

ქალაქ ბათუმის მერია  
Batumi City Hall  
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
მუსიკის ფაკულტეტი  
Music Faculty of Batumi Art State University  
გიორგი გარაყანიძის სახელობის ბათუმის  
ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის X  
საერთაშორისო ფესტივალი  
Giorgi Garaqanidze X International Festival of Folk and Church  
Music in Batumi

სამეცნიერო კონფერენცია  
Scientific Conference

ხალხური და საეკლესიო მუსიკის საშემსრულებლო  
პრობლემები

**THE ISSUES OF PERFORMANCE FOLK AND  
CHURCH MUSIC**

**I**

ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა  
ბათუმი 2015

რედაქტორი-ხათუნა მანაგაძე

რედკოლეგია:

ლოლიტა სურმანიძე

თამარ ძველია

გვანცა ციცაბო

სოფიო გოთუა

მხატვარი-ქეთევან გოგოლაძე

საქართველო ბათუმი, ლ. ასათიანის ქ.47

Georgia, Batumi, 37 Asatiani Street

© ბათუმის ხელოვნების სასწავლო სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი,

© ქალაქ ბათუმის მერია

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო სახელმწიფო  
უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2015

ISBN 978-9941-9404-5-3

## სარჩევო

- ელიშერ გარაყანიძე* – ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა.....
- აბდულა აკატი* -ბერლინის ფონოგრამულ არქივში დაცული აღმოსავლეთ შავი ზღვისპირეთის ადგილობრივი კულტურის ელემენტების შემცველი მასალების მიმოხილვა.....
- ქეთევან ბაიაშვილი* -ქართული საბავშვო თამაშობანი და ხალხური სიმღერის სწავლების თანამედროვე პრობლემები.....
- ქეროლაინ ბითელი* –შესრულება, როგორც ამბივალენტური ქმედება: დიდი ბრიტანეთისა და კორსიკის მაგალითები.....
- ნანა გოგოლაძე* - შემსრულებლობა თანამედროვე ლექსუმში.....
- თამაზ გაბისონია* -ავტორი ქართულ ეთნიკურ მუსიკაში.....
- ნანა ვალიშვილი* -ხალხური შემსრულებლობის ევოლუციური პროცესები და თანამედროვე ქართველი „ჰომოპოლიფონიკუსი“.....
- ნინო კალანდაძე-მახარაძე* -შემსრულებლობის ისტორიის ფურცლები: ქართული „ნანა“ სცენაზე .....

**ლარისა ლუკაშენკო** - უკრაინის აუთენტური ფოკალური ფოლკლორის შემსრულებლობის საკითხისათვის.....

**შორენა მეტრეველი** - საუფლო დღესასწაულთა ჰიმნოგრაფიული კანონის შესრულების თავისებურებები ქართულ საღვთისმსახურო ტრადიციაში (XIX საუკუნიდან დღემდე) .....

**ნანა მუაგანაძე** - საშემსრულებლო ფორმების საკითხისათვის სვანურ სასიმღერო რეპერტუარში.....

**ნინო ნანიშვილი** - მუსიკა და მისი შემსრულებლობის საკითხები ქართველ ორმოცდაათიანელებში (თბილისისა და დედოფლისწყაროს მაგალითზე) .....

**კატერინე ონიანი** - საშემსრულებლო ხერხების გამოვლენის საკითხისათვის ნევმურ დამწერლობაში .....

**ოლგა პუტიატცაია** - უძველესი უკრაინული მონოდიის საშემსრულებლო რეპერტუარის თავისებურებები XVI-XVIII საუკუნეების ბოლოს ირმოლოგიონში. წყაროთმცოდნეობითი ასპექტები.....

**ბაია ჟუჟუნაძე** - მესხური მუსიკალური ტრადიციის შენარჩუნების საკითხისათვის.....

**თენა რუხაძე** -ჭიბონის შემსრულებლობის სა-  
კითხები.....

**მონაზონი ნინო სამხარაძე** - მცხეთის სამთავროს  
წმიდა ნინოს დედათა მონასტრის სამგალობლო  
ტრადიციის ზოგიერთი საკითხი.....

**ნატალია სერბინა** -ცენტრალური უკრაინის ხალ-  
ხური შემსრულებლობის ზოგიერთი ასპექტი. ეთ-  
ნოპედაგოგის და შემსრულებლის შენიშვნები.....

**ლოლიტა სურმანიძე** -შუახვევის რაიონის ტრადი-  
ციული მუსიკის შემსრულებლობის ზოგიერთი  
საკითხი.....

**მაგდა სუხიაშვილი** -ქართული საეკლესიო გა-  
ლობის შემსრულებლობის ზოგიერთი საკითხის  
შესახებ .....

**ეკატერინე ყაზარაშვილი** -ქართული საეკლესიო  
გალობის დაცვისა და შემსრულებლობის პრობ-  
ლემები (დეკანოზ ვასილ კარბელაშვილის საარ-  
ქივო ხელნაწერების მიხედვით).....

**თამარ ჩხეიძე** - „შუალამისანი“-ს შესრულების  
თავისებურებები ქართულ საღვთისმსახურო  
ტრადიციაში.....

**ეკა ჭაბაშვილი** - რამდენიმე თანამედროვე ქარ-  
თველი კომპოზიტორის საგალობლის უღერადო-  
ბის საშემსრულებლო მრავალწახნაგოვნება.....

**ინგა ხალვაში** - ქართული ხალხური ცეკვებისა  
და კინემატოგრაფის ურთიერთმიმართების  
ზოგიერთი საკითხისათვის.....

**გიორგი გარაყანიძე** - მთვარის კულტმსახურების  
ცოცხალი ნაშთი და წარმართული ღვთაების  
ნიშან-სიმბოლო

## CONTENTS

<b><i>Edisher Garakanidze</i></b> - Performance of Georgian Folk Song.....	
<b><i>Abdullah Akat</i></b> - An Overview of the Eastern Black Sea Region Local Culture Products in Berlin Phonogramm-Archiv.....	
<b><i>Ketevan Baiashvili</i></b> - Kids games and contemporary problems in the study of folk songs in the children's ensembles .....	
<b><i>Caroline Bithell</i></b> - Performance as an Ambivalent Act: Views from the UK and Corsica .....	
<b><i>Tamaz Gabisonia</i></b> - The Author in Georgian Ethnic Music	
<b><i>Nana Gogoladze</i></b> - The modern Lechkhumian Musical Performance .....	
<b><i>Nana Valishvili</i></b> -Evolutionary Processes of Folklore Performance and Modern Georgian “Homo-Poliphonicus”	
<b><i>Nino Kalandadze-Makharadze</i></b> - Georgian „Nana“ on stage.....	
<b><i>Larisa Lukashenko</i></b> - On the problem of authentic Ukrainian vocal performance.....	
<b><i>Shorena Metreveli</i></b> -Performs Peculiaritiesof the Great Feasts Hymnographic Canon in Georgian Liturgical Tradition (From XIX century until today) .....	

<b><i>Nana Mzhavanadze</i></b> - On the Issue of Performance Forms in the Svan Singing Repertoire .....	
<b><i>Nino Naneishvili</i></b> -Music and performance issues in the Pentecostals .....	
<b><i>Ekaterine Oniani</i></b> - On the Issues of the Revealing of Performing Methods in the Neume Notation. ....	
<b><i>Olga Putiatytska</i></b> -Features of the performing repertoire of the old Ukrainian Church monody in Irmoloy the end of the XVI – XVIII centuries: source studies aspect.....	
<b><i>Baia Zhuzhunadze</i></b> - On the Preservation of Meskhetian Musical Tradition .....	
<b><i>Teona Rukhadze</i></b> - Issues of Performance on <i>Chiboni</i> .....	
<b><i>Nun Nino Samkharadze</i></b> -Some question about the singing tradition of Mtskheta Samtavro Saint Nino Convent .....	
<b><i>Natalya Serbina</i></b> -Some aspects of national performance in Central Ukraine- ethno pedagogue and performer’s notes .....	
<b><i>Lolita Surmanidze</i></b> -General issues of Shuakhevi region traditional music performance.....	
<b><i>Magda Sukhiashvili</i></b> - On Some Issues of Performance of Georgian Chants.....	



***Ekaterine Kazarashvili*** - Georgian Psalm Tradition  
preservation and performance issues (in accordance with  
the archival manuscripts of Basil Karbelashvili) .....

**Tamar Chkheidze** –Peculiarities of the performance of  
Shuagamisani” in the Georgian divine service .....

***Eka Chabashvili*** - Different aspects of sounding of  
Contemporary Georgian Composers' Chants by Variants  
of Performing. ....

***Inga Khalvashi*** - Some of the issues of Georgian National  
dances and cinematography interactions.....

***Giorgi (gigi) Garakanidze*** -The live remnant of the lunar  
worship and the mark - symbol of the pagan deity .....



---

*ელიშერ გარაყანიძე*

## **ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა**

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

აღნიშნული სხვაობის დაფიქსირების, განსხვავებული შინაარსის მოვლენათა გამიჯვნის მიზნით, უცხოურ სამეცნიერო ლიტერატურაში კარგა ხანია, დამკვიდრდა ტერმინ-ანტონიმები: "ფოლკლორი" და "ფოლკლორიზმი", "აუთენტური" და "სასცენო ფოლკლორი", "პირველადი" და "მეორეული ფოლკლორი", "პირველადი" და "მეორეული შემსრულებლობა". ამ ტერმინების გამო-



ყენება სრულიად აუცილებელია ჩვენს სამუსიკო მეცნიერებაშიც; წინააღმდეგ შემთხვევაში, ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაში მიმდინარე რეალური პროცესების ახსნა შეუძლებელი იქნება.

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

### ***შემსრულებლობა პირველად სასიმღერო ფოლკლორში***

ხალხური სიმღერა სოფლური ყოფის განუყრელი თანამგზავრია; ქართველი კაცის ცხოვრე-



ბის მთელი გზა – ამ ცხოვრების საკვანძო მომენტებიცა და ყოველდღიურობაც – მუდამ სიმღერით იყო ხლებული.

პირველად სასიმღერო ფოლკლორში გამოიყოფა მისი ორი განშტოება – ე.წ. თანდებული და წმინდა სიმღერები. თანდებული სიმღერები ჩვენი ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ძირითადი, საყრდენი ნაწილია და უშუალოდ უკავშირდება ამა თუ იმ რიტუალს, შრომის პროცესსა და მისთ. ამ სიმღერებს შესრულების მკაცრად განსაზღვრული დრო და ადგილი აქვს; შესაბამისი რიტუალისა თუ საქმიანობის სფეროს გარეშე ისინი, როგორც წესი, არც იმღერება. თანდებული სიმღერები, არსებითად, ყველას კუთვნილებაა და მათი შესრულება სოფლის ნებისმიერ მკვიდრს ხელეწიფება; მეტიც, ერთის მხრივ, რელიგიური და, მეორე მხრივ, უტილიტარული მოსაზრებებიდან გამომდინარე, თანდებული რეპერტუარი ყოველი რიგითი სოფლელისათვის თავისებური "სავალდებულო პროგრამაა". ამ რეპერტუარის შემადგენელი სიმღერები ხალხის მიერ ხშირად სიმღერებად არც კი იწოდება.

რაც შეეხება წმინდა სიმღერებს, თანდებულ სიმღერებთან მიმართებაში ისინი, ერთგვარად, ზედნაშენური კატეგორიაა. მათი წარმომშობა



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

როგორც "რიგითთა", ასევე "ოსტატთა", მუსიკალური დახელოვნება თანდებული სიმღერების წიაღში იწყება. სწავლის პროცესი აქ სრულიად თავისებურია, ძირეულად განსვადდება დღეს ქალაქში დამკვიდრებულისაგან და ე.წ. "კომპლექსური აღქმის მეთოდს" ემყარება. ეს "მეთოდი" გამორიცხავს სიმღერების მიზანდასახულ, დიფერენცირებულ, ცალკეული ხმების მი-



ხედვით შესწავლას; ათვისება ხდება თანდათანობით, ხანგრძლივი, მრავალგზისი მოსმენის საფუძველზე, შემსწავლელის მონაწილეობისას ამა თუ იმ სიმღერის შესაბამის რიტუალსა თუ სხვადასხვა ქმედებაში. ასეთ დროს სიმღერის აღქმადამახსოვრება კომპლექსურად, დაუნაწევრებლად მიმდინარეობს: თავდაპირველად აღიქმება სიმღერა მთლიანობაში – მისი ძირითადი ქარგა; ცალკეული ხმების მოძრაობა აბსტრაქტულად, მიახლოებით დაიმახსოვრება. მხოლოდ შემდეგ, მოცემული ფოლკლორული ნიმუშის მეტნაკლები გათავისების კვალობაზე, შემსრულებლის გონებაში კონკრეტდება ცალკეული ხმების მელოდიური ნახაზი. თუმცა იდეალური სიზუსტით დაკონკრეტება არასოდეს ხდება. ამიტომ ასეთი გზით შესწავლილი სიმღერის რეპროდუქციაც მუდამ მიახლოებითია, რაც შემსრულებლისაგან მუდმივ იმპროვიზაციას მოითხოვს და მას ფოლკლორული ნაწარმოების თანაავტორად აქცევს (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს იმპროვიზაცია ძირითადად ხალხის მიერ საუკუნეობით გამომუშავებულ ინტონაციურ ფორმულებს ემყარება). აქედანვე გამომდინარეობს ის გარემოება, რომ ჭეშმარიტი აუთენტური მუსიკალური ფოლკლორის ტრადიციებზე აღზრდილი მომღერლებისათ-



ვის არ არსებობს სიმღერების ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებული ვარიანტები; თითოეული მომღერალი, შესრულების ყოველ ჯერზე, როგორც წესი, რაიმეს ცვლის ამა თუ იმ ხმის მელოდიურ-რიტმულ ნახაზებში. ამავე დროს, მან ერთნაირად კარგად იცის სიმღერის თითოეული ხმის პარტია.

ამავე "კომპლექსური აღქმის მეთოდს" ემყარება წმინდა სიმღერების ერთი ნაწილის შესწავლა. ეს, უმთავრესად, მარტივ და საშუალო სირთულის ნიმუშებს ეხება (რომლებიც "რიგით შემსრულებელთა" რეპერტუარშიც გვხვდება). რაც შეეხება რთულ ნიმუშებს, – მათი შესწავლისას გამოიყენება "დიფერენცირებული მეთოდი", რომელიც სიმღერის ცალკეული ხმების და ცალკეული მონაკვეთების მიხედვით ათვისებას გულისხმობს. იგი "ოსტატი მომღერლების" პრაქტიკაში გვხვდება და თავისი წარმოშობით ნაწილობრივ მაინც უნდა უკავშირდებოდეს სამგალობლო პრაქტიკას, რომელიც, თავის მხრივ, შესწავლის სწორედ ამ მეთოდს ემყარება.

სიმღერების შესწავლის ძირითადისაგან განსხვავებული მეთოდისა და "ოსტატ მომღერალთა" თავისებური კასტის არსებობა ბუნებრივად სვამს ქართულ მუსიკალურ ყოფაში პროფე-





სიონალიზმის არსებობის საკითხს. ახლა ძნელია დაბეჭდითებით ლაპარაკი ძველი საქართველოს მუსიკოს-პროფესიონალებზე. რაც შეეხება ჩვენს დრომდე მოღწეულ ტრადიციას, – პროფესიონალებად უნდა ვიგულოთ, ერთი მხრივ, მესტვირეები, ხოლო მეორე მხრივ – ცალკეული მგალობელ-მომღერლები, რომელთა უმთავრესი საქმიანობა მუსიკას უკავშირდებოდა და რომელთათვისაც ეს საქმიანობა შემოსავლის წყარო იყო. ამდენად, მუსიკოს-პროფესიონალთა არსებობა ქართული სოფლის ცხოვრებაში უცილობელი ფაქტია. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს პროფესიონალები თავისი ოსტატობით ხშირ შემთხვევაში არ აღემატებოდნენ დანარჩენ შემსრულებლებს, ზოგჯერ კი (მესტვირეების შემთხვევაში) თავისი რეპერტუარის სირთულით მნიშვნელოვნადაც ჩამოუვარდებოდნენ მათ. ამიტომ შეუძლებელია ვილაპარაკოთ რაიმე განსაკუთრებულ, ტრადიციული ხალხური (გლეხური) მუსიკალური შემოქმედებისაგან განყენებულ ხელოვნებაზე, მით უმეტეს, რომ წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით ჩვენი სახალხო პროფესიონალები არანაირად არ გამოდიან აუთენტური სასიმილო ფოლკლორის კანონების ჩარჩოებიდან.



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

შესრულების მასტიმულირებელი ფაქტორებიდან პირველად სასიმღერო ფოლკლორში, უპირველეს ყოვლისა, მომღერალთა შორის შეჯიბრის მომენტი უნდა აღინიშნოს. სხვადასხვა კუთხეში გავრცელებულ მეტოქეობის სახეობებს შორის უნდა დავასახელოთ გაჯიბრება ყელის გამძლეობაში, მღერის სიმაღლეში, რეპერტუარის



მრავალფეროვნებაში, სიმღერის უცხო ვარიანტისთვის ალღოს სწრაფად აღებაში და სხვა.

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

იხვევ, როგორც მრავალი სხვა ერის სასიმღერო შემოქმედებაში, საქართველოშიც არსებობს ქალთა და მამაკაცთა რეპერტუარი; არსებობს სიმღერები, რომლებიც უმთავრესად ქალთა



ან უმთავრესად მამაკაცთა მიერ სრულდება. მაგრამ როგორც უახლოესი წარსულის სურათი, ასევე – უფრო ადრინდელი ცნობები, უარყოფს ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში გამეფებულ მოსაზრებას შემსრულებლობის არეში მკაცრი სქესობრივი რეგლამენტაციის შესახებ; ჩვენს სასიძვერო ფოლკლორში საკმაოდ ჩვეულებრივი მოვლენაა შერეული შესრულება. ერთი მხრივ, არსებობს სიძვერები, რომელთა მიანცდამაინც რომელიმე სქესისათვის მიკუთვნება შეუძლებელი ხდება, ხოლო, მეორე მხრივ, ქალები არცთუ იშვიათად მონაწილეობენ მამაკაცთა, მამაკაცები კი – ქალთა სიძვერებად ცნობილი ნიმუშების შესრულებაში.

სამაგიეროდ, პირველად შემსრულებლობაში მკაცრად დაცული ამა თუ იმ ხმის პარტიის შემსრულებელთა რაოდენობა: ზედა ხმების პარტიებს მუდამ თითო მომღერალი ასრულებს და მხოლოდ ბანის შემსრულებელთა რიცხვია შეუზღუდავი (ცხადია, თუ გამოვრიცხავთ ე.წ. "სამთა სიძვერებს" – "ტრიოებს").

შესრულების ფორმის თვალსაზრისით ვხვდებით ერთპირულ, ორპირულ და სამპირულ შესრულებას, აქედან გაცილებით უფრო ხშირად – პირველ ორს. ამავე დროს, საქართველოს ზო-



გიერთმა კუთხემ, გამონაკლისის სახით, შემოინახა უნისონური მღერის ტრადიციაც.

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

მართალია, მღერის სიმაღლეს მნიშვნელოვანწილად მომღერლის ვოკალური შესაძლებლობები, ინდივიდუალური ტესიტურული თავისებურებები განსაზღვრავს, მაგრამ ამ მხრივ არანაკლებ მნიშვნელოვანია ეპოქის შესაბამისი გემოვნება, "ესთეტიკური ხმიერი იდეალი". გარდასულ ეპოქათა ქართველი მომღერლები, როგორც ეს ძველი ჩანაწერების მიხედვით ჩანს, ჩვენი – ევროპულ მუსიკალურ კულტურას ნაზიარები მსმენელის – საზომებით, ძალიან მაღალ ფარდებში მღეროდნენ. იგივე შეიმჩნევა დღეს ჯერ კიდევ მოქმედი აუთენტური ჯგუფების წევრებზე დავირვებისას. ამიტომ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართველი ხალხური სიმღერის პირველადი შემ-

---

სრულეობა მაღალ რეგისტრში მდერით ხასიათდება.

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



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

რაც შეეხება სიმღერათა სიტყვიერ ტექსტებს, ისინი უაღრესად მრავალფეროვანია; ვხვდებით სრულიად განსხვავებული აღნაგობისას და შინაარსისას: როგორც გართიმულ, ასევე – თეთრ და თავისუფალ ლექსებს, აგრეთვე გლოსოლალიებსა და შორისდებულებს. ეს უკანასკნელები თავისებურ "სიტყვის მასალად" გამოიყენება. რაც შეეხება "წმინდა ლექსებს", – მათი გამოყენება, ჰანგთან მიმართება, სხვადასხვაგვარია. შედარებით იშვიათია ჰანგისა და სიტყვიერი ტექსტის ერთმანეთზე მიმაგრების შემთხვევები, ანუ – როდესაც ერთსა და იმავე ჰანგს მუდამ ერთი და იგივე ტექსტი ახლავს (ასეთი რამ უმთავრესად საწესო სიმღერებში ხდება). ძირითადად კი ერთ ჰანგს, მომღერალთა სურვილისამებრ, სხვადასხვა ტექსტი ეხამება და, პირიქით, ერთი და იგივე ტექსტი სხვადასხვა



ჰანგზე შეიძლება ამეცხველდეს. ასეთი ვითარება უფრო ხშირად მომდერლების სიტყვიერი ტექსტისადმი დაუდევარი, ზოგჯერ კი, უდიერი დამოკიდებულებიდან მომდინარეობს, რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინოა წმინდა სიმღერებში. ასეთ დროს შემსრულებელთათვის ტექსტიც, შორისდებულებისა და გლოსოლალიების მსგავსად, "სიტყვის მასალაა". მთლიანობაში, პირველად სასიმღერო ფოლკლორში სიმღერის სიტყვიერი ტექსტი მეორეხარისხოვან როლს ასრულებს.

### *ცვლილებები პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის შემსრულებლობაში*

ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა მუდამ განიცდიდა გარკვეულ ცვლილებებს. საუკუნეების განმავლობაში შემსრულებლობის არეში არსებული ძვრების გარეშე ჩვენი სასიმღერო ფოლკლორის განვითარება შეუძლებელიც იქნებოდა. ამგვარი ძვრები XIX-XX საუკუნეებშიც ხდებოდა, დროის იმ მონაკვეთში, როდესაც, სანოტო კრებულებისა და ფონოჩანაწერების, ხოლო უკანასკნელ ხანებში, აგრეთვე – ცოცხალ საშემსრულებლო პრაქტიკაზე დაკვირვების მეოხებით, შეგვიძლია თვალი მივადევნოთ მიმდინარე პროცესებს. ეს კი საშუალებას გვაძ-





ლევს, მეტი დამაჯერებლობით ვილაპარაკოთ პირველადი შემსრულებლობის სფეროში არსებულ ტენდენციებზე.

მეორე მხრივ, აღნიშნული ცვლილებების სწორი კვალიფიკაცია მნიშვნელოვან სირთულეებს უკავშირდება: დასახელებული პერიოდი ხომ, იმავდროულად, ის ხანაა, როცა ქართულ სოფელში პირველადი ფოლკლორის გვერდით, უფრო და უფრო მკვიდრად იკიდებს ფეხს სხვა სახის მუსიკაც, მეტადრე – ქალაქური სიმღერა (ზოგ რეგიონში – ქალაქური ინსტრუმენტული და ვოკალურ-ინსტრუმენტული მუსიკაც) და მეორეული სასიმღერო ფოლკლორი. ამგვარი თანაარსებობა კი აუთენტურ ფოლკლორზე გარეშე გავლენის წინაპირობას ქმნის. მართალია, პირველადი სასიმღერო შემოქმედება განაგრძობს თავისი ბუნებრივი გზით, საკუთარი რესურსებით განვითარებას, მაგრამ, მთლიანად ხალხის ყოფაცხოვრებაში დასახული ცვლილებები, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი, რელიგიის როლის მნიშვნელოვანი დაკნინება და, შესაბამისად, მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშების არსებობის სოციალური წინამძღვრების შერყევა, სიმღერების (მიერ) სოციალური ფუნქციის დაკარგვა, გარეშე გავლენისადმი იმუნიტეტის შესუსტებას გა-



ნაპირობებს. ამის გამო სშირად ძნელდება იმის ზუსტად დადგენა, თუ რომელი სიახლეა აუთენტური ფოლკლორის ბუნებრივი, შინაგანი განვითარების და რომელი – მეორეული, სასცენო ფოლკლორის, გავლენის შედეგი; არცთუ იშვიათად, ერთი და იგივე მოვლენა დაახლოებით ერთდროულად იჩენს თავს როგორც პირველად, ასევე მეორეულ ფოლკლორში, ხოლო ზოგჯერ პირველადში გაჩენილი ტენდენცია მეორეულზე გადასვლის თავისებური გარდამავალ ეტაპია.

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

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



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

მსგავსი მელოდიური ცვლილებები ზოგიერთ სასიმღერო დიალექტში ბანის პარტიაშიც ხდება; ხოლო რამდენადაც ბანი სიმღერის ჰარმონიული საფუძველია, – ამგვარი ინოვაციები ჰარმონიული ენის გამრავალფეროვნებას მოასწავებს. ჰარმონიული ენის გამრავალფეროვნება კილოს პოტენციის განხორციელებითაც მიიღწევა; სიმღერების ჰარმონიაში უფრო და უფრო ხშირად ვხვდებით ისეთ საფეხურებს, რომლებიც ადრე არ გამოიყენებოდა. ამ შემთხვევაში უდიდეს როლს თამაშობს ჩვენი მუსიკის კილო – ჰარმონიულ სისტემაში იმთავითვე ჩადებული ჰარმონიულ ფუნქციათა ტერციული პარალელიზმის პრინციპი, რომლის შემოქმედებითა რეალიზებამ მძლავრი ბიძგი მისცა სიმღერების მუსიკა-



ლური ენის გართულება-განვითარებას; პარალელურად ხდება სხვა რეზერვების ამოქმედებაც.

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

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



ბოლო ათწლეულების პირველად შემსრულებლობაში მნიშვნელოვნად იმატა პარალელური ტერციებით მღერის ტენდენციამ; სიმღერაში მაღალი ხმების შემსრულებლები უფრო და უფრო ხშირად მიჰყვებიან ერთმანეთს ტერციის ინტერვალთ. ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში დ. არაყიშვილის მიერ შემჩნეული ეს ტენდენცია დღითიდღე ძლიერდება. ორი ხმის მელოდიური და რიტმული ნახაზის ამგვარი დამსგავსება საგრძნობლად აკნინებს სასიმღერო ფოლკლორის ნიმუშში პოლიფონიურ საწყისს და ხმებს შორის კონტრაპუნქტული დამოკიდებულების ნაცვლად ე.წ. "გამსხვილებულ მელოდიას" ამკვიდრებს. აღნიშნული ტერციული პარალელიზმი, ნაწილობრივ, თვით პირველადი ფოლკლორის წიაღში არსებულ პროტოტიპებს ეყრდნობა, ერთი უანრის ნიშნების მეორეში გადატანაა, მაგრამ ძირითადად მაინც ქალაქური სიმღერის გავლენისა და ამ უკანასკნელში გაბატონებული ტოტალური ვერტიკალური აზროვნების გადაღების შედეგია.

ასევე, საგრძნობია ქალაქური მუსიკის გავლენა ზოგიერთი ჰარმონიული მოვლენის წარმოშობაზე, რაც განსაკუთრებით კარგად ჩანს ტონიკა-დომინანტური ჰარმონიის კანონზომიერებათა გაჩენაში. თუმცა ამ მოვლენასაც აქვს გარ-

---

კვეული წანამძღვრები აუთენტური სასიმღერო ფოლკლორის წიაღში.

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

პირველად შემსრულებლობაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ცვლილებათა შორის წმინდა



სიმღერების როლისა და მომღერალთა რეპერტუარში მათი ხვედრითი წილის განუხრელი ზრდა უნდა დაგასახელოთ. ხალხური შემოქმედების განვითარების გზაზე მუსიკაში ადამიანები უფრო და უფრო ძალუმად შეიგრძნობენ ესთეტიკური ტკობის საგანს. ეს შეგრძნება ბგერათა ხელოვნების არსებობის მთელი უგრძესი პერიოდის განმავლობაში არსებობდა, მაგრამ სოფლურ ყოფაში ბოლო დრომდე წამყვანად მაინც მუსიკის გამოყენებითი ფუნქცია რჩებოდა. მართალია, ქართული სასიმღერო ფოლკლორის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე იშვა "წმინდა სიმღერები", რომლებიც უკვე ხელოვნების ნიმუშების სახით არსებობდა, მაგრამ თავისი მნიშვნელობით ისინი კარგა ხანს კონკურენციას ვერ უწევდა თანდებულ სიმღერებს. მუსიკის გამოყენებით და ესთეტიკურ ფუნქციათა ჭიდილი თანდათან უფრო და უფრო შეუპოვარი ხდებოდა, რასაც, ერთი მხრივ, "წმინდა სიმღერების" უფრო სწრაფი განვითარება-გამშვენება, მეორე მხრივ კი – თანდებული სიმღერების მეტი კონსერვატულობა უწყობდა ხელს. ამას თანდებული სიმღერების დიდი ნაწილის მიერ სოციალური ფუნქციის თანდათან დაკარგვაც დაერთო, რამაც, საბოლოოდ, ის შედეგი მოიტანა, რომ ცხოვრებისეულ დანიშნულება-



დაკარგული თანდებული სიმღერების დიდი ნაწილი ხალხმა თანდათან დაივიწყა, ნაწილი კი, მნიშვნელოვანი მხატვრული ღირებულების წყალობით, "წმინდა სიმღერებს" შეერწყა. შეიძლება ითქვას, რომ ქართული მუსიკალური დიალექტების უდიდეს ნაწილში დღეს "წმინდა სიმღერები" დომინირებს; თანდებული სიმღერების ხვედრითი წილი უაღრესად მცირეა.

თანდებული სიმღერების თავისებური "სავალდებულო პროგრამის", იმავე "სასწავლო პოლიგონის" გაქრობამ უაღრესად შეაფერხა სიმღერის შესწავლის საუკუნეობით გამომუშავებული მექანიზმის მოქმედება, რის გამოც მომრავლდნენ ადამიანები, რომლებსაც არ გააჩნიათ თავიანთი მუსიკალური მონაცემების განვითარების საშუალება. ამიტომ სოფლის მოსახლეობამ ბუნებრივად იწყო დაყოფა "მუსიკალურად ნიჭიერებად", "მომღერლებად" და "მსმენელებად"; ამ უკანასკნელთა რიცხვი დღენიადაგ მატულობდა, სოფლის მომღერალი ნაწილისა კი – პირიქით, კლებულობდა; სიმღერის მცოდნეთა შორის უფრო და უფრო ნაკლებნი რჩებოდნენ ისინი, ვინც ეს ცოდნა კომპლექსური აღქმის წყალობით მიიღო. დღეს საქართველოს მრავალ კუთხეში ამგვარი ადამიანები, შეიძლება ითქვას, თითებზე ჩამო-





სათვლელნი დარჩნენ (აქედან უშუალოდ გამომდინარეობს სოფლელ მომღერალთა შორის იმპროვიზაციის ხელოვნების საგრძნობი დაქვეითებაც). შედეგად – რაც უფრო ვუახლოვდებით ჩვენს დღევანდელობას – XX საუკუნის 90-იან წლებს, – მით მეტი ნიშნით ემსგავსება პირველადი ფოლკლორი მეორეულს და საკუთარ სახეს კარგავს.

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

---

ცად. ფაქტი კი მეორეული ფოლკლორისაკენ გა-  
დადგმულ კიდევ ერთ ნაბიჯად შეიძლება ჩაით-  
ვალოს.

მეორეული ფოლკლორის ნიშნების შექენამ,  
ჯაჭვური რეაქციის საფუძველზე, პირველად შემ-  
სრულებლობაში სხვა ახალი ცვლილებებიც გა-  
ნაპირობა; პარალელურად გრძელდებოდა ქალა-  
ქური და სხვა ყაიდის მუსიკის გავლენის მოქმე-  
დება, რამაც შედეგად მოგვცა შესრულების მა-  
ნერის, წყობის, მღერის ხანგრძლივობისა და სი-  
მაღლის გადასხვაფერება.

განხილული და სხვა ცვლილებების გათვა-  
ლისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ პირველადი  
შემსრულებლობა მეფე ღირის როლში აღმოჩ-  
ნდა, რომელმაც ყველაფერი გასცა და თავისი  
თითქმის აღარაფერი შემორჩა.

### ***შემსრულებლობა მეორეულ სასიმღერო ფოლკლორში***

მეორეული სასიმღერო ფოლკლორი საქარ-  
თველოში მაშინ იშვა, როდესაც პირველადი ჯერ  
კიდევ მყარად იდგა ნიადაგზე და მასში რაიმე  
სერიოზული ცვლილებები ჯერ კიდევ არ იყო  
მომხდარი, თუ არ ჩავთვლით ქალაქური სიმღე-



რის (უმთავრესად – მისი დასავლური შტოს) პირველ გაუბედავ "შემოტყეებს".

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

პირველი კოლექტივი, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის განვითარებაში, 1885 წელს ჩამოყალიბებული ლადო აღნიაშვილისეული "ქართული ხორო" იყო. მას ჩეხი მუსიკოსი იოსებ რატილი ლოტბარობდა. ამ გუნდის მოღვაწეობამ ღრმა კვალი დააჩნია შემდგომი პერიოდის მრავალი გუნდის საქმიანობას; მეტიც – მის მიერ დამ-



კვიდრებული საშემსრულებლო სტილის საფუძველზე შეიძლება ვიმსჯელოთ თავისებურ "რატილის ხაზზე" ქართულ სასცენო ფოლკლორში. ეს ხაზი დასავლეთევროპული კლასიკური მუსიკის პრინციპებისადმი ძლიერი მიდრეკილებით გამოირჩევა და ამით მნიშვნელოვნად განსხვავდება მეორე – "ძუკუ ლოლუას ხაზისაგან", რომელიც ქართული აუთენტური ფოლკლორის ტრადიციებს მიჰყვება. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ "ძ.ლოლუას ხაზის" მიმდევრებმაც რატილის შესამჩნევი გავლენა განიცადეს. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, რომ პირველი სერიოზული გადახვევები პირველადი შემსრულებლობიდან უკვე "ქართული ხოროს" შემოქმედებაში ჩნდება. მერე და მერე გამიჯვნის პროცესი უფრო ღრმავდება და, საბოლოო ჯამში, პირველადი და მეორეული შემსრულებლობის პრინციპები იმდენად სცდილდება ერთმანეთს, რომ ძნელი სათქმელია, მათ შორის მსგავსება მეტია თუ განმასხვავებელი. აღნიშნულ პროცესში სხვადასხვა დროს თავთავიანთი წვლილი შეჰქონდათ სხვადასხვა სასიმღერო კოლექტივებს; თითოეული მათგანი ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაში რაღაც მისეულ სიახლეს ამკვიდრებდა. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს უფ-



რო ადრე მოღვაწე ჯგუფებმა, რომელთა შორის უნდა დავასახელოთ აღნიაშვილისეული "ქართული ხორო", მის კვალდაკვალ შექმნილი "რატის ხორო", სანდრო და მიხეილ კავსაძეების, ძუკუ ლოლუას, ავქსენტი მეგრელიძის, რემა შელეგიას, ლევან მულაღაშვილის, მარო თარხნიშვილის გუნდები და, შედარებით უფრო გვიან – ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი (მოკლედ – "სახელმწიფო ანსამბლი"). ცხადია, თავისი წილი სიახლე შემოიტანეს უფრო გვიან ჩამოყალიბებულმა ჯგუფებმაც.

მოკლედ შევჩერდეთ იმ ინოვაციებზე, რომლებიც ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაში მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის ფუნქციონირების პირობებში მკვიდრდებოდა.

დაინერგა სიმღერების ზედა ხმების ჯგუფური შესრულება, რამაც საგრძნობლად დაამდაბლა სოლისტ-მომღერალთა მნიშვნელობა (გავიხსენოთ, რომ პირველადი შემსრულებლობა ზედა ხმების ინდივიდუალურ შესრულებას ითვალისწინებს): მომღერლები იძულებულნი არიან, მელოდიურ-რიტმული ნახაზის განუხრელად დაცვაზე იზრუნონ, ეს კი მაქსიმალურად ზღუდავს თითოეული მათგანის თავისუფლებას, ფრთებს



უკვეცს მათ შემოქმედებით ინიციატივას, ნულამდე დაჰყავს იმპროვიზაციის შესაძლებლობა.

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

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

აღნიშნული და სხვა სიახლეების პრაქტიკაში განხორციელებას წარმმართველი ესაჭიროება. ხოლო ვინაიდან პირველად სასიმღერო ფოლკლორში წარმმართველის როლის აღმასრულებლის – ლიდერის უფლება-მოვალეობანი მეორეულ ფოლკლორში მინიმუმამდე დავიდა, ამ ფუნქციას ხელმძღვანელი, ხშირ შემთხვევაში – იგივე ღირიჟორი კისრულობს. ლიდერისაგან განსხვავებით, ის, როგორც წესი, ყველანაირი თვალსაზრისით ემიჯნება მომღერლებს, არცთუ



იშვიათად მათ პირისპირ დგას და უესტებითა და მიმიკით წარმართავს შესრულების პროცესს. იგი, არსებითად, შემსრულებელთა ჯგუფის ერთპიროვნული მმართველი და, იმავედროულად, თავისი ანსამბლის შემოქმედებითი პრინციპების დამდგენი და მხატვრულ დონეზე პასუხისმგებელიცაა.

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



მეორეული ფოლკლორის დამახასიათებელი შტრიხია სცენაზე სიმღერების კანონიკური ვარიანტების დამკვიდრება, რაც, შესწავლის ახალი მეთოდების დანერგვასთან ერთად, ერთი და იმავე ლოტბარის (დირიჟორის) ერთდროულად რამდენსამე საშემსრულებლო კოლექტივში მუშაობიდანაც მომდინარეობს. კანონიკური ვარიანტები, როგორც წესი, ერთსა და იმავე სიტყვიერ ტექსტებზე იმღერება, მაშინ როცა პირველადი ფოლკლორის შემსრულებლობაში ჰანგისა და ტექსტის ერთიმეორეზე მიმაგრება შედარებით იშვიათი მოვლენაა. კანონიკური ვარიანტები – ეს კიდევ ერთი ნაბიჯია აუთენტური ფოლკლორის ერთ-ერთი ყველაზე მეტად დამახასიათებელი თვისების – იმპროვიზაციის ამოკვეთის გზაზე.

მეორეული ანსამბლების შესრულებაში უფრო და უფრო დიდ ადგილს იჭერს არააუთენტური რეპერტუარი: გარეგნული ეფექტის მისაღწევად ძლიერ გადამუშავებული ხალხური სიმღერები, ხალხურ ინტონაციებზე მხოლოდ ნაწილობრივ დამყარებული ახალი ნიმუშები და, აგრეთვე, ქართველ (ზოგჯერ – უცხოელ) კომპოზიტორთა ნაწარმოებები. ყველაფერთან ერთად ამ უკანასკნელთა შესრულებაც მნიშვნელოვნად განაპირო-





ბებს ისეთ მომენტებს, როგორცაა სიმღერის ყველა შემსრულებლის მიერ ერთად დაწყება, სინქრონულობისადმი ღტოლვა, სხვადასხვა სახის ნიუანსების წინასწარ გააზრებული ხაზგასმა, ანაზღეული დინამიკური კონტრასტების კულტივირება. თუ ამას ზემოთ აღნიშნულ, თითოეული ხმის პარტიის ჯგუფურ შესრულებას და გუნდის წინ მდგომ დირიჟორს დავამატებთ, – ჩვენ წინაშე აღმოჩნდება საშემსრულებლო კოლექტივი, რომელიც ბევრით არ განსხვავდება კლასიკური ევროპული ყაიდის აკადემიური გუნდისაგან.

"ევროპეიზაციის" ტენდენციის გამოხატულებად უნდა ჩაითვალოს გუნდებში შემსრულებელთა რაოდენობის ზრდა და შერეული შესრულების ახალი, აუთენტურისათვის უცხო ფორმის შემოღება. მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის განვითარების მანძილზე აშკარად შეინიშნება გუნდების მონაწილეთა რიცხვის მატება; სცენაზე უფრო და უფრო ხშირად ვხვდავთ 60, 80, 100 კაციან და უფრო დიდ ანსამბლებსაც, რომლებშიც I და II ხმების შემსრულებელი მოზრდილი ჯგუფები არსებობს. ამ ჯგუფებს მრავალ ანსამბლში ქალები შეადგენენ. ესე იგი, თუ პირველადი ფოლკლორის პირობებში, შერეული შესრუ-



ღებისას, სიმღერაში უმეტესწილად მხოლოდ სოლისტი ქალები მონაწილეობენ, – სცენაზე მათი რიცხვი ერთიათად იზრდება, რაც სპეციფიკურ, ქართული ხალხური სიმღერისათვის უცხო, კლასიკური ევროპულისათვის კი ბუნებრივ ხმოვანებას წარმოქმნის (მეორე მხრივ, ევროპულთან ზუსტ ანალოგიაზე საუბარიც არ შეიძლება, რადგან ქართველი ქალების შესრულების მანერა მაინც თავისებურ ელფერს სძენს გუნდის ხმოვანებას). აღნიშნული ორი ტენდენცია 50-60-იან წლებამდე მოქმედებს, შემდეგ კი, სხვადასხვა ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზების გამო, დადამავალი ხაზით მიდის.

მეორეული ფოლკლორის შემსრულებლობაში მნიშვნელოვან სიახლედ უნდა განვიხილოთ ინსტრუმენტული ჯგუფების გამოყენება. უკვე 20-იანი წლებიდან იქმნება მეჩონგურეთა, მეფანდურეთა, შემდეგ – რამდენიმე სხვადასხვა საკრავისაგან შემდგარი, შერეული ანსამბლები, უფრო მოგვიანებით კი – ხალხური საკრავების ორკესტრები. ქართული სოფლური ყოფისათვის არც ერთგვაროვანი საკრავიერი ჯგუფები და, მით უმეტეს, არც ორკესტრები იყო დამახასიათებელი. ამ სიახლემ სრულიად ახალი ნაკადი შემოიტანა ჩვენს შემსრულებლობაში. მართალია, 50-



60-იანი წლებიდან ეს მოძრაობაც მნიშვნელოვნად შესუსტდა, მაგრამ მას უკვალოდ მაინც არ ჩაუვლია. მის პირდაპირ შედეგად უნდა ჩაითვალოს საკონცერტო პრაქტიკაში, აუთენტურის ხარჯზე, ახალი ყაიდის, ტემპერირებული საკრავების დამკვიდრება და, ასევე, ახალი ყაიდის ინსტრუმენტული ტრიოს (სალამურის, ფანდურისა და "ბანის ფანდურის" შემადგენლობით) ფართოდ გავრცელება.

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

რაც შეეხება წმინდა ტექნიკურ მხარეს, აქ ვხვდებით ხელოვნურ მელოდირ სვლებს, ამა



თუ იმ კუთხის სიმღერებში შესაბამისი დიალექტისათვის არადამახასიათებელ ჰარმონიულ მიმოქცევებს, ქართული ოთხხმიანი სიმღერებისათვის სრულიად უცხო ოთხხმიან ნიმუშებს (რომლებიც სინამდვილეში სამხმიანი სიმღერების სხვადასხვა ხელოვნური მეთოდით გაოთხხმიანების ნაყოფია), ცალფა, წმინდა სოლო-სიმღერების გასამხმიანებასა და სხვა.

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

დროთა განმავლობაში იცვლება ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებელი მომღერლის ტიპი. თუ მეორეული ფოლკლორის გარიჟრაჟზე და მისი განვითარების შუა პერიოდში მომღერალთა უმეტესობა ტრადიციის მატარებელია,



შემდგომი ხანის კოლექტივებში მათ ადგილს, თანდათანობით, "კლასიკოსი მომღერლები", ევროპული ტიპის განათლებამიღებული, კლასიკური ვოკალური ჩვევების მქონე მუსიკოსები იკავებენ.

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

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



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

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

უნდა ითქვას, რომ, მართალია, ქართული მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის განვითარების მაგისტრალური ხაზი პირველადი შემსრულებლობის პრინციპებიდან მეტი და მეტი გადახვევის გზას მიუყვება, მაგრამ დროდადრო მაინც შეიმჩნევა საწინააღმდეგო, ფოლკლორული ძირებისაკენ მიბრუნების ტენდენცია. ამ ტენდენციის ერთ-ერთ გამოვლინებად უნდა ჩაითვალოს სახელმწიფო ანსამბლში კარგა ხნის მანძილზე არსებული, მომღერალთა ჯგუფის ცალკეული კუთხეების (მეგრულ, გურულ, კახურ, სვანურ) "ფრთებად" დაყოფის ტრადიცია, რაც შესრულებ-



ბის კუთხური ელფერის მაქსიმალურ დაცვას განაპირობებდა; იგივე ითქმის მრავალ ანსამბლში სიმღერის, ცეკვისა და დაკვრის გაერთიანებაზეც, რაც ქართული ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი სინკრეტულობის ნაწილობრივ აღორძინებას მოასწავებდა (თუმცა ანსამბლების წევრთა მომღერლებად, მოცეკვავეებად და დამკვრელებად მკაცრი გამიჯვნა საბოლოო ჯამში ჭეშმარიტ სინკრეტულობას მაინც გამორიცხავდა).

ფოლკლორული საწყისებისაკენ ლტოლვის ტენდენცია 50-იანი წლების II ნახევრიდან მცირეშემადგენლობიანი ანსამბლების შექმნამაც დადასტურა. 100 კაციანი მონუმენტური, მაგრამ, იმავდროულად, მოუქნელი, ევროპულ აკადემიურ გუნდებს დამსგავსებული კოლექტივების ფონზე, ეს ანსამბლები ძალიან ჰგავდა სოფლურ ყოფაში ოდითგანვე არსებულ შემსრულებელთა ჯგუფებს. მსგავს ანსამბლებს შორის, მათი მკაფიო ინდივიდუალობის გამო, პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ: "შვიდკაცა", "გორდელა", "რუსთავი", "ფაზისი", "მთიები", "მზეთამზე", ანსამბლი მალხაზ ერქვანიძის ხელმძღვანელობით და "ქართული ხმები". ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თითქმის ყოველ მათგანს მაინც ჰქონდა აუთენტური ფოლკლორის პრინციპებიდან გა-



დახვევის ნიშნები. ერთ შემთხვევაში, ეს შესრულების კუთხური მანერის უგულბეღყოფაში ვლინდება, სხვა შემთხვევაში – ზედა ხმების პარტიების ჯგუფურ შესრულებაში ანდა – არახალხური წარმოშობის სიმღერების შესრულებაში, ხალხური მუსიკალური წყობის შეგნებულ ტემპერაციაში და სხვა. ამ ანსამბლებიდან ფოლკლორულ პირველწყაროსთან ყველაზე ახლოს მდგომად, “მთიებთან” ერთად, "მზეთამზეც" უნდა მივიჩნიოთ.

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



---



*Edisher Garaqanidze (Georgia)*

## PERFORMANCE OF GEORGIAN FOLK SONG

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




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

**‘Performance in the primary musical folklore’.**

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

Two branches should be distinguished in ‘primary singing folklore’, so-called ‘associated’ and ‘non-associated’ (or pure) musical folklore, and are associated with various rituals, working processes etc. Performances of this category of songs are strictly denoted by time and place. They are usually not performed without the accompanying ritual or working process. ‘Associated songs belong essentially to the whole community, and can be performed by any member of the community. Indeed, we can say that the ‘associated’ repertoire, according to

---



religious and utilitarian considerations, is obligatory for every member of the village community, and these songs are often not considered as ‘songs’ at all.

Regarding ‘**pure**’ („or non-associated”) songs, these represent a supplementary category of songs, built upon the earlier layer of „associated” songs. Their emergence is connected to a later epoch. From a musician point of view they have grown out of „associated” songs. The emergence of these songs was due to the increased **aesthetic** needs of the people. The roles of religious or social-utilitarian functions are drastically reduced in these songs. The performance of „pure” songs is not attached to any particular Place and time, so they can be performed in any convenient situation. Besides, unlike „associated” songs, „pure” songs usually belong to a certain category of singers, and knowledge of these songs is not obligatory for everyone and often, due to their musical complexity, they cannot be performed by everyone. In such cases these songs are performed by „mastersingers”.

Traditional musical education of both ordinary singers and mastersingers happens via an „associated” repertoire. The traditional learning process is totally different from the usual learning process adopted in mainstream musical education in cities. Traditional musical education is based on a „holistic approach”




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



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

The existence of different learning methods („holistic” and „differentiated”) and the existence of groups of mastersingers raises the question of the existence of professionalism in Georgia. It is now difficult to speak about professionalism and professionals in historic Georgia, but from the 19<sup>th</sup> century, when we have records of the musical practice of traditional musicians, we can speak about two groups of professionals (1) bagpipe player-singers, and (2) singer-chanters, whose main activity was connected to music and for whom music was a source of income. Therefore, the existence of professional musicians in Georgia is a fact. At the same time we must note that the level of mastery of professional

---




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

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

Out of all the factors that stimulate the process of performance in traditional society, we need to mention

---



first of all the existence of **competition** between singers. Different forms of competition exist in different regions: in singing stamina and endurance (in Svaneti), in gradually raising the pitch and singing in a higher range (in Kartli-Kakhetian table songs), in the variety of the repertoire, in quick orientation in an unknown version of the song (in Guria), etc.

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



### **Gender difference in performance practice.**


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

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

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



---




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

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

There is a close connection between the range of singing and the performance style. It is well known .that singing such high notes as ‘A’, ‘A#’ or ‘B’ of the first octave (up from middle ‘C’) is quite difficult for men. Although such high notes are performed by ‘classical’ tenors as well, unlike classical singers, traditional singer is generally able to sing each part of the song, including the difficult high notes. The clue to this ability to sing very

---




high might be in specific, purely traditional ‘attacking manner’ of singing, as Curt Sachs defined it. The traditional Georgian Style of singing differs from the European classical style singing not only in the style of sound production, but in the physical conditions of the singers during the performance (naturally, within the Georgian tradition style of singing there are differences according to the regional styles).

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

The **verbal texts** in the songs are extremely varied. Text can be very different from each other with their inner structure: rhythmic and non-rhythmic (or so called ‘white’) lyrics and plenty of interjections and nonsense syllables. These later are used as ‘verbal material’ to complement texts. On the other hand, the relationship of ‘pure poetry’ can be very different in connection with the musical text. The script connection of poetry with a concrete song is relatively rare and is mostly connected to ritual songs. As a rule, depending on a performer/s wish

---



and memory, different texts can be used for the same (musically) song, and sometimes the same texts can be put to totally different songs. This situation is the result of the usual negligence of traditional singers towards the verbal text, and this negligence is more apparent in `pure` (musically more complex) songs. In such songs the verbal text, like interjections and nonsense-syllables, is just `verbal material`. Generally we can say that primary musical folklore the verbal text is secondary to the musical text.

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


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

On the other hand, the current understanding of these recent processes in primary performance practices is not an easy task, as this is the time when different styles of



completely different kinds of music entered the musical life of Georgian villages. Urban style singing (vocal, instrumental, and vocal-instrumental styles) and secondary forms of folklore entered Georgian villages. Such co-existence of different styles of music and different performance practices created a productive soil for external influences on the primary village performance style. Of course, the primary performance style continued its natural development, using the inner characteristics of village folklore, but crucial changes in village life made traditional practices less `immunized` against external agents. These crucial changes included the technical and scholarly progress of society and the village community as well, including the reduction role of religion, and the loss of the social function of traditional songs. Because of this intermixture of different agents of change, it is often difficult to single out which of the changes are natural to the primary folklore, and which of the changes are the result of the influence of the secondary, stage performance practices. The same tendency is quite often introduced in both primary and secondary performance practices. Sometimes the tendency appearing in the primary performance practice is a stepping stone for the move to the secondary performance practice.

---




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

**Internal changes** may affect the melodic and harmonic language of traditional songs. Melodies of traditional songs are based on a common national intonation `vocabulary`, or a number of melodic formulae formed during the long process of performance practice within the traditional musical culture. The emergency of new songs and new versions of old songs is primarily based on the use of new combinations of melodic formulae from the common vocabulary. This is constantly being renewed, enriched and rejuvenated. The melodic development of traditional songs is still happening within the traditional vocabulary of melodic formulae: on the hand it is happening via new combinations of the existing melodic formulae, but on the other hand is happening via the introduction of new formulae. In the latter case the new melodic formulae are in fact a development of the existing melodic formulae. This kind of development happens though the maximal use of the singing range.

These kinds of melodic changes happen in the bass part as well in some musical dialects. As we know, the bass part is the harmonic basis of the songs, therefore this

---




melodic change in the bass causes the development and change of the harmonic language of traditional songs. The enrichment of the harmonic language is also archived by the fuller realization of the scale system in Georgian polyphonic songs, based on the third relationship of the harmonic functions. Other factors are also at work.

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

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

---



songs. in some regions this tendency of losing the alternative forms of performance is apparent in the turning of two-choir songs into one-choir songs.

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

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

In the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries the repertoire of the village singers increased significantly. This was the result



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

Among the crucial changes in primary performance practice we must mention the ongoing increase of 'pure' (non- associated) songs in the repertoire of traditional singers. The aesthetic value of singing and the enjoyment of musical sounds always existed among traditional singers, but this enjoyment gradually increased throughout the whole process of the existence of musical culture.






Until relatively recent times the utilitarian function of music was paramount in village life. Despite the fact that the emergence of ‘pure’ songs must have happened at some very distant point in the development of Georgian singing tradition, these (‘pure’) songs could not compare in importance with ‘associated’ song that very related to certain religious and life events. This inner battle between the utilitarian and aesthetic functions of music became more and more evident, and this process was intensified on one hand by the increasingly faster development and creative freedom of ‘pure’ songs, and on the other hand by the conservative nature of ‘associated’ songs. The gradual loss of the utilitarian function of the major part of ‘associated’ songs was an important reason for the intensification of this process. This process resulted in the loss of the major part of ‘associated’ songs, and the other part of such songs, due to their higher aesthetic value, moved into the category of ‘pure’ songs. We can say that today is most of the Georgian musical dialects ‘pure’ songs dominate, and the proportion of ‘associated’ songs is relatively small.

The loss of most of the obligatory ‘associated’ songs and the necessity for teaching these songs hampered the ancient, centuries-old learning method of traditional songs. That’s why the number of people who could not


---



develop naturally throughout their childhood musical experience increased. The village population was naturally split into two categories: (1) musically talented ‘singers’ (2) ‘listeners’ who could not sing. The numbers of the latter group steadily grew, and the number of able singers decreased . Even among those who could sing, the number of those who acquired the singing repertoire via the initial ‘holistic’ method fell. We can say that today the number of such singers in many regions of Georgia can be counted on the fingers of one hand. As a result, the ancient art of improvisation among village was also degraded considerably. Therefore, as we approach contemporary times – 1990s- primaryperformance practice gets closer to the secondary performance practice by an increasing number of features, and as a result, the primary, authentic singing tradition is gradually degraded.

The gradual disappearance of the primary “holistic” method of learning caused the appearance of a new learning method, so the need for the **teacher** was born. This function was taken over by the former leader. A few new functions were added to the former leader’ s function: now she was in a position to choose the “right” version of the song to teach, to choose the soloists from the available singers, and often she accepted the role of “objective” assessor of the performance. By authority and

---



functions this new leader is still not equal to the leader of the stage folkloric ensembles, and at the same time she cannot be considered as a “leader” or “head-man ( “head-woman) of the traditional village ensemble as well. This was a serious step towards “secondary’ performance practice.

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

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



## **Performance in secondary musical folklore**

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


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

The first collective that played an important role in the development of secondary musical folklore was the “Georgian Choro” (choir), organized in 1885 by Lado Agnihvili. The collective was led by Czech professional



musician Iosef Tatil, specially brought to live in Georgia and to conduct the choir. This collective had a crucial influence on most subsequent Georgian singing collectives. We can even talk about the “Ratil line” of Georgian stage folklore, based on the performance practices used by Ratil. This line is characterized by a strong affiliation with European classical principles and is very different from another line, the line that we can call the “Dzuku Lolua line”. The “Lolua line” was mostly based on the principles of authentic village performance practices, although we must note that followers of the ‘Lolua line’ were also influenced by the Ratili principles. All the above-mentioned makes it clear that the first serious deviations from primary performance practices look place in ‘Georgian Choro’. As time went by, the dividing line between primary and secondary performance practices widened, and today they are so far apart that it is not easy to say whether they have more common or more different features. In this long process different singing collectives contributed their share, bringing their own elements to the performance practice of Georgian traditional songs on the stage. The most influential were earlier collectives, starting from ‘Georgian Choro’ created by Iado Agniashvili, soon followed by ‘Ratili Choro’, choirs led by Sandro and Mikhail Kavsdze, Dzuku Loria, Aqvsenti Megrelidze, Rema Shelegia, Levan

---



Mughalashvili, Maro Tarkhnishvili, and later the ‘State Ensemble of Georgian Folk Song and Dance’ (or shortly, ‘State Ensemble’). Later ensembles also introduced new elements to the performance practices of secondary ensembles.


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

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

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

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


---



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

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

---




part. This method is completely opposed to the principles of primary performance.

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

In the performance practice of secondary ensembles **non-authentic songs** are becoming an ever-increasing part of the repertoire. For the sake of a more impressive stage performance ensembles use professional compositions of Georgian (and sometimes non-Georgian) composers as well. These factors contribute to the establishment of such new elements of performance as **starting songs together**, striving towards a **synchronic performance**, the **use of pre-determined performance** nuances including the wide use of sudden contrastive




---



changes of volume. If we sum up these features together with the performance of each part by a group of singers, and add to the picture a professional conductor in front of the ensemble, we will end up with a performance collective that is not easy to set apart from a classical academic European choir.

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

---




until the 1950 s and 1960 s, but later went into decline, for different subjective and objective reasons.

An important new tendency in the performance practice of secondary ensembles was the introduction of **instrumental ensembles**. Starting from the 1920s, ensembles of chonguri and panduri players (traditional long-neck lutes without and with frets) were first established, shortly followed by ensembles consisting of several different instruments, and later whole orchestras of traditional instruments appeared. These kinds of ensembles And orchestras were totally uncharacteristic of village traditions, and therefore this was a new tendency in the performance practice of Georgian traditional music. We must mention here that although the tendency towards big ensembles and orchestras also went into decline from the 1950-1960, the influence of instrumental ensembles did not disappear without a trace. A direct influence of this this trend was the introduction of new types of chromatic instruments, and particularly the establishment and wide spread of a new type of instrumental trio: salamuri (flute), panduri and bass panduri.

These changes in performance practices very much affected the character and structure of performed music. For example, the **performance manner** was greatly affected with a new ‘gentle lyricism’ entering the

---




scene. This should be considered to have occurred mostly as a result of the influence of European classical performance tastes. This trend appeared first in the seminal ensembles lead by Iozef Rati, but found particularly wide use in the Georgian stage ensemble of the last few decades. The influence of the European singing style must have been responsible also for the introduction of such new developments in the performance of Georgian folk music as singing with a closed mouth and other non-traditional ways of sound production.

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

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

---




tempered character and is getting closer to the tempered tuning system.

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

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

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

---




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

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

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


---



authentic syncretism of village performance, although strict division of the ensemble members into `singers` and `dancers` was still very far from the real syncretism of village performances.

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

---



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

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

---



*Abdullah Akat (Turkey)*

**AN OVERVIEW OF THE EASTERN BLACK SEA  
REGION LOCAL CULTURE PRODUCTS  
IN BERLIN PHONOGRAMM-ARCHIV<sup>1</sup>**

*Introduction*

The first studies which have been written about the cultural elements of the Eastern Black Sea Region as the subject matter of our study in Turkey began just before proclamation of the republic. The study paper with the date May, 1921 by an anonymous author entitled "Dances of Trabzon" has entered the Catalogue of Folk Dances of Turkey compiled and written by Mahmut Ragip Gazimihal (1900-1961). This paper is in HAGEM Archives and it was sent to the fieldwork performed by Daru'l-Elhan (Istanbul Conservatory) from Trabzon around 1922-1925. This compilation gives information about the pre-republican era. In addition to this, another compilation which has also been sent to Daru'l-Elhan from Trabzon and included by Gazimihal into the Catalogue of Folk Dances of Turkey is titled "Dances and Traditions of Trabzon". It is seen that

---

<sup>1</sup>This paper is a part of the research supported by TUBITAK in the frames of International Post Doctoral Research Fellowship Program.





this study was prepared by Murat Tekin in July, 1922. This study tells us about the horons, the ballads sung in these horons and the developments experienced in that era.

After the proclamation of the republic, folkloric movement is generally observed in Turkey. The field researches and compilation studies initiated throughout the country were supported by governmental agencies and institutions. Even foreign musicologists such as Bela Bartok were invited to Turkey, and cooperate activities and studies were carried out. Although the compilation studies which were at an important level in Europe in that era began very late in Turkey, it was possible to make great progress in a very short period of time. By this way, the researchers could compilation studies in the Eastern Black Sea Region. However, the splits experienced after 1950s in such a country which was late for performing these studies prevented these aforementioned studies from surviving until today and resulted as an uncompleted study despite all its progress in the beginning. The researches performed by personal efforts and the findings and products presented and produced by contributions of volunteers were not sufficient.

The institutions and important researchers who did fieldwork in the Eastern Black Sea Region are as follows:

---




Finnish researcher Martti Rasanen, 1925; Istanbul Conservatory, 1929; Hamamizade Ismail Bey (1885-1948), 1931; Ankara State Conservatory, 1937 and 1943; Adnan Saygun (1907-1991), 1937; Bilal Aziz Yanikoglu, 1943; Laurence Picken (1909-2007), 195? – 1975; Berlin Phonogramm-Archive: Kurt Reinhard (1914-1979), 1963 and 1968; TRT, 1967; Ismet Zeki Eyuboglu (1925-2003), 1976; Martin Stokes, 1986 – 1988; HAGEM, 1991; Suleyman Senel, 1994; Mustafa Duman, 2004; Abdullah Akat, 2002 – ...

When the foreign research specialists from other countries are taken into consideration, it is observed that the first study performed by an institutional support was performed by Kurt Reinhard in 1963 in the name of and for the Berlin Phonogramm-Archive and continued in 1968. Consequently, it was extremely important to establish a database and present the service of researchers by analyzing them.

Firstly, the general information about these collections, the content information and our findings related with the sound records and the emerging results will be shared here. There are common results which can be derived from the entire collections as well as special results specific to each one. Therefore, firstly the collections are taken into consideration one by one and

---



result assessment will be performed through each collection and the common results will be considered in the next phase.

### *An Overview*

Although 63 collections of the related geographical area and its vicinity have been determined and analyzed throughout the period of time of the study from 1902 to current time in Berlin Phonogramm-Archiv, I will discuss some collections which are directly related with my research subject. These collections are as follows:

Adolf Dirr 1909-1914

Prussian Phonographic Commission 1915-1918

Kurt Reinhard 1963, 1968 and 1972

Felix Hoerbuerger 1965, 1970 and 1972


Christian Ahrens 1972

Ursula Reinhard 1983

Susanne Ziegler 1991.

Adolf Dirr (1867-1930) recorded 38 cylinders with a phonograph during his research activities when he stayed in the Caucasus between 1909-1914. Dirr, who was working in the Munich Museum of Ethnology during that period, sent 31 of these cylinders to Berlin in 1914. The records have been obtained from the Abkhas, Laz, Mingrel, Ossetian, Svan, Tatar, Azeri and Turkish

---




communities since 1909. There are totally 37 pieces in these 31 cylinders and 15 of these pieces were compiled from the Tatars, 9 of them from the Abkhas, 5 of them from the Ossetians, 2 of them from the Svans, 1 from the Turkish people, 1 from the Mingrels and 1 from Laz people.

The importance of this collection of Dirr for my study is that the second largest settlements of these communities after Caucasus is Anatolia and most of them have continuing relations with the Eastern Black Sea Region. The musical culture of these communities who still live in the Caucasus and have important interactions with the Eastern Black Sea Region, in respect of their dispersion and immigration areas, is still living or its traces can still be seen.

When the cylinder records were analyzed, it has been determined that some of these ballads and songs are still sung in the Eastern Black Sea Region. Several Turkish words which are observed in the ballads and songs of Laz people and other communities are extremely interesting. On the other hand, the polyphony of the records obtained from the Abkhas people shows significant differences compared to the polyphony of the Abkhas people who live in Anatolia. This case should be analyzed by new field work and case studies and should be


---



proven. Another issue which is worth analyzing is the fact that the instrument known as Garmon or Harmonica which is considered to be brought to Anatolia after these communities were forced by Russians to immigrate to Anatolia is still being played around Rize, in the villages around Gundogdu-Cayeli-Limankoy. The reason is that the polyphonic structures of these villages or other regions where Caucasians live have changed in time.

According to Turkish sources, the records obtained from Karacay and Malkar Turks who are known as Caucasian Tatars and Circassians are important for showing that there was not any polyphony in these communities during that period. It is considered that the aspect which determines the polyphony factor of these communities living very close to each other is religion. The structure of the Christian society, which has obtained polyphonic traditions with the influence of the church, and the monophonic and traditional structure of Islamic Religion are clearly separated in accordance with the beliefs of these communities. This case is possibly the basic aspect which can explain the substantial change in polyphonic music traditions of the ones who immigrated to Anatolia.

---




The maqams performed in the Tar records obtained from the Azeri people are maqams which are still used extensively in Azerbaijan and Anatolia.

Other phonograph records have been recorded by the Prussian Phonographic Commission at the helm of Prof. Carl Stumpf (1848-1936) between 1915-1918. The musicologist Georg Schünemann (1884-1945) who was sent by Mr. Stumpf to the prison camps, visited almost 24 camps during these dates. The records taken with a phonograph consist of 951 cylinders in total and a significant part of these records has been obtained from the captives of communities from Caucasus, the Northern Black Sea Region and the Balkans. Currently, the studies on these records are continued within the scope of the "Valorization and digitization of the recordings of the Prussian Phonographic Commission 1915 - 1918" project in the Berlin Phonogramm-Archive by the team at the helm of Dr. Susanne Ziegler. Therefore, it has not been possible for us to analyze all the records related with the communities in our study. However, the parts I have worked on related with the Crimean Tatars and Turks result in quite important findings.

The records related with the Crimean Tatars were obtained between 1916-1918 in the following German prison camps: Lamsdorf (1 record), Parchim (6 records),


---



Merseburg (13 records) and Ohrdruf (1 record) and consist of 21 cylinders. The record taken in Ohrdruf was recorded by Heinrich von Eggeling who was the chief medical officer of the military hospital. In these records, there are songs about love, history, heroism, military, wars and raids and raiders, marches, çins, kaytarma melodies and verses from Quran. One of these records does not contain any title information, while 1 of them was taken from a prisoner named Emin Muradasul, 1 from Salih Ganiev, 13 from Seyid Halil Ahmed and 5 from Murad. While the expressions of the Russian region and Crimean Tatars are used in 20 of these records, the expressions of Romanian region, Dobruja Turk and Tatar language are used in the record obtained from Emin Muradasul in Lamsdorf. This record has been analyzed by me and it is noted as the record that belongs to Crimean Tatars because the language and dialectic characteristics of the melody, the similarity of the melody with a melody obtained from Seyid Halil Ahmed in Merseburg camp and also the existence of the Crimean Tatar population in Dobruja.

The relations between the Crimean geography and the Eastern Black Sea Region which have been increasingly developing since the 18th century and immigration of several Crimean to the region, mainly to Trabzon through the sea and Caucasus have caused the

---




development of cultural exchange. It is obviously the result of a more rooted experience that the Crimean Tatar music creates forms similar to the region in respect of type, melody and rhythm. It is possible to see the samples of that rooted experience from these records.

Furthermore, there are 10 cylinder records which have been obtained from the Turks of Caucasus, Anatolia and the Balkans. The forms which connect the Crimean geography, the Caucasus and the Black Sea can be seen more obviously through these records. Black Sea as the common denominator of several ballads and songs form the musical language of these communities like it activates all dynamics around it. It is certainly necessary to draw attention to the point that one of the most important factors here are the Kuman-Kypchak Turks. The reason is that most of the communities of the Balkan Turks and the indicated geography consist of Kypchaks.

Some of the Kypchaks who used to be Christian Turks turned to Islam while some parts have continued to live as Christians. They have blended in other Christian communities in the stage of history when the factor of religion was extremely important. The existence of Kypchaks who became Bulgarians, Romanians, Russians, Georgians, Armenians and Greeks is considered as the common voice of that entire territory. While this




---



community which is also known to have an important place in forming these structures surrounding it, has been blending into several communities in the stage of history and had various identities, it has continued living its music culture in these communities with different identities and variations. This community, beside Georgians, Armenians, Greeks and some others, is one of the main reasons that several Christian-Orthodox traditions currently exist in the Eastern Black Sea Region of Turkey.

Kurt Reinhard (1914-1979) who came to the region in 1963 for the first time, began his studies in Rize region. He has been working in Ortapazar, Pehlivantasi, Pazar, Cayeli, Derepazari, Ardesen, Rize-Merkez and Findikli areas. As well as the records of oral tradition, Reinhard has obtained the instrumental records or records of playing and singing style. The instruments of tulum, kemenche, harmonica and baglama are observed in the records obtained from that region. It is an extremely important detail for the researchers of our time that the harmonica was called "santur" in his compilation note. The reason is that santur is a very old name used for that instrument in former times and it is forgotten in the present day. We have determined that this instrument used to be called santur in historical sources, however this information

---



provides an important clue for understanding how long that instrument was called with that name.

It is understood that Reinhard planned that study in the East-West axis because the regions of his study continued on that axis when he had visited Trabzon after Rize. Although he sometimes expanded his area of study into the valleys, he usually stayed on the coastline. This is a very problematic practice for a field study in respect of the Eastern Black Sea Region since almost every part of the region has different cultural textures and it is not possible to comprehend all of these without going up from the inner parts of the valleys towards the higher villages or plateaus.

Reinhard did research in the Trabzon Region, in the areas of Of, Arakli, Macka, Esiroglu, Mataraci, Surmene, Trabzon Merkez, Akcaabat, Salacik, Vakfikebir and Besikduzu and he obtained several records in various kinds from horon songs to epics, Quran and ezan modes to elegies. It can be observed that mainly kemenche comes to the forefront as the main instrument of the region. It is understood that these studies continued for almost 15 days.


Reinhard has also been working in the areas of Kesap, Yolicı, Karadere, Konacik, Yagmurca, Giresun-Merkez, Mesudiye and Ulper of Giresun region. No



research activities were observed in the important centers of the local culture during his studies which continued for 5 days. The most important deficiencies of this study are that he did not access the city centers which are extremely important for the culture of the region located on the coastline between Besikduzu and Kesap such as Eynesil, Gorele and Tirebolu and Harsit Valley and Canakci field and the areas of the plateaus which are most important for the music culture of the region. Consequently, if the inventory related with the obtained records is taken into consideration, it is observed that this part of that study is far away from reflecting the cultural texture of the region. It is observed that the records have been taken from instruments such as kemenche, ud, clarinet and especially baglama.

The studies of Ordu region started from the villages of Kokenli and Uzunisa and continued through Ulubey, Ordu Merkez, Persembe, Fatsa, Unye and Caybasi areas. It has been possible to analyze these records by listening to them because they are digitalized. The records of kemenche, düdük, davul-zurna, baglama and several kaval records were found. In Ordu region, there has been an intensive mix of different communities throughout the historical process. These records are considered to be extremely important because they are capable of


---



presenting such a mix. The music samples related with the obtained dances and also the instrumental and vocal music samples consisting of various kinds of music substantially present such a mix. The period of study in that region is 10 days.

Then, Reinhard continued towards the Central Black Sea Region and the field study which started from Bafra in the Samsun region was continued up to Engiz, Dikbiyik, Samsun Merkez, Carsamba and Kumkoy. The field study which continued for 5 days is opposite the east-west direction which had been continued from the beginning of the study. He came to Samsun Merkez from the westernmost point which is Bafra and then he came to Carsamba region. Samsun is better suited than the Eastern and Western Black Sea Regions in respect of socio-economical aspects because Samsun and the Central Black Sea Region are the industrial zones of the region due to the means of access with the inner parts of Anatolia. This situation has caused the city to let in immigrants from other cities and become the biggest city of the whole Black Sea Region in respect of its population. Consequently, the city life contains several cultural differences all together. Although the records obtained in that study are intended mostly for presenting the culture of

---




villages of Samsun, this collection can not be regarded as sufficient presenting all facettes of this area.

Reinhard published an article titled "Musik am Schwarzen Meer" for the first time related with these records in 1966 in Berlin in the journal "Jahrbuch für musikalische Volks-und Völkerkünd"e, Band 2. In this article, he has approached the issues such as music types and music characteristics of the region, the instruments of the region, the subjects of songs and ballads, the forms of poems, meter and measure and he has given place to samples of some texts and notes as well as photographs and maps. In addition to these, the record samples have been presented by an extended-play. Then, he published the texts related with almost all of the collected works in Berlin in 1968 in his book titled "Auf der Fiedel mein - Volkslieder von der osttürkischen Schwarzmeerküste". In this book, the ballads and songs have been grouped according to their subjects, brief information on the instruments of the region, the music types and music characteristics has been shared and sample music notes have been shown.

After Reinhard died, in 1979, his wife Ursula was alone responsible for the record and she created a selection of the record content. Thus, the record has been published in Berlin in 1985 under the editorship of Artur Simon

---




entitled "Musik aus der Türkei" with the liner notes written by Ursula Reinhard. There are 5 songs from the Eastern Black Sea Region published on a record "Side C - Musik der Schwarzmeerküste" as part of two records.

Prof. Kurt Reinhard who has been the director of the Berlin Phonograph Archive between 1952-1968, also gave lectures in the university. Under his tutorship one of his students, Christian Ahrens, who has gained experience in the Eastern Black Sea Region, Ahrens wrote a thesis on the region in 1965. I could not analyze that study because it is not available in the archive's library. However, the book written by Ahrens and published in Munich in 1970 titled "Instrumentale Musikstile an der Osttürkischen Schwarzmeerküste - Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum" which is related with thesis has been analyzed. In this book, records of the aforementioned instruments have been taken into consideration in respect of the dance types, playing methods, ballad and song types, the rhythm structures and metronome characteristics and sociological and ethnic evaluations have been provided.

Those years constitute an extremely intensive and interesting term for fieldwork related with our subject. Likewise, Kurt Reinhard visited the region for the second time in 1968, Felix Hoerburger performed studies in

---



Greece covering the people of the Black Sea in 1965, 1970 and 1972. Christian Ahrens has directly studied the people of the Black Sea who immigrated to Greece after 1921 and during the forced exchange period and by this way, the materials acquired in that field has expanded and become diversified.


When Reinhard visited the region for the second time, he began his studies from Trabzon and continued on the route of Akcaabat, Surmene, Pazar, Murgul, Hopa, Kemalpasa, Arhavi and Rize. It is obvious that Reinhard who has been observed to go through the eastern parts of the region even up to the Georgian border has focused his concentration on the regions where Laz people intensively live. When, the records are analyzed, it is observed that they include several songs, ballads and epics in Laz language and dance types. There are also songs with lyrics as well as the instrumental songs played with tulum, kemenche, harmonica, kaval, zurna, mey and davul-zurna. The study continued for 15 days in total. The compilation notes where he has written his findings are extremely interesting. He has not made any publications based on that study. His wife Ursula has only 2 songs from this expedition published on the "Side C - Musik der Schwarzmeerküste" part of the records titled "Musik aus der Türkei" and released in 1985.



The collection of Christian Ahrens which he recorded in Greece in 1972 consists of 279 songs and it is an extremely comprehensive one. There are lots of repetitions, because most of the records consist of a similar type of work and this situation narrowed the repertory. There are many records of different instruments as well as the bagpipes and kemenche. It is obvious that most of the vocal and instrumental types are parallel to the Eastern Black Sea Region, even several melodies are still sung and played in the same form. It is also possible to hear the same songs in the records of Reinhard of that period and the records of Ahrens. Another interesting aspect of this study is that the type names and the names of several songs are in Turkish, some songs are played in Greek and Turkish at the same time and some are sung only in Turkish. This situation stems from the fact that the Christian-Turkish population was forced to emigrate to Greece under the Rum identity during the exchange period because they were non-Muslim. In addition to this, "Romeika" language, which was formed over time as a result of the interaction between cultures, plays an important role here. The Romeika which is used in the Eastern Black Sea Region currently, is a language which is created in by mixing local language with Roman language beginning from the Christianization of Romans in the




---



Eastern Black Sea Region and mixing that language with the languages used by Turks and Laz people. Although it is currently called as the Pontus Greek, it is a language which has been transformed in different eras. Furthermore, there are also Christian communities who do not know how to speak that language and speak Turkish only. This situation has caused the language used in songs and ballads to become diversified.

Yet there is another point to focus that most of the genre names are not only seen in the Eastern Black Sea Region. In all the areas around the Black Sea where Turkish population exists, the same genres are called by the same names. Consequently, this bond which has not been analyzed until today, should be followed by new studies. The studies of Ahrens were released under the editorship of Artur Simon in 1974 on a record with the title "Musik der Pontos-Griechen, NordGriechenland" and he has given place to 15 songs in that record. The historical background, social life, musical activities and instruments, the information about the songs on the record as well as maps, photographs and samples of musical notes are among the contents of that record. In addition, Ahrens has partially used the information of that study in a book titled "Aulos Touloum Fischietti, Antike Traditionen


---



in der Musik der Pontos-Griechen und der Graeko-Kalabrier" which was published in 1987.

In each of the field studies in Greece which were undertaken by Felix Hoerburger (1916-1997) in 1965, 1970 and 1972, there are several recordings of the Pontus Greeks. However, if all the records are taken into consideration, it is observed that the records are mainly from the northern and eastern parts of the center of Greece. Anyway, it is a natural circumstance that these areas are within the scope of all these studies, because these are the areas of Greece where Pontus Greeks settle most. In the studies of Hoerburger, records have also been obtained from Macedonia, communities living in Thrace and communities which settled in the western part of the center. There are also records from some Gypsy communities. Among them, the gypsies who speak Turkish are only a few. When these records are taken into consideration, the instruments such as davul-zurna, kemenche, pipiza, tulum, karamouza, aniakara and phlogera are mainly observed. Several horon melodies, ciftetelli and karsilama tunes have an important place among these records. The unquestionable impact of the Ottomans on the Balkans are clearly seen in these records. Several music and dance genres, names of songs, dances and instruments which are currently used in the villages of


---



Anatolia intensively, can be found in these collections, some even with their Turkish names. The records related with the Eastern Black Sea Region are similar to the records in the collections of Reinhard and Ahrens and they have the same characteristics.

Although the field study of Reinhard in 1972 was conducted in the Western Black Sea Region, there are some records previously obtained from the gypsies in Thrace. Consequently, it is understood that the studies undertaken in those years were executed in a particular coordination and one fieldwork was supplementing the other. The studies in the Western Black Sea Region were carried out in Ereğli of Black Sea, Zonguldak, Duzce, Amasra, Alaplı and the villages surrounding these regions. There are also vocal works as well as instrumental ones played with baglama, tambourine, metal mandolin, davul, davul-zurna, davul-clarinet, cifte, cifte-davul, kemane and spoon. The recordings which were made with girl groups are interesting and show similarities with the mass singing tradition of the villages close to the Georgian border of the Eastern Black Sea Region. The study contains records such as wedding and entertainment songs, several songs of the ciftetelli genre, children songs, school songs and etc. This is a very important collection in respect of seeing and understanding the characteristics of music from the eastern


---



part to western part of the region. Reinhard did not publish anything related with that study. His wife Ursula has published 5 songs on the "Side C - Musik der Schwarzmeerküste" part of the records titled "Musik aus der Türkei" and released in 1985.

Within the scope of Turkish studies of Reinhard, the study he made in the Western Black Sea Region in 1972 and the study in the areas right behind the mountain chain of the Eastern Black Sea Region in 1983 have become a very important treasure for us for considering the music culture of the region with neighboring connections. Yet, the coastline of the Eastern Black Sea Region, especially Trabzon has let in immigrants throughout the history and examples of typical folk music songs from surrounding vicinities are observed in the city centers. In fact, the tradition of poem-singing had continued in Trabzon until the middle of the 20th century and several performances were staged by participation of lots of poets in poet-singing overtures organized in cafés. In this respect, Trabzon has become one of the most important stops of Eastern Anatolia Asik-Singing tradition. Therefore, the collection of Ursula Reinhard consisting of the records of Asiks based on recordings from these regions in 1983 and performances of instruments such as tulum which are observed in the Eastern Black Sea Region provide us a


---



possibility for making a comparison and facilitates understanding these relations.

The recordings of Dr. Susanne Ziegler which were made in Georgia in 1991 also contain another very important field for the Eastern Black Sea Region and these studies are very interesting because they show the polyphonic characteristics of Guria region of Georgian music. These records were made in Tschochatauri and its vicinity through a study of 10 days with the participation of Georgian researchers. The "tschonguri" instrument has been used in 3 of the songs only sung by women in the records obtained from men and women groups. The vocal polyphony of Georgian music continues among Georgians who live in the Eastern Black Sea Region and the Marmara Region in very different ways. Especially, this tradition of men and women band formations is quite popular among the Georgian population living in Artvin region. Although the polyphonic performances of men bands in Macahel region are still continuing, their close relations and connections with the Acara region of Georgia are continuing, too. Moreover, such singing traditions are still alive among Laz people and people from Hemsin. The activities of Georgian musicians in Turkey have gradually increased especially in recent years and their target audience has enlarged. There are records

---



related with Georgian communities and Georgian song texts in the studies of Reinhard made in 1963 and 1968. Furthermore, in the record of Peter Gold published in 1972 and entitled "Georgian Folk Music from Turkey", there are information and sound recording samples about the music culture of the Laz people and Georgians living in Turkey, their settlement areas and social lives. The polyphonic characteristics of these people who are closely related with historical processes have not been analyzed and compared sufficiently yet. In this sense, it is necessary to arrange new field studies and arrange joint studies in coordination with Georgian colleagues.

### ***Conclusion***

These collections cover notably the Eastern Black Sea Region of Turkey, the Western Black sea Region, Georgia and Caucasus, Crimea and the north of the Black Sea as well as Balkan and Greek regions. When the records related to this wide area were examined, basic results concluded are as follows:

- All collections consist of sound recordings belonging to numerous instrumental and vocal genres which are different from each other. Folk songs in various subjects, epics, military music, dance music, children's songs, minority music, etc.



- There is no adequate content information about the records. In most collections there is basic personal information such as the name and the age of the musicians or singers, but there is no information about songs and performances. In some records, there is no content information at all.
- The duration of field research conducted in areas with a great variety of musical expressions was generally too short. For this reason, it should be noticed that these collections could not reflect the music culture of the related regions. Nevertheless, opinions regarding the period of their acquisition were given, these records enable analyses concerning mixture and moving processes of communities in the past of the respective region and melodies forgotten or not used in the same area today.
- One of the major elements reflecting the music culture of communities in the best way is locations. For instance, one of the most important determinants in the music culture of the Eastern Black Sea Region is plateau festivals. In collections, it is seen that compilations are made in locations such as private living areas, coffee houses and public training centers. However, people rarely go to locations such as plateaus bearing traditional features and in which



rituals are exhibited in some regions, people never go to these locations in some regions and nothing is recorded.


- While compilers can reach master musicians in some regions, they could not reach them in other regions. For instance, almost none of the performers who made their names in the Eastern Black Sea Region with their mastership could be reached and a recording could not be made. For this reason, the performance level in the recordings taken has to be considered moderate and this situation led to negative results up to misunderstanding of melody and rhythm structures.
- In many collections, most known melodies were recorded again and again; repertoires featuring the presentation of various variations by repeating themselves were formed. However, due to the same reason, repertoires remained limited.
- In evaluations and transcriptions made by compilers related to these collections in books and articles, many errors occur in terms of musical and linguistic together with social, cultural, historical, and ethnic background deficiencies.
- In spite of everything, these collections are highly important for showing the point of view of foreign





- scientists in respect to regional music and in bringing sound recordings from that period to our present day.
- There are important similarities regarding instruments played, melody sentences, rhythm structures and language features in the Eastern Black Sea Region and Caucasus, the north of the Black Sea and Balkan regions.
  - The Eastern Black Sea region should not be evaluated in itself as it is in studies which are valid until today. It should be considered together with areas showing the already mentioned similarities. Communities living around the Black Sea and their daily musical practices should be examined in terms of historical, social and cultural ties, and their formation and transformation should be presented. For this reason, long term and more comprehensive further field research is needed.
  - It should be addressed how the Black Sea is important for its surroundings and how it contributes to cultural mobilization and intercultural interactions as a means.
  - Attractive polyphony tradition in this wide area should be pointed out. Reasons of instrumental and vocal polyphony, historical process and its practice in the present day should be evaluated.
  - Transformation processes of regions should be examined and compared by taking common cultural

---



features into consideration, such as non-Muslims who immigrated from the Eastern Black Sea Region.

### ***Additional References***

Ahrens, Christian (1970), *Instrumentale Musikstile an der Osttürkischen Schwarzmeerküste - Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum*, Munich: Klaus Renner Kommissions-verlag.


Ahrens, Christian (1987), *Aulos Touloum Fischietti, Antike Traditionen in der Musik der Pontos-Griechen und der Graeko-Kalabrier*, Göttingen: Edition Heredit.

Gazimihal, Mahmut Ragıp (1991), *Türk Halk Oyunları Kataloğu (Catalogue of Folk Dances of Turkey)*, Volume-I. Nail Tan (Ed.), Ankara: Kültür Bakanlığı-HAGEM Yayınları.

Gazimihal, Mahmut Ragıp (1997), *Türk Halk Oyunları Kataloğu(Catalogue of Folk Dances of Turkey)*, Volume-I. Nail Tan, Ahmet Çakır (Ed.), Ankara: Kültür Bakanlığı-HAGEM Yayınları.

Gazimihal, Mahmut Ragıp (1999), *Türk Halk Oyunları Kataloğu(Catalogue of Folk Dances of Turkey)*, Volume-I. Nail Tan, Ahmet Çakır (Ed.), Ankara: Kültür Bakanlığı-HAGEM Yayınları.

---



Gold, Peter (1972), *Georgian Folk Music from Turkey*, LP records and notes, Indiana University Archives of Traditional Music Folklore Institute, Bloomington.

Reinhard, Kurt (1966), "Musik am Schwarzen Meer", *Jahrbuch für musikalische Volks-und Völkerkunde*, Band 2. Fritz Bose (Ed.), Berlin: De Gruyter.

Reinhard, Kurt and Reinhard, Ursula (1968), *Auf der Fiedel mein - Volkslieder von der osttürkischen Schwarzmeerküste*, Berlin: Museum für Völkerkunde.

Simon, Artur (1974), *Musik der Pontos-Griechen: Nord Griechenland*, LP records and notes, Berlin: Museum für Völkerkunde Berlin Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

Simon, Artur (1985), *Musik aus der Türkei*, (LP records with the liner notes written by Ursula Reinhard), Berlin: Museum für Völkerkunde Berlin Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

---

---



*აბდულა აკატი (თურქეთი)*

**ბერლინის ფონოგრაფულ არქივში დაცული  
აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის ადგილობრივი  
კულტურის ელემენტების შემცველი მასალების  
მიმოხილვა**

წინამდებარე კვლევის მთავარი გეოგრაფიული არეალი მოიცავს თურქეთის აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთს. თუმცა, ამავდროულად თურქეთის აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის კულტურის სრულად შეცნობის მიზნით აუცილებელია გაგაანალიზოთ ამ კულტურასა და გარემომცველი კულტურებს შორის არსებული ურთიერთკავშირი. აღნიშნული ურთიერთკავშირის განხილვისათვის ყველაზე საჭირო მასალა ხმოვანი ჩანაწერები და წერილობითი წყაროებია. სწორედ ეს წარმოადგენდა კვლევის წყაროების, განსაკუთრებით კი ბერლინის ფონოგრაფული არქივის ხმოვანი ჩანაწერების მოძიების მთავარ მიზეზს. ბერლინის წყაროების გამოყენების მნიშვნელოვანი მიზეზია ასევე აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთში მოპოვებული ადგილობრივი კულტურის ელემენტების შემცველი ლიტერატურული მასალის სიმწირე. გარდა ამისა, იქ მოპოვებული მა-



საღვთის უმრავლესობა გამოუსადეგარია, ვინაიდან ისინი ცვილის ლილვაკებში ინახება და არ არსებობს მათი ცვიფრული ვერსია.

წინამდებარე ნაშრომში განხილულია ადოლფ დირის (1909-1914 წწ.), პრუსიული ფონოგრაფული კომისიის 1915-1918 წწ., კურტ რეინჰარდის 1963, 1968, 1972 წწ., ფელიქს ჰორბურგერის 1965, 1970, 1972 წწ., კრისტიან აჰრენსის 1972 წ., ურსულა რეინჰარდის 1983 წ. და სუსან ზიგელერის 1991 წ. კოლექციები, რომლებიც მე შვეიცარიაში ბერლინის არქივში.

აღნიშნული ნაშრომის მთავარი მიზანია ბერლინის ფონოგრამულ არქივში მოპოვებული შავიზღვისპირა რეგიონისა და მის ირგვლივ არსებულ გეოგრაფიული არეალის მონაცემთა და ხმოვანი ჩანაწერების მიმოხილვა. ამავდროულად, ეს ნამუშევარი თავის წვლილს შეიტანს კვლევითი აქტივობების განვითარებაში, საერთაშორისო თანამშრომლობის გაძლიერებასა და საერთო პროექტების წამოწყებაში.

---

---

*ქეთევან ბაიაშვილი (საქართველო)*

**ქართული საბავშვო თამაშობანი და ხალხური  
სიმღერის სწავლების თანამედროვე  
პრობლემები**

საქართველოში ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობას საგანგებო და ფუნდამენტური ნაშრომი ედიშერ გარაყანიძემ მიუძღვნა. ეს ნაშრომი ბევრი კუთხითაა მნიშვნელოვანი და შემსრულებლობის საკითხებით დაინტერესებული მკვლევარი, ბუნებრივია, მას გვერდს ვერ აუვლის (გარაყანიძე:2007). ედიშერ გარაყანიძის გაუმა გიგი (გიორგი) გარაყანიძემ შემსრულებლობის საკითხები სავსებით სამართლიანად ეთნომუსიკის თეატრის კუთხით განიხილა და მისი სამაგისტრო კვლევა სწორედ ამ საკითხებს მიეძღვნა (2008). ამავე საკითხებით დაინტერესდნენ ნატალია ზუმბაძე (2002), ნანა ვალიშვილი (2008) და სხვები, მაგრამ ვინაიდან შემსრულებლობის ეთნომუსიკოლოგიური კვლევა შედარებით ახალია ჩვენში, ბუნებრივია, ბევრი საკითხია დარჩენილი მეცნიერთა ყურადღების მიღმა.

ამიტომ წინამდებარე ნაშრომის მიზანი სწორედ ამ საკითხთა შესწავლა თუ არა, დასმა მა-



ინც, არის. ერთი, ჩემი აზრით, მეტად საყურადღებო საკითხთაგანია საბავშვო ანსამბლებში საბავშვო თამაშების გამოყენება.

1996 წელს, საქართველოს მუსიკალურმა საზოგადოებამ (თავმჯდომარე დღემდე ქალბატონი მანანა ახმეტელია) და საბავშვო სტუდია „ამერიკის“ დამფუძნებლებმა – ნინო ბალათურიამ და ედიშერ გარაყანიძემ საბავშვო ფოლკლორის პრობლემებისადმი მიძღვნილი პირველი სამეცნიერო კონფერენცია მოიწვიეს. სამწუხაროდ, ეს კონფერენცია დღემდე პირველი და უკანასკნელი იყო. კონფერენციამ ძალიან ნაყოფიერად იმუშავა. დასმული თუ განხილული იყო მრავალი მეტად საჭირობო როტო საკითხი, რომელთაც დღესაც არ დაუკარგავთ სამეცნიერო და პრაქტიკული ღირებულება. მონაწილეობდნენ თვით ედიშერ გარაყანიძე და ნინო ბალათურია, ნატალია ზუმბაძე, ნინო კალანდაძე-მახარაძე, ნინო ლოლბერიძე, მანანა შილაკაძე, ოთარ ჩიჯავაძე (კონფერენცია-1996). მქონდა დიდი პატივი, მეც მომეზადებინა ერთი მოხსენება. იმხანად თიანეთის მუსიკალური საზოგადოების ბავშვთა ანსამბლ „კოკროჭინას“ ვხელმძღვანელობდი და პრაქტიკაში უკვე მქონდა საბავშვო თამაშების გარკვეული რაოდენობა. მოხსენებაში საბავშვო თამაშო-



ბების მნიშვნელობაზე დავსვი საკითხი, რომელიც თითქმის სულ მივიწყებულნი და უარყოფილია ბავშვთა მუსიკალურ აღზრდაში (გამონაკლისად მხოლოდ „ამერ-იმერი,” გიორგი უშიკიშვილის ფოლკლორის ეროვნული სკოლა და ქორეოგრაფიული სტუდია „ერულა” შემიძლია დავასახელო), ახლა კი მინდა უშუალოდ იმ ძველ, ტრადიციულ თამაშობებს შევეხო, რომელთა დავიწყება დანაშაულია, მაგრამ ფაქტია, დავიწყებულნი.

ვიდრე უშუალოდ თამაშობებს განვიხილავ, მინდა მათ შესახებ ორიოდე სიტყვის თქმა და აი, რატომ. ქართულ საბავშვო თამაშებს ეთნომუსიკოლოგთაგან მხოლოდ ნინო მახარაძე შევეხო; სხვა ჰუმანიტარული დარგების სპეციალისტთაგან კი ნინო ღოღობერიძე (1996), ფიქრია ზანდუკელი, ქსენია სიხარულიძე. (ზანდუკელი, სიხარულიძე. 1972; ზანდუკელი. 1980), პოეტი გივი ხორნაული (1991), ნინო ღოღობერიძეს, ქსენია სიხარულიძეს, ფიქრია ზანდუკელს თავის ნაშრომებში (1996, 1980:139) განხილული აქვთ საბავშვო თამაშების შესწავლის ისტორია და მათი კლასიფიკაცია. სპორტული, სააზროვნო, გასარ-





თობი და სხვა. ჩემთვის კი რასაკვირველია, საყურადღებო მუსიკალური თამაშებია.

ზურაბ კიკნაძე, ფოლკლორის სახელმძღვანელოსა (კიკნაძე.2006:-15) და ლექციების კურსში სამართლიანად აღნიშნავს ფოლკლორის ზოგიერთ უანრზე, რომელთაც ყველგან, ყველა ქვეყანაში ვხვდებით და მათ უნივერსალიებს უწოდებს. ნინო მახარაძე საბავშვო ინტონაციებსაც სავსებით სამართლიანად მიაკუთვნებს უნივერსალიებს (მახარაძე.2012:22-23), ანუ ისეთ ინტონაციებს, რომლებიც მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხისთვის საერთოა. ახლა შევეცდები ამ თამაშებს სხვა კუთხიდან შევხედო. ოთარ ჩიჯავაძე, ნინო მახარაძე, ედიშერ და გიგი გარაყანიძეები და ყველა მკვლევარი ერთი აზრისაა იმ მეტად მნიშვნელოვან საკითხზე, თუ როგორ ხდებოდა ამ თამაშების შესწავლა ზეპირი ტრადიციის პირობებში. რომ ამ დროს ცხოვრება იყო (და დღესაც რჩება) ყველაზე საუკეთესო მასწავლებლად. ფაქტობრივად, ადამიანური ყოფის ყველა სფერო აუცილებლად შეიცავდა ბავშვებისთვის თავისებურ სასწავლო მხარესაც. ეს ცალკე კვლევის საკითხია და მას საგანგებოდ ეხებიან ეთნომუსიკოლოგიისა და მუსიკის ანთროპოლოგიის უც-



ხოელი სპეციალისტები. აღან მერიემი, იმოწმებს რა ბრუნო ნეთლის, ჯო ბლექინგის, მეღვილ ჰერცკოვიჩის ნაშრომებს (მერიემი.1964:145-163) და-ასკენის, რომ „ზეპირი ტრადიციის მქონე კულ-ტურებში მუსიკის შესწავლისას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს და სწავლის პირველი ნაბიჯია უფროსების მიბაძვა, ანუ იმიტაცია” (მერიე-მი.1964.:147). ის, რომ ხალხური სიმღერა ცხოვრე-ბის განუყოფელი ნაწილია, ორი აზრი არ არსე-ბობს, მაგრამ თამაშობა - ზღაპარი, ლექსი, სიმ-ღერა და ცეკვა, ანდაზა, გამოცანა, ენის გასატე-ხი, ბავშვისთვის ჰაერივით აუცილებელი სულიე-რი, გონებრივი, ეთიკური, ესთეტიკური, მორალუ-რი საკვებია. თუ ამ ყველაფერს შევხედავთ ბავ-შვის თვალთ, აუცილებლად დავრწმუნდებით მათ განუყოფლობაში. ეს რას ნიშნავს? ეს იმას ნიშნავს, რომ სიმღერას, ცეკვას, თამაშს, ენის გასატეხს და ა. შ. ბავშვი არ გამოარჩევს ცალკე დარგებად. გარკვეულ ასაკში კი ზღაპარს ნამ-დვილად გამორჩეულად აღიქვამს. დანარჩენი - მისთვის ერთი მთლიანობაა, რაც სინკრეტულ აზროვნებაზე მიგვანიშნებს. ანუ სინკრეტულად ფოლკლორის აღქმის და შეგრძნება-შემეცნების უნარები ბავშვის ადრეულ ასაკში უქცევლია.



ფოლკლორის თეორიის მკვლევარნი ფოლკლორის ერთერთ უმთავრეს მახასიათებლად სწორედ სინკრეტიზმს ასახელებენ (კოტეტიშვილი 1961:390; კიკნაძე. 2006:7-15). მაშასადამე, ეს ადამიანური აღქმის, აზროვნების ერთგვარი მახასიათებელია და ძალიან ადვილად შეიძლება ანალოგიის მოძებნა პოლიფონიურ აზროვნებასთან. აბა დავაკვირდეთ – დროის ერთი და იგივე მონაკვეთში რამდენიმე პლასტის გააზრება და შესრულება! ანუ პოლიფონიურ აზროვნებასთან გვაქვს საქმე. გამოდის, რომ პოლიფონიური აზროვნება ზოგად ადამიანური თვისებაა, რადგან ასეთი სინკრეტულობა, რომელიც პირდაპირ ანალოგიას პოულობს პოლიფონიასთან<sup>2</sup>, დედამიწაზე ყველა ადამიანს ახასიათებს, მონოდიურ და პოლიფონიურ კულტურის პირობებშიც. იოსებ ჟორდანიას აღნიშნავს, რომ „მრავალხმიანობა უკვე ჰქონდათ აფრიკიდან წამოსულ ჩვენს საერთო წინაპრებს” (ჟორდანიას, 2012:26).

ახლა საკვლევ თემას დაუბრუნდეთ. მაშ, გამოდის, რომ ბავშვი, უკვე მცირე ასაკიდან, როცა ის იწყებს ფეხის, ენის ადგმას, სამყაროს

---

<sup>2</sup>სინკრეტიზმისა და პოლიფონიის შესახებ დაწვრილებით სადისერტაციო ნაშრომში ვსაუბრობ (2014, იბეჭდება).



შეცნობას, ის არ გამოაცალკეებს ცალკე დარგებს, არამედ ეს მისთვის ერთი, მთლიანი ქმედებაა. და აუცილებლად ამოტივტივდება პლატონის გამოქვაბულის მაგალითი, თუ როგორ ხედავს და როგორ გაიაზრებს ადამიანი გამოქვაბულიდან გამოსვლის შემდეგ სამყაროს, საგნებს, ბგერებს. „ჰოდა ჩემო გლაგონ, სწორედ ესაა კაცთა მოდგმის ზუსტი ხატება” (პლატონი. 2010: 47). ამით იმის თქმა მინდა, რომ ადრეულ ასაკში, გარდატეხის ასაკამდე, ბავშვის ინტერესების სფერო ერთი რომელიმე დარგის შესწავლა კი არა, სამყაროს ერთიანი სურათის შეცნობაა და ამიტომ მისი აღქმა სინკრეტულ - პოლიფონიურია. ამ პირობებში ვსვამ კითხვას – საბავშვო ბაღის, სკოლის დაწყებითი კლასების, სამუსიკო თუ ქორეოგრაფიული სტუდიების მასწავლებელთა მიმართ, რამდენად სწორად გვაქვს შედგენილი სასწავლო პროგრამები, როცა მუსიკალურ აღზრდაში არ ვითვალისწინებთ სინკრეტულ-პოლიფონიურ აზროვნებას? ზოგიერთი ვიცი, რას მიპასუხებს. დღეს ცხოვრება უამრავ სიახლეს გვთავაზობს და ბავშვებს გამოქვაბულებში ხომ არ ვამყოფებთ? მე კი ვიპასუხებთ, რომ არა! არა! და არა!. ბავშვებს წავართვით ბავშვობა, ვაიძულებთ, 5-6 წლის ასაკში მათთვის შეუფერე-



ბელი ტრიუკებით დავტვირთოთ, რისი წყალობითაც მათ ვაკლებთ ანდა ვუხშობთ გამომგონებლობისა და შემოქმედებითობის ბუნებრივ უნარებს; ვაქცევთ პასიურ მსმენელებად ან მაყურებლებად. ვუზიანებთ წარმოსახვით სამყაროს და ვასმენინებთ ისეთ საშინელ მუსიკას, რომელიც ბავშვს უნგრევს ჰარმონიულ, სინკრეტულ აღქმას. საბავშვო ბაღში რას ვასწავლით? მერე გვიკვირს, რომ ბავშვები აგრესიულები ხდებიან, არ მოსწონთ სხვა ბავშვებთან ურთიერთობა, თავის თავში იკეტებიან და სხვა. კიდევ ვიმეორებ, მავანი ჩაიციინებს და იტყვის, ბავშვი თანამედროვეობას უნდა ჩამოვარჩინოთ? ეს შეკითხვა ძალიან მაგონებს იმ ადამიანებს, ვისაც ხალხური მუსიკის განვითარება ქრომატიული საკრავების დამზადება და შესწავლა ჰგონია. მე მათ კონტრშეკითხვას დავუხვამ – ბავშვმა რომელ ენაზე უნდა დაიწყოს ლაპარაკი, უცხო ენაზე?

გავიხსენოთ ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტი ქართველთა ახალი ისტორიიდან. იაკობ გოგებაშვილმა, დედაენას დაურთო ხალხური სიმღერები, რაც აუცილებლად გვაავალებს მეტ დაფიქრებას. ახლა ვნახოთ, თუ რა პრინციპით შეადგინა მან დედა ენა. განა ეს არ არის სინკრეტული ხედვა? ამიტომაც ალბათ დადგა დრო,



განსაკუთრებული ადგილი ქართველ ბავშვთა აღზრდაში დაევთომოთ ძველ, ტრადიციულ საბავშვო თამაშებს, რომელიც ადაპტირებული იქნება თანამედროვეობასთან. აი ისინიც: რა თქმა უნდა, შეუძლებელია პრეტენზია გვექონდეს სრულყოფილებაზე, რადგან ძალიან ბევრი თამაში დაკარგულია, ზოგის მცირე ფრაგმენტია შემორჩენილი, მაგრამ მაინც გასაოცარი საიდუმლო ინახება მათში. მუსიკის მასწავლებლის თვალით თუ შევხედავთ, დავინახავთ: სმენის, რითმის, მოძრაობის, გონიერების, მუსიკალური მეხსიერების საერჯიშოებს, რაც ძალიან მოგვეხმარება თანამედროვე სამყაროს მოაზროვნე და ჰარმონიულად განვითარებული თაობები გავუზარდოთ, რომელთაც ძალუძთ წინააღმდეგობების გადალახვაც, გამარჯვებაც, მარცხის ღირსეულად მიღებაც, მოვლენათა სწორი ანალიზი და სხვა უამრავი ადამიანური თვისებისა და ღირებულების საკუთარ თავში აღზრდა. რაც მეტად მნიშვნელოვანია გლობალიზაციის შეუქცევად და ხშირად, გაუცნობიერებელ პროცესში.

ჩემი საუბარი ძალიან მშრალი რომ არ გამოვიდეს, მოვიტან რამდენიმე მაგალითს:

**თამაში 1.** ამ თამაშს ხალხში საგანგებო სახელი არა აქვს, მაგრამ ბავშვები ეძახიან „აბა



თქვის”. ეს თამაში ახლად ენაადგმულ ბავშვსაც შეიძლება ვასწავლოთ. მთელი საიდუმლო რომელიმე მოცემული სიტყვის გართიმვაშია: -აბა თქვი ერთი! – შეგეწიოს ღმერთი, ანდა ძალიან გავრცელებულია: –აბა თქვი ვარდი, წყალში გადავარდი და ა.შ. ერთი შეხედვით ეს არც კია რაიმე განსაკუთრებული თამაში, მაგრამ ა)გასაოცარად ამახვილებს ბავშვებში პოეტური რიტმის შეგრძნებისა და გართიმვის უნარს. ბ) არის თავისებური რესპონსორული ფორმა, რომელიც აუცილებლად მინიმუმ ორი ადამიანის (ორი ბავში, უფროსი და უმცროსი) მონაწილეობას გულისხმობს. საყურადღებოა, რომ გაშიარებისა თუ გაკაფიავების საბავშვო ფორმა სწორედ „აბა თქვია” და ბავშვებს ძალიან მოსწონთ. გ) ძალიან ხშირად, ამ თამაშს მაყურებლები (თავისებური არბიტრები) სიამოვნებით ადევნებენ თვალყურს და ყველაზე მორცხვი ბავშიც კი, შეჯიბრებისა და მოგების სურვილით ანთებული, ადვილად, ძალდატანების გარეშე გადალახავს სიმორცხვის ფსიქოლოგიურ ბარიერს. ასეთი პუბლიკა მისთვის მოსაწონია და მაყურებლის რეაქცია შეძახილებითა თუ შექებით, გასაოცარ სითამამეს სძენს. დ) და ბოლოს ყველაზე მთავარი, როცა ბავშვები კარგად იწაფებიან ამ თა-



ვისებურ ვარჯიშში, თამაში მზარდი ტემპითა და თავისებური რიტმით ვითარდება. სამწუხაროდ, ეს თამაში ნელ-ნელა დავიწყებას ეძლევა და იგი არცერთი სკოლის სასწავლო პროგრამაში არათუ არ არის შეტანილი, არამედ, არც კი მოიხსენიება. აქა იქ, შემორჩენილია ტრადიციულ ოჯახებში.

**თამაში 2.** მოხსენებაში შევეცადე შევხებოდი ისეთ თამაშებს, რომლებიც ყურადღების მიღმა არიან დარჩენილი და არც კი მიუქცევია ვინმეს ყურადღება. ერთი ასეთთაგანია ქორწილობანას თამაში. საყურადღებოა, რომ ბავშვები თამაშობისას ცდილობენ შეძლებისდაგვარად მიბაძონ უფროსებს და დაიცვან ყველა დრამატურგიული პლასტი, რომელიც ამ რიტუალს ახასიათებს. ისიც უნდა ითქვას, რომ ძალიან ხშირად, ბავშვები იმეორებენ სხვადასხვა რიტუალს და ზოგჯერ ისეთ დეტალებს ამჩნევენ, რომ გასაკვირია ზემოთ ნათქვამია და აღარ გავიმეორებ, თუ რადიდი მნიშვნელობა აქვს ბავშვების მიერ უფროსების მიბაძვას. ქორწილობანა ძალიან ხშირად, დღის თამაშების (არსებობს მზის ჩასვლის შემდეგ სათამაშოებიც) ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი ნაწილია და ყოველდღე შეიძლება ითამაშებოდეს ბავშვთა ერთი და იმავე წრეში. ოღონდ,





იცვლებიან როლების შემსრულებლები. ამ თამაშს მეტად საინტერესოა, რომ ახასიათებს მხოლოდ ბავშვებისთვის დამახასიათებელი დანამატებიც. მაგალითად, ფერხული „დღეს თქვენი ქორწილია“, ანდა „მეზობელი“. უნდა შევნიშნო, რომ „მეზობელი“ ხშირად, როგორც დამოუკიდებელი თამაშობა, ისე სრულდება, არადა, აშკარად ქორწილობანას ნაწილი უნდა იყოს. რითია ეს თამაში ძალიან მნიშვნელოვანი და სასარგებლო? უპირველესად, იგი ნამდვილად სინკრეტულობას მოითხოვს: სახეზეა ტრადიციული უნივერსალია-ინტონაცია, ფერხული და იმპროვიზაცია. მიუხედავად იმისა, რომ ბავშვები ცდილობენ უახლეს პერიოდში ნანახი ქორწილი ითამაშონ, თამაში ტრადიციულ გზას არ დალატობს და ძალიან ბევრი პლასტი კოლექტიური მეხსიერების წყალობითაა შემორჩენილი. ანუ არსებობს თამაშებში ტრადიციული წესები, რომლებიც არ იცვლება, სიახლეები – როგორიც არის მოღური ცეკვა და მუსიკა, პერიოდულად იცვლება, ძირითადი ქარგა და დრამატურგიული პლასტები უცვლელია. ეს რაზე მიგვითითებს? იქნებ საბავშვო თამაშების დრამატურგია მეტყველებს ადამიანის რიტუალური მეხსიერების მდგრადობაზე, მუსიკა-



ღური ნიმუშები კი ეპოქის შესაბამისად იცვლებიან. როგორც ჩანს, ეპოქალურ ცვლილებას ექვემდებარება ის მუსიკა და ცეკვა, რომელიც სინკრეტულობის გარეთაა მოქცეული, ის ნიმუშები კი, რომლებიც რიტუალის ნაწილია, უცვლელი რჩება.

**თამაში 3.** კიდევ ერთი თამაში, რომელსაც დიდი სარგებლობის მოტანა შეუძლია მცირე ასაკის ბავშვებისთვის არის „აგანგალა“. ეს თამაში შესულია ქსენია სიხარულიძისა და ფიქრია ზანდუკელის წიგნშიც და ჩაწერილია ჩემს მიერაც საჩხერეში, 1994 წელს. ეს თამაშობაც სინკრეტულობას მოითხოვს. ძალიან კარგად ჩანს, კოლექტივისა და სოლისტის ურთიერთობა. სოლისტი სიტყვებით – „მე ასეთი თავი მაქვს, მე ასეთი სახე მაქვს“, აღწერს ამა თუ იმ ცხოველის ხასიათს, გარეგნულ თვისებებს და ცდილობს გააკეთოს თავისებური იმიტაცია, ბავშვები წრეში ტაშით პასუხობენ „აგანგალა-განგალა“-ს ყოველი ფრაზის შემდეგ და ბოლოს უნდა გამოიცნონ ის ცხოველი თუ ფრინველი, რომელიც სოლისტმა აღწერა. როგორც ვხედავთ, ეს თამაში-გამოცანაა. გამოცდილებამ დაგვანახა, რომ ეს თამაში ბავშვებს არ ბეზრდებათ და დაუსრულებლად სურთ თამაში. სიმართლეა, რომ



ძალიან ეხმარება ბავშვებს უხერხულობის დაძლევისა და სოლო პარტიის შესრულების ჩვევის ჩამოყალიბებაში. შესრულების დროს, თამაში მოითხოვს ბავშვისგან იმპროვიზაციის უნარს, გამომგონებლობას, გააზრებას. ყოველი ასალი სოლო ასლებურად უნდა იყოს წარმოდგენილი - შესაბამისი მოძრაობით, ასე, რომ ქორეოგრაფიული ელემენტებიც სახეზეა. თუ ამ პრინციპების დაცვით იქნება შესწავლილი „აგანგალა“, ბავშვები თავიდანვე მიეჩვევიან სცენაზე თავისუფალ მოქცევასა და რაც მთავარია, იმპროვიზაციას.


ბუნებრივია, ერთ მოსხენებაში შეუძლებელია ყველა ჩვენთვის ცნობილი თამაშის აღწერა-განხილვა. ფიქრობ, ზემოთ აღწერილი თამაშები საკმაო წარმოდგენას ქმნის თანამედროვე სწავლის პროცესში ტრადიციული თამაშების გამოყენების აქტუალობაზე.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. გარაყანიძე ე., ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა. თბ., 2007
2. გარაყანიძე გ., ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი საწყისები. თბ., 2008



3. ბაიაშვილი ქ., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სწავლების ზოგიერთი საკითხისათვის.(კონფერენციის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები).თბ.,1996
4. მახარაძე ნ., ქართველ ბავშვთა ფოლკლორი არქაული მუსიკალური აზროვნების ჭრილში. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ეთნოლოგიური სამეცნიერო კონფერენცია. პროგრამა და აბსტრაქტები. გვ:22-23. თბ., 2012.
5. ზუმბაძე ნ., ქართული ხალხური სიმღერა და მისი უცხოელი შემსრულებლები წიგნიდან ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი გვ:541-551. რედ. რ, წურწუშია, ი.ჟორდანიას. თბ., 2002
6. ზანდუკელი ფ., წერილები საბავშვო ფოლკლორზე. თბ., 1980.
7. ზანდუკელი ფ., სიხარულიძე ქს. ფიქრები საბავშვო ფოლკლორზე. თბ.,1972.
8. ლოლობერიძე ნ., კონფერენციის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები. თბ., 1996
9. კიკნაძე ზ., ქართული ფოლკლორი. თბ., 2006
10. პლატონი სახელმწიფო. ბ.ბრეგვაძის თარგმანი, თბ., 2008

- 
- 
11. <https://drive.google.com/file/d/0B5EpMCd-1fGdMWeyN2FiNDAtMDE4NS00NGNiLWExZmEtMDU2YTBiMzA3MDFm/view>
  12. ჟორდანიას ი., ტრადიციული მრავალხმიანობის შედარებითი შესწავლა: გუმინ, დღეს, ხვალ. წიგნში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეექვსე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. რედ: რ. წურწუშია, ი. ჟორდანიას. თბ., 2012
  13. ხორნაული გ., ჩიტო-გვერიტო. საბავშვო ლექსები, ანდაზები, ენის გასატეხები, თამაშობანი, გამოსასჯავრებლები. თბ., 1991
  14. ვალიშვილი ნ., ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა და ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის პრობლემები. წიგნში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. რედ: რ. წურწუშია, ი. ჟორდანიას. თბ., 2008 გვ.590-607.
  15. კოტეტიშვილი ს., ხალხური პოეზია. თბ., 1961
  16. Merriam, A. The Anthropology of Music. Evanston, 111.: Northwestern University Press. 1964

---



*Ketevan Baiashvili (Georgia)*

**Kids games and contemporary problems in the study  
of folk songs in the children's ensembles**

Nowadays, in Georgia numerous children's ensembles perform folk songs which are mainly songs for adults. The aim of our work is to study ethnic music, traditional children's games, identify their values while learning musical folklore and above all to enrich the repertoire in children's groups.

Kids' games fully belong to national folklore and are very sensitive to political, social and other kind of changes. The study revealed that children perceive these games as syncretic. Syncretic type of thinking on its own is similar to polyphony. The paper presents three examples that are recorded by the author of the 80s in Tianeti(village), kakheti and Imereti (Sachkhere). Practice proved that children's games are generally very useful for giving a musical education to children.

---




*Caroline Bithell (UK)*

**PERFORMANCE AS AN AMBIVALENT ACT:  
VIEWS FROM THE UK AND CORSICA**

I type the word “performance” into my computer’s search engine. The first hit is an extract from a Wikipedia article which tells me (somewhat simplistically) that “A performance ... generally comprises an event in which a performer or group of performers present one or more works of art to an audience. Usually the performers participate in rehearsals beforehand. Afterwards audience members often applaud.” The more concise dictionary entries that follow include “a musical, dramatic, or other entertainment presented before an audience” and “an activity (such as singing a song or acting in a play) that a person or group does to entertain an audience”. These definitions encapsulate common assumptions about what performance is (from a modern Western or European perspective, at least), with “entertainment” and “audience” emerging as keywords. In this paper I wish to consider performance in a range of alternative guises, as well as discussing some of the problematic implications of the performance–as–entertainment or performance–as–professional–presentation model. I shape my discussion

---




around two contrasting examples. The first comes from my research in the Mediterranean island of Corsica and addresses the complexities, compromises and sometimes troubling consequences associated with presenting traditional or folk material in a concert format. The second relates to the world of contemporary community choirs in the United Kingdom, where the merits or otherwise of performing on stage are a frequent topic of debate and where choirs engage in many alternative ways of sharing songs in public spaces.

**Traditional culture on the stage:  
perspectives from Corsica**

For those who carry the knowledge of ancestral practices, adopting the modern concert format involves a process of dislocation and recontextualisation as the musical material is separated from the cultural context in which it originated or from the particular occasion as part of which it would normally feature. Material may be presented on stage in this way in order to bring particular musical repertoires to the attention of those who are not able to experience the music in its natural context, or as part of the project of preserving distinctive repertoires that can no longer be found in their primary setting.



---



Modifications may be introduced for a variety of reasons, some derived from the performers' sense of what will work well for the audience and others from the need to adapt to the demands of the new presentational structure.


The story of one of Corsica's longest standing ensembles, A Mannella, offers useful insights into how the repertoires and practices of an ensemble might evolve and why certain changes or compromises might be made. The driving force behind A Mannella was Jacques Luciani, who in 1957 was appointed to the post of schoolteacher in the village of Sermano. As he settled into his new surroundings, Luciani was astonished to find himself in a profoundly different cultural world from that of the nearby town from which he had come and whose musical culture was aligned with popular continental styles. He began to record the local songs and was soon faced with the question: should he simply keep the tapes as a private historical record or should he find a way of showing this repertoire to a wider audience of Corsicans and others who were as yet ignorant of the existence of an authentic indigenous culture? He decided on the latter course of action and so the group A Mannella was born.

Polyphonic songs from the oldest layer of the oral tradition, including extracts from the settings of the Catholic mass that were unique to Sermano, formed the



core of A Mannella's repertoire. These items were performed without any conscious musical modification. Instrumental pieces featured the old traditional melodies but here the players experimented with new tempos and harmonies and sometimes texts were added: as one member explained, "we tried to arrange things a bit". Added to this more or less traditional base were recently composed songs whose melodies were modeled on traditional patterns but whose texts dealt with contemporary subjects; these also included instrumental accompaniment. These newer pieces were seen as necessary for introducing variety into the stage presentation and holding the audience's attention in a way that could not have been so easily achieved if the group had restricted itself to unaccompanied songs in a language the audience couldn't understand. In a culture where traditional music – particularly that associated with the church – was largely the domain of men, another function of the modern songs was to provide material for women, other than laments and lullabies. The group became affiliated to the National Federation of Folkloric Groups, membership of which brought a range of benefits, including invitations to perform in other countries. They then had to comply with the federation's regulations and these included the requirement to wear folk costumes on

---




stage: it should be noted that this was not their own choice and that folk costumes are viewed very negatively by the present generation of Corsican music ensembles, whose members wear plain shirts and trousers, or even jeans and tee-shirts, when they perform.

By the 1990s, when I was conducting fieldwork in Corsica, the island had a thriving culture of well-established traditional music ensembles together with younger groups who performed their own contemporary songs in the Corsican language: both kinds of ensemble were commonly referred to as “cultural groups”. The concerts and festivals that took place in different parts of the island were especially numerous during the summer months, giving tourists several concerts a day to choose from, and a wide selection of CDs could be found not only in specialist music shops but also in outdoor markets, supermarkets and petrol stations. Reports about the groups and their activities were a permanent feature of the island’s two daily newspapers, *La Corse* and *Corse-Matin*, and these reports were notable for the way in which they presented the activities of the performing groups as proof that traditional music was alive and well.

In reality, this world of staged performances – what I referred to in my own writing at the time as “performance culture” – was clearly an entirely different

---




thing from a “living tradition”: at best, it could only be a representation of a tradition that had its primary existence elsewhere. Some of the musicians themselves were engaged in ongoing debates about the nature of culture and how best to keep traditional musical practices alive as a meaningful part of contemporary life, as opposed to turning them into either museum objects or consumer items. Many regretted the extent to which musical activity had become part of a consumer society. As one singer put it, “it’s business, business, business”. Another expressed the view that the current frenzy of activity was “a bit of a façade” and that all of the official support for the professionalisation of musical performance might, in fact, be detrimental as far as grass-roots, local activity was concerned. While “traditional culture” and “Corsican identity” were being promoted via grand public spectacles, more modest, less visible initiatives were left to fend for themselves. Reflecting on twenty years of cultural development, Ghjiseppu Turchini suggested that the concert stage had served well as a platform for re-appropriating and disseminating traditional music in the revival of the 1970s but had ended up becoming a substitute for collective practice (1999: 350). More than once, I heard people express the view that “When people sing a paghjella on stage, it’s all over.” (The paghjella is



the archetypal polyphonic song genre of the island.) Others feared that those local practices that remained might now be seen as inferior to the new performance culture, which was more visible, more polished and also easier to access for young converts who were attracted by the glamour of the group lifestyle and its promise of a passport to the wider world. “Being in a group can go to people’s heads and then they are always off singing somewhere else,” one singer observed. There is a danger, said another, that plenty of people will turn up to sing when they are going to be seen – especially when the television cameras are present – but when someone dies in a remote village there will be no-one left to sing the mass for the funeral. “Culture must live every day,” Iviu Pasquali insisted when I interviewed him in 2004. “What counts is to impregnate this in our villages, to continue to perpetuate our traditions in our villages.”

More concrete problems had surfaced as the distinction between performance culture and living tradition became confused and the professionalisation of musical activity came into conflict with the maintenance of popular, participatory traditions in local contexts. Members of one village association told me of how they had invited one of the newly formed groups to give a short concert as part of their patron saint’s day celebrations. The

---



performance had been a great success and so they had invited the same group back the following year. By this time, however, the group's aspirations had risen. They now required an amplification system and their fee had tripled. On this particular night problems with the equipment caused delays to the programme and when the concert finally started the music was so loud that it drove part of the audience away. Normally profits made from the sale of refreshments would have been used to pay for repairs or improvements to the communal facilities in the village but now all of this money was needed to pay the group. In this case, then, the focus had shifted from the musicians contributing to the village celebrations to the village supporting the musicians, and the service provided by the musicians had been not only disappointing but also disruptive with respect to the socio-economic balance and the use of communal space and time.


**Degrees of performance:  
community choirs in the UK**

A useful complement to my distinction between performance culture (or stage culture) and living tradition is ethnomusicologist Thomas Turino's distinction between what he calls "presentational performance" and



“participatory performance”, each of which corresponds to different musical styles and forms. Presentational music is “prepared by musicians for others to listen to” while participatory music is “not for listening apart from doing” (2008: 52). Classical music, the archetypal presentational music, may be seen as a closed form in which almost every detail of a performance is dictated by a written score. Participatory music, more often associated with an oral tradition, may be seen as open-ended with a flexibility that allows it to be adapted to any given situation. Most pertinent to my present discussion is Turino’s characterisation of participatory performance as “a particular field of activity in which stylized sound and motion are conceptualized most importantly as heightened social interaction” (28). When we make music in this way, he says, the focus is on “the other people one is interacting with through sound and motion and on the activity in itself and for itself” – we are not performing for an audience. Of the different musical fields that Turino identifies in his model (presentational, participatory, high fidelity and studio audio art), participatory performance is the most democratic, the least competitive and the least hierarchical. As such, it belongs to a world apart from what he terms “the capitalist-cosmopolitan formation, where competition and hierarchy are prominent and profit

---




making is often a primary goal” (35). Gary Ansdell, in his writings about community music therapy, also takes up the theme of performance as social interaction: he writes that “performing has shifted from being seen as just reproducing musical works to instead creating and sustaining social relationships through musicing” (2010: 168).

Nurturing community through music-making and reclaiming music as a universal, democratic, non-competitive art is the foundation on which most community choirs are built. The number of community choirs in the UK has increased dramatically in recent years, as has the range of activities in which these choirs engage. Many of those who direct community choirs belong to the Natural Voice Practitioners’ Network (NVPN), whose guiding principle is that everyone can sing and everyone has the right to sing. It is no accident that so many of the songs in the community choir repertoire come from the world’s oral traditions – traditions where participation is again a fundamental principle – and so are structured in ways that maximise their capacity to include (in principle) all members of the community. In contrast to the more conventional amateur classical choir or choral society, performance is not the main goal of a natural-voice-style choir. As outlined in the



---



organisation's "Philosophy and Working Principles", "the main focus is on the process of coming together to sing whilst at the same time developing people's vocal skills". Some members reject the conventional performance model whereby a select group is raised up on a stage and is then exposed to the judgement of a much larger group of observers; this is seen to be especially inappropriate when a choir includes less secure singers who may have been negatively affected by past criticism of their efforts. In the directory of choirs that can be found on the NVPN website, some choirs describe themselves explicitly as "non-performing".

Many of the more established choirs do give annual concerts in small concert halls, community halls or churches. Even if a formal performance in front of a paying audience is not their main goal, however, most choirs reach a point at which the singers want to do something with the songs they have learnt outside their weekly meetings. Even the most tentative or nervous singers, once they have found their feet and gained in confidence, may be eager to share what they have learnt with a supportive audience of friends and family. A choir might therefore present a selection of songs in the spirit of a sharing, perhaps construed as an end-of-term party to which family and friends are also invited. A choir might



take part, together with other amateur music groups, in charity fundraising events or other community events that the audience attends for reasons other than expecting to witness a first-class performance. It might sing for a particular group of people – the residents of a care home or hospital, for example – where once again the focus is on aspects other than a virtuosic musical spectacle. Finally, a choir might sing at the birthday parties, weddings and funerals of its own members. In these alternative contexts, the choir’s performance takes the form of a voluntary contribution as opposed to a saleable product.


When I paid a visit to the Good Vibrations Community Choir in Cambridge, I browsed through the posters for recent events in which the choir had been involved. Themes of peace and solidarity were prominent. One poster was for a concert entitled “Peace in Our Time”, described as “a concert of songs inspired by those who work for peace”, and the money raised was to be donated to the Mines Advisory Group (an organisation that helps to clear unexploded landmines and supports people who have been injured by mines and other weapons). Another event, entitled “Singing for Change”, was in aid of the Pakistan Earthquake Appeal: the poster invited the public to “join Good Vibrations and friends for an inspiring and uplifting evening singing songs that



changed the world (or should have done!)”. A third poster advertised an event for National Holocaust Remembrance Day, called “Stand With Me”. This was described as “An evening of songs and stories of resistance, life, hope and solidarity from different cultures. . . . The stories we will share give voice to the inspiring bravery and courage of ordinary people who have been prepared to stand up for others against tyranny and genocide.” For choir leader Rowena Whitehead, it was important to create opportunities for her choir to use their voices in this way. She reflected: “One of the things I feel proudest about is that there is now a sense of people feeling that they’ve got a voice, and that they will go and sing together, with confidence and passion, in different situations. . . . There’s a real groundswell now of folk who are happy to get together to share their voices at social events and for good causes. . . . It’s a hunger to belong, to connect with people, in a way that goes deeper than words and I know it feeds the soul” (interview 2007). Here, then, we also have the suggestion that this type of performance can be transformative at a personal as well as a socio-political level.

There are also many opportunities to perform at more neutral events such as craft fairs, summer fêtes or open days at museums, for example. The biographical note


---



for Newcastle-based choir Heaton Voices in the programme for the 2012 National Street Choirs Festival captures the almost limitless possibilities: “We’ve sung at a range of venues, from shopping centres to churches, Christmas markets, to concerts at the Sage at Gateshead [a large arts centre]. We’ve sung at train stations, Metro stations and on buses. We’ve sung in heat waves, monsoons (usually at street choir festivals!) and blizzards. We’ve startled small children, bemused teenagers and had pensioners sing along with us at various ‘busks’. . . . Most of all, we’ve made true friendships through singing and (generally!) raised a smile wherever we go.”

Choirs of this kind occupy an interesting mid-field position. Their members are not, and do not aspire to be, professionals or performing artists. But neither are they traditional singers or representatives of “the folk”. They are members of modern societies seeking to make music in a way that maximises participation, to reintroduce collective singing to social spaces and life events where it might have had a part in the past, and to perform (when they do perform) for reasons other than simply entertaining an audience or enhancing their own reputation. By helping to animate community events, they open up new spaces of conviviality in which the usual barriers between artists and audience are broken down. In

---



this respect, community choirs are replicating what is in many parts of the world a natural state of affairs, where music making has a far more visible presence in the day-to-day life of the local community and fulfils many functions other than pure entertainment.

### **Concluding thoughts**

By focusing on alternative modes of performance, I do not mean to imply that presenting traditional or folk music on stage is a bad thing. On the contrary, in the present geopolitical climate it is more important than ever to claim a place on the international stage for the many different kinds of music that exist in the world today and that are part of our rich human heritage. The concert stage should not be dominated by Western classical music, and other kinds of music should not be devalued as simply “folk” music. There is also nothing intrinsically wrong with music as entertainment. As my Corsican interviewees insisted, however, if our project is the safeguarding of cultural heritage then it is important to ensure that there is a healthy balance between different kinds of musical activity and that by enriching one aspect we do not impoverish another. It is also important to be clear about what exactly it is we are talking about and what exactly



we want to achieve. Are we aiming to preserve a musical repertoire in isolation or are we also trying to preserve, or reintroduce, the kinds of human relations and moral values that are associated with a particular way of life – a way of life in which music has many functions other than entertainment? In developing my own new research directions here in Georgia, I am interested in the kinds of musical initiatives that are happening away from the stage – and in some cases away from the attention of the media and official bodies – but in a way that complements, and works in tandem with, the evolution of professional musical activity. From my perspective, there is significant potential for Georgia to act as an instructive case study in international, interdisciplinary debates about safeguarding intangible cultural heritage and I look forward to working with colleagues here in contributing to those debates.

Note: The examples used as illustrations in this paper are discussed in greater detail in my books *Transported by Song: Corsican Voices from Oral Tradition to World Stage* (Scarecrow Press, 2007) and *A Different Voice, A Different Song: Reclaiming Community Through the Natural Voice and World Song* (Oxford University Press, 2014).



## References

- Ansdell, Gary. 2010. "Where Performing Helps: Processes and Affordances of Performance in Community Music Therapy." In *Where Music Helps: Community Music Therapy in Action and Reflection*, by Brynjulf Stige, Gary Ansdell, Cochavit Elefant and Mercédès Pavlicevic. Farnham: Ashgate.
- Turchini, Ghjiseppu. 1999. "Vinti Anni di Creazione." In *Le Mémorial des Corses*, vol. 7. Ajaccio: Éditions Albiana,
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: University of Chicago Press.

### *ქეროლაინ ბითელი (დიდი ბრიტანეთი)*

**შემსრულებლობა, როგორც ამბივალენტური  
აქტი: მოსაზრებები დიდი ბრიტანეთიდან  
და კორსიკიდან**

სტატიაში წარმოდენილია სხვადასხვა შეხედულებები სამუსიკო შემსრულებლობაზე. ტრადიციული კორსიკული მუსიკის გაცოცხლებულ ნიმუშებზე და დიდი ბრიტანეთის გუნდების თა-



ნამედროვე ტრადიციებიდან მოყვანილ მაგალითებზე დაყრდნობით განხილულია მიზეზები, რის გამოც მუსიკოსები და არა მხოლოდ ისინი, შეიძლება ამბივალენტურნი (გაორებულნი) იყვნენ ოფიციალური შესრულების ტრადიციული მეთოდის მიმართ, რომელიც აუდიტორიას წარედგინება, როგორც გართობის საშუალება. კერძოდ, განხილულია ტრადიციული ან ფოლკლორული მუსიკის სასცენო შესრულებასთან დაკავშირებული პრობლემები. მიზანშეწონილია, თეორიულ დონეზე ერთმანეთისგან განვასხვაოთ სასცენო კულტურა და ცოცხალი ტრადიცია, ასევე პრეზენტაცია და მონაწილეობა. მოხსენებაში განხილულია შესრულების ალტერნატიული მოდელები, როგორც სოციალური ურთიერთობების ჩამოყალიბებისა და საზოგადოების მხარდაჭერის საშუალება



---

---



*თამაზ გაბისონია (საქართველო)*

**ავტორი ქართულ ეთნიკურ მუსიკაში**

მუსიკაში ავტორი მხოლოდ კომპოზიტორის იგივეობრივი არაა. შემსრულებელიც და მსმენელიც გარკვეულწილად ავტორია - ნაწარმოების თანაგანცდითა და ინტერპრეტაციით. ისიც ცხადია, ავტორის ფუნქციები ცნობილ შემოქმედებით ტრიადაზე (კომპოზიტორი-შემსრულებელი-მსმენელი) ხალხურ მუსიკაში უფრო თანაბრადაა გადანაწილებული, ვიდრე პროფესიულში.

ასევე, „კოლექტიური ავტორი“ არ ნიშნავს იმას, რომ ამ ერთობის წევრები ავტორები არ არიან. თუმცა, მსგავსად კოლექტიური გონისა, კოლექტიური ავტორი ცენტრისკენული მიდრეკილებისაა, ხოლო პიროვნული - ცენტრიდანულია, სადაც ცენტრი კოლექტიური გემოვნებაა და ენა, რომელიც კოლექტივის ყველა წევრისთვის გასაგებია.

ქართულ მუსიკისცოდნეობაში ტერმინი „ეთნიკური მუსიკა“ ჯერ კიდევ არაა მყარად ფეხმოკიდებული. უპირველესად ამის მიზეზი ისაა, რომ ბოლო წლებამდე მკვლევართა ინტერესის ვექტორი თითქმის არ ინაცვლებს ზეპირი ტრადიციის



მუსიკიდან სხვა სახის მუსიკისკენ. თვით ხალხური ქალაქური სიმღერაც ნაკლებად პატივდებულა კვლევის მხრივ. ამ დროს კი ხალხი, ახალგაზრდობა და მედია ეთნიკური მუსიკის დეფინიციის ინიციატივას თავად იღებს თავის თავზე (ეთნიკა, ეთნო, ეთნომუსიკა).

ქართული ეთნიკური მუსიკა ჩემთვის არის ქართული ეთნიკური დომინანტით აღბეჭდილი მუსიკა, შექმნილი ეთნიკურ წიაღში აღმოცენებული არააკადემიური საავტორო და საშემსრულებლო ხერხების უპირატესი გამოყენებით. ამ კრებით ცნება/არეალში, ვგულისხმობთ ხალხურ მუსიკას, საეკლესიო საგალობელს და არააკადემიური მუსიკის იმ ნაწილს, სადაც ეთნიკური ელემენტი წამყვან ფაქტორად გვევლინება. სწორედ ეს უკანასკნელი უნარი იწოდება დღეს მასობრივად ეთნომუსიკად. ამ სფეროში მოვიზრებ პოსტფოლკლორის (შეიძლება ითქვას, ყველაზე ფოლკლორული, არასაავტორო სფერო დღევანდელ ქართულ ინტონირებაში) გარკვეული მხატვრული ღირებულების მქონე იმ ნიმუშებსაც, რომელიც ეთნიკური პრიმატით გამოირჩევა.

ხსენებული ეთნიკური შეფერილობის არააკადემიური მუსიკა ფოლკლორული ან ფსევდო ფოლკლორული მოტივებით და აქსესუარებით



საზრდობს, უპირატესად ზეპირი გადაცემით ხასიათდება და მსმენელთა გარკვეულ სეგმენტში პოპულარობით და „ფოლკლორულის“ სახელით სარგებლობს. ამ თვისებების, ასევე იმის გამო, რომ ამ მოვლენას ტრადიციულ მიმართულებასთან შეხება თითქმის არა აქვს და მის პარალელურად ვითარდება, ჩვენ ამ მოვლენას „პარა-ფოლკლორი“ (გაბისონია 2014 : 39) ვუწოდეთ. დღეს ესაა თვითმოქმედება, რომელიც ერთ-ერთი აუცილებელი კომპონენტი გახდა ეთნიკური კულტურისა (იადრიშნიკოვა 2008 : 22).

### **ავტორი ქართულ ხალხურ მუსიკალურ ტრადიციაში**

ისევე, როგორც ყველგან კოლექტიურ ხალხურ მუსიკაში, ქართულ ტრადიციაშიც ლიდერი აუცილებელი ფაქტორი იყო და კოლექტიურ შესრულებაში ეს ფუნქცია ყველაზე მეტად გამოიხატებოდა სიმღერის დაწყებით და სიმღერის განმავლობაში „ფუნქციონალური ინიციატივით“ (გაბისონია 2009:44). ლიდერის იგივეობრივი იყო კომპეტენციები „თავკაცი“ (თავი - კაცი) და „თავქალი“ (თავი - ქალი), ასევე - ოსტატი (გარაყანიძე 2007:42). ეს ფუნქციები შემდგომში



„ლოტბარმა“ შეითავსა. სიმპტომატურია ამ პროფესიონალიზმის ნიშნით გამორჩეული პოზიციის (საგალობლიდან) ხალხურ სივრცეში გადმოტანა, როგორც ორგანიზებული შემსრულებლობის ეპოქის ნიშანსვეტისა.

ლიდერი ქართულ კოლექტიურ სიმღერებში განსაკუთრებით მკაფიოდაა გამოკვეთილი „მოწოდება-პასუხის“ ტიპის საკულტო, შრომის და საცეკვაო სიმღერებში – რეფრენული ოსტინატოს პირობებში. თუ მსგავს ორხმიან და ნაწილობრივ სამხმიან სიმღერებში ლიდერის როლი თავად რიტუალის ფუნქციური მოთხოვნაა, რიტუალისგან დაშორებულ უმეტეს სამხმიან სიმღერებში ლიდერის ფუნქცია ნიველირებას განიცდის. აღმოსავლეთ საქართველოს სამხმიან სიმღერებში ლიდერობის ნაშთი შუა ხმაში იძებნება.

დასავლეთ საქართველოში ლიდერი ხმის ძიება ნაკლებად ეფექტურია. გურულ სიმღერაში შუა ხმის ლიდერობა ფრაგმენტულად - ინდივიდუალური სიტყვიერი ტექსტის სახითაა გამომუქავნებული. ამ მხრივ შედარებით გამორჩეულია ძველი პლასტის სვანური ჰიმნური სიმღერები, სადაც შუა ხმის პრიმატი საკმაოდ შესამჩნევია. მაგრამ ყველაზე გამოკვეთილი სახით შუა ხმის



(ორხმიანობაში კი - ზედას) ლიდერობა მაინც აჭარაშია გამოვლენილი, რომელმაც გურულთან შედარებით უფრო ძველი პლასტის ნიმუშები შემოგვინახა. ერთი შეხედვით უცნაურია, მაგრამ საავტორო ინიციატივები სამხმიანობაში ყველაზე მეტად იქაა გამომჟღავნებული, სადაც ლიდერი ყველაზე ნაკლებად იკვეთება - ესაა გურული „ტრიოს“ სიმღერები. აქ სამივე ხმა მიზანმიმართულად იმპროვიზაციულია - ზედა და ქვედა ხმის მეტი მიდრეკილება მოძრაობისადმი ძირითადად შუა ხმასთან შედარებით მათი მეტი დიაპაზონითაა გამოწვეული.

საავტორო კომპეტენცია მკაფიოდაა გამოკვეთილი იმ ინდივიდუალურ შემსრულებლებში, რომლებიც შესაძლოა მოვიხსენიოთ, როგორც „სპეციალისტები“ ან „პროფესიონალები“. თავიანთი ოსტატობა ხშირად მათი შემოსავლის წყარო იყო. გარაყანიძის მიერ დახასიათებული ხალხური „პროფესიონალები“ (მესტვირეები) და „ნახევრადპროფესიონალები“ (მოტირლები), ერთმანეთისგან მკაფიოდ არ განსხვავდებიან ანაზღაურების ფაქტორით (გარაყანიძე 2007:32,33), თუმცა ნახევრადპროფესიონალები უფრო იშვიათად იღებენ გასამრჯელოს. მაგრამ მათ უფრო ის უანრი განასხვავებთ, რომელშიც მოღვაწეო-

---

ბენ. პროფესიონალები უფრო „საპრეზენტაციო“ გარემოში მოიაზრებიან, როდესაც ნახევრადპროფესიონალები უფრო მეტად არიან ჩართული ტრადიციულ რიტუალში. თუმცა მე ვეთანხმები ნეტლის აზრს, რომელიც პროფესიონალს ოსტატობის და არა ეკონომიკური ასპექტით აღიქვამს (ნეტლი 2005 : 125)

### **ფოლკლორიზმი და ავტორი**

XIX საუკუნის 80-იან წლებში საქართველოში ყალიბდება ეთნოგრაფიული ანსამბლები გამოკვეთილი ხელმძღვანელით (ბალანჩივაძე, აღნიაშვილი, ქორიძე). მასობრიობისა და ავტორიზაციის საბჭოთა იდეოლოგია მეტ წონას სძენს ხალხურ სიმღერასაც და მისი ხელმძღვანელის კომპეტენციებს. მუშავდება ძველი სიმღერები, იწერება ახლები, ეს საქმიანობაც ხშირად ფინანსდება.

უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად ლობჯინაძის სიმრავლისა, მათი მოღვაწეობა არასდროს გაცვილებია ხალხური სტილისტიკის ფარგლებს. რის გამოც დღეს ტრადიციული ხალხურის ფილტრგამოვლილი სიმღერების გვერდით საავტორო ან გადამუშავებული სიმღე-



რები ერთ „სტილისტურ ტონალობაში“ ისმინება. მოგვიანებით ეს ინერცია მიინავლება და „ხალხური კომპოზიტორები“ სტილისტურად უფრო თამამ ნაწარმოებებს თხზავენ. სამაგიეროდ ეს უკანასკნელნი უკვე ტრადიციული ფოლკლორის გვიდით აღარ მოიხსენიებიან.

საავტორო ნაკადის სიმძლავრეზე უფრო მეტი პრობლემა სასცენო ფოლკლორში, ჩემი აზრით, სიმღერების კანონიკური ვარიანტების (გარაყანიძე 2007:79) ტრადიციას, რაც ერთ ხანს თავად სამთავრობო სტრუქტურებისთვისაც მიუღებელი გახდა (ტრადიციული... 2011:73). ეს ტენდენცია დღეს ნაკლებად აქტუალურია, თუმცა იგი პარაფოლკლორში ტრანსფორმირდა გარკვეული მოტივებისა და საშემსრულებლო ხერხების გაფეტიშებაში (კახური ჩახვევა, დადმაგალი სეკვენცია, ფანდურის სწრაფი დაკვრა), რომელიც დამკვიდრებულია გარკვეული რემინისცენციების შედეგად. სწორედ კანონიზაციის საწინააღმდეგოდ იყო, პირველ რიგში, მიმართული 1980-იანი წლების ერთგვარი „ავთენტის რენესანსის“ მიმართულება (ელაშვილი გარაყანიძე, ანსამბლი „მთიები“, „მზეთამზე“, „ანჩისხატი“). თუმცა „კანონიკურის“, როგორც გახეშეშებული, უსიცოც-



ხლო სტრუქტურისადმი პროტესტი ზოგ შემთხვევაში იწვევს სხვა, უკვე რამდენიმე „საკანონიზაციო“ ვარიანტების დაგროვებას. დღესაც ხშირად ზოგიერთი ანსამბლი სცენაზე ძველი ჩანაწერის სრულყოფილ ასლს წარმოადგენს ხოლმე, რაც ჩემი პოზიციით, ავტორობის სრული უარყოფაა.

ამავე დროს, ქართული ფოლკლორული მუსიკის სივრცეში აქტუალურია თავად გუნდის „ავტორობა“. ძველი მომღერლების სიმღერებს დღეს ენაცვლება ანსამბლების სიმღერები - „ანჩისხატის“ „ჩოჩხათურა“, „ბასიანის“ „თამარ დედფალ“, რუსთავეის „გრძელი კახური“ და სხვა.

### **ავტორი გალობაში**

ქართული ტრადიციული მუსიკის მეორე მძლავრი შენაკადი - ქართული საეკლესიო საგალობელი ავტორობის მიმართებით ერთ შეხედვით მრავალ კითხვას არ ბადებს. ეს, ცხადია, პროფესიული მუსიკის სფეროა, თუმცა ზეპირი ტრადიციაც აქ საკმაოდ მნიშვნელოვანია.

XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე გაკეთებული სანოტო ჩანაწერები ნათელყოფენ, რომ ქართული გალობის სხვადასხვა სკოლას გააჩნია ერ-





თიანი ფუძე, მაგრამ მცირე განსხვავებებიც, რაც ზოგჯერ პიროვნულ ინტერპრეტაციასთანაა დაკავშირებული. მაგალითად, გელათის სკოლის სადა კილოს შუა ხმის ორი ვერსია - ნიკოლაძისა და ხუნდაძის შესრულებით, შესამჩნევ განსხვავებას აჩვენებს.

უნდა აღინიშნოს ტრადიციული ქართული სამხმიანი გალობის ოთხხმიანად გადაკეთების პრაქტიკა ასევე XIX საუკუნის 80-იან წლებში (მრეკლიშვილის, ბენაშვილის, მონადირიშვილისა და მაღრაძის მეცადინეობით). დღეს კი განსაკუთრებით ხშირად საგალობლების ავტორად ხალხის მიერ მოიაზრება არტემ ერქომაიშვილი.

საინტერესოა, რომ დასავლეთ საქართველოს ცნობილი ლოტბარები თითქმის ერთნაირად კომპეტენტურები იყვნენ როგორც გალობაში, ასევე სიმღერაში და უნდა აღინიშნოს, რომ ამ რეგიონის ბარის სიმღერები და საგალობლებიც უფრო მეტ სიახლოვეს ჰპოვებენ ერთმანეთთან, ვიდრე - აღმოსავლურ-ქართული საგალობლები და სიმღერები.

ავტორობის მხრივ საინტერესო პრაქტიკა დაგვიტოვა კომპოზიტორმა ალექსი მაჭავარიანმა, რომელმაც ისტორიკოს პავლე ინგოროყვას მიერ ერთი ხმის პარტიაში ვითომდაც გაშიფრულ



ბევლ ქართული ნეემების საფუძველზე „ადღენი-  
ლი ბველი ქართული გალობის“ ეგიდით 1962  
წელს საინტერესო მუსიკალური პიესები შექმნა,  
თუმცა - ქართული ტრადიციული სამგალობლო  
მუსიკალური ენისგან დაშორებული.

საგალობლის ავტორობის საინტერესო სტა-  
ტუსი გააჩნია ქართული მართლმადიდებლური  
ეკლესიის საჯეტომპყრობელს პატრიარქ ილია II-ს.  
მისი სამგალობლო ნიმუშები იქმნება სხვადასხვა  
კომპოზიტორთა გადამუშავებით (ბოლქვაძე, კა-  
ხიძე), თუმცა ამგვარი თანაავტორობა ოფიცია-  
ლურად არ ფორმდება. ხოლო პატრიარქის დიდი  
სახალხო ავტორიტეტი ამ საგალობელთა სასცე-  
ნო წარმატების ერთგვარი გარანტი ხდება. ამას-  
თან სინოდის მიერ არატრადიციული საგალობ-  
ლების აკრძალვა მის მიმართ, ასე ვთქვათ, „არ  
მუშაობს“.

### **ავტორი პარაფოლკლორში**

ქართული პარაფოლკლორი ფოლკლორუ-  
ლობის პრიზმაში თავის ამბივლენტურ ხასიათს  
ამჟღავნებს: ერთი მხრივ, ტიპობრივი საავტორო  
მუსიკა სწორედ ქართულ პარაფოლკლორში  
ჟღერს, მეორე მხრივ კი, დღეს მას ფუნქციონი-



რების უფრო მეტი შემოქმედებითი მექანიზმი აქვს ტრადიციული ფოლკლორის ანალოგიური, ვიდრე იმ ტრადიციული სტრუქტურის მუსიკას, რომელიც დღეს მთლიანად ფოლკლორიზმის სა- მოსშია გახვეული.

არის თუ არა პარაფოლკლორი არა მხო- ლოდ ზეპირი, არამედ - ტრადიციულიც? ტრადი- ციული არა დღემდე მოტანილი ტრადიციული სტილური კომპონენტების გაგებით, არამედ - როგორც საკუთარი ტრადიციის შემმუშავებლის გაგებით? მეტად იშვიათად. ზოგადად ეს მოვლე- ნა უკიდურესად ეკლექტიკურია.

ქართული პარაფოლკლორის იმ მასივში, რომელთაც საზოგადოების დიდი ნაწილი „ფოლ- კლორად“ მოიხსენიებს, იშვიათია ნიმუშები, რომლებიც შესაძლებელია, ქართული ხალხური მუსიკის ბუნებრივი განვითარების ნაყოფად ჩა- ითვალოს. ძირითადად აქ ვხვდებით ხალხური ელემენტების ერთგვარ შარეებს, რომლებიც შემ- დეგ ფასეტებად შეიძლება დაიყოს: 1) დიალექტუ- რი დომინანტის მხრივ (აღმოსავლური მთის ინ- ტონაციის შემცველი, გურული ინტონაციის შემ- ცველი (უფრო - ეთნოჯაზი), მეგრული, რაჭული 2) ეროვნული კომპონენტების მხრივ (ირანულ- თურქული, ევროპული, ჰიბრიდული); 3) სტრუქ-



ტურის მხრივ (კუპლექტური, ფაზობრივი განვითარების), 4) ჟანრულ-სიტუაციური (სცენური, ავთენტიკური), 5) არანჟირების მიხედვით (მოდერნიზირებული - ქრომატიული და გაელექტრობული ინსტრუმენტები, ტამტამები დოლის რიტმით).

სახელმწიფო ფოლკლორის ცენტრი, ამ სფეროში ერთადერთი ოფიციალური ორგანო, ქართული ეთნიკური მუსიკის მხოლოდ ფოლკლორული ფრთით იფარგლება და საავტორო ეთნიკური მუსიკის სრულ იგნორირებას ახდენს, მისთვის თავის ღონისძიებებში ცალკე ნომინაციას არ ითვალისწინებს, მიზეზი ერთია: „ეს არ არის ფოლკლორი“.

გარდა აღნიშნული სტრუქტურისა, პარაფოლკლორი არც ზოგადად მუსიკისმცოდნეების ყურადღებითაა განებივრებული. ტელევიზია უმეტესად ირონიულ კონტექსტში წარმოაჩენს წინა პლანზე. ერთადერთი, სადაც პარაფოლკლორის შედარებით სრულად ჟღერს - რადიოს ცალკეული არხებია.

არადა გარკვეული სეგმენტის მსმენელისთვის მნიშვნელოვანია არა ფოლკლორის ფუნქციონირების ნორმები, არამედ - ეთნიკური ფაქტორი. ამიტომ პარაფოლკლორის ავტორებისთვის ფოლკლორისტებისგან იგნორირება არათუ



არ წარმოადგენს შემოქმედებით საქმიანობაში სერიოზულ წინაღობას, არამედ - ერთგვარ „კარტ ბლანშსაც“ კი ანიჭებს.

მაგრამ არის სფერო, რომელიც ერთგვარი შუალედური რგოლია პარაფოლკლორისა და ფოლკლორისა, და რომელმაც სამწუხაროდ დღეს თითქმის ამოწურა თავისი აქტუალობა. ესაა ცნობილი ქართველი ლოტბარების (ქვეხიშვილი, მახათელაშვილი, ხატელიშვილი, ფსუტური) მიერ გასული საუკუნის 60-80-იან წლებში შეთხზული ფოლკლორული მოტივებით ოსტატურად გაჯერებული, მაგრამ მელოდური, მოდულაციური და სტრუქტურული ნოვაციებით გამორჩეული ნაწარმოებები.

როგორია ზოგადად ფოლკლორის სფეროში მოღვაწეთა შეხედულება ავტორისა და მისი კომპეტენციების შესახებ? ამ მიზნით ჩავატარეთ მცირე გამოკითხვა რომელმაც გვაჩვენა, რომ ფოლკლორის ინდივიდუალური ავტორობის მიმართ ზოგადად დადებითი პოზიცია შეინიშნება, ოღონდ ტრადიციული სტილის აუცილებელი შენარჩუნებით.

ამგვარად, საავტორო უფლებები ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში ძირითადად ხალხურ მეხსიერებაშია ჩაბეჭდილი და, ზოგიერთი გამონაკ-



ლისების გარდა, არ მოითხოვენ ამ კომპეტენციის დადასტურებას. ახალი ვერსიები ძირითადად განპირობებულია როგორც ავთენტიკისკენ მიბრუნების, ასევე - სცენური წარმატების მოტივაციით. ეს ეხება როგორც „პურისტებს“, ასევე - „აკადემიკოსებს“ (გაბისონია, 2014: 22). რაც შეეხება პარაფოლკლორს, აქ ავტორობის შეგნება უფრო გამძაფრებულია, ისევე, როგორც პლაგიატის მიმართ პროტესტი.

საბოლოოდ, უნდა ითქვას, რომ საავტორო და ხალხური მუსიკა ოპოზიტები არაა. ჩემთვის მისაღებია ცნება „ავტორის“ ხალხური მუსიკის სივრცეში იმგვარი გაგება, რომელიც მოიცავს არა მხოლოდ სიმღერის ერთპიროვნულად შემქმნელს, არამედ ყოველი იმ ახალი კომპონენტის შემომტანს, რამაც ხალხურ ნიმუშს სხვა იერი მისცა - გახადა სხვაგვარი, ვიდრე ის აქამდე იყო. დავაზუსტებთ ხალხური ავტორობის შემდეგ დონეებს:

- ავტორი - კომპოზიტორი
- ავტორი - ეთნოფორი
- ავტორი - რეკონსტრუქტორი
- ავტორი ცალკეული ხმებისა
- ავტორი - ხმების დამმატებელი

- 
- ავტორი - სიტყვების შემცველი
  - ავტორი - სიმღერების გამაერთიანებელი
  - ავტორი - საკრავების დამმატებელი
  - ავტორი ცალკეული ორიგინალური მოტივებისა
  - ავტორი საშემსრულებლო ნიუანსებისა
  - ავტორი - გუნდის ხელმძღვანელი

### გამოყენებული ლიტერატურა

1. გაბისონია თ., ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები. დისერტაცია. 2009.  
[http://polyphony.ge/uploads/tamaz\\_gabisonia\\_dissertation.pdf](http://polyphony.ge/uploads/tamaz_gabisonia_dissertation.pdf)
2. გარაყანიძე ე., რჩეული წერილები. შემდგენელი ნატო ზუმბაძე, რედაქტორი: მანანა ახმეტელი. საქართველოს მუსიკალური საზოგადოება, თბ., 2007.
3. გარაყანიძე, ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა, რედაქტორი იოსებ ჟორდანიანი, თბ., 2007
4. ტრადიციული მუსიკა ქართლ-აფხაზურ დიალოგში, წიგნის ავტორები: ნინო კალანდაძე,

- 
- მარინე კვიციანიძე. საქველმოქმედო ფონდი „ხობი“, თბ., 2011
5. ჩხიკვაძე გრ., თანამედროვე ქართული მუსიკალური ფოლკლორი. თბ., 1961.
  6. Габисониа Т., Критерий „аутентичности“ в грузинском народном музыкальном исполнительстве. „Музикология“, Musicology. Journal of the Institute of Musicology Of the Serbian Academy of Sciences and Arts. Belgrade. 2014.
  7. Ядрышникова Л., Фольклор и постфольклор в культурных практиках повседневности. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата культурологии,. Екатеринбург . 2008.
  8. Nettl, B. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, New edition, Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 2005.


### **Tamaz Gabisonia (Georgia)**

#### **The Author in Georgian Ethnic Music**

Georgian ethnic music, as a multi-level notion in the forms of music, that includes folk components has never been in the focus of Georgian musicology. Georgian



---



musicians who are charmed with ethnic intonations have to adapt to the strict paradigm of traditional stylistic regulation. The cult of polyphonic folk tradition sets some filters which along with the axiological conclusions, considers measurement of folk tune only with the traditional authentic model.

To me, Georgian ethnic music can be defined as music containing a dominant component of Ethnic Georgian Music. It is music gestated in the non academic ethnic womb, using predominantly author's and performance tools inherent in the existing culture. In this collective concept/areal, we mean Georgian folk music, Georgian chant and not the segment of non-academic music, in which the ethnic element is a leading factor.

While folk heritage was often fetishized, new initiatives were not encouraged by the formal structures of folklore and this initiated some type of "free regulations" in the space of "outside the folklore". At the same time, today even such a stable phenomenon as Georgian traditional music creates somehow amorphous picture which is triggered by choir performances, regulations of oral transmission and genre and style transformations. Interrelations existing in Georgian Ethnic Music between author and interpreter, initiative and stability, national and foreign create diverse system of creative mechanisms.




It is true that notion of the author, performer, soloist, leader, manager, accompaniment, arrangement and instrument setting in Georgian ethno music create diverse facets in the levels of “authentic” and “academic” folklore, church songs or author’s songs, ethno pop, ethno jazz or ethno rock, modernized folklore or post folklore. The concept of the author is quite large in size with small content. In this report we will try to establish those trends which will help us see the author of Georgian ethnic music as a concept.

Non-academic music of ethnic dimension, which is based on folk or pseudo-folk motifs and accessories, is partially characterized by oral transmission and earns popularity among the audience. This is perceived as “folk” music. It develops in parallel with the traditional folk music. We term this phenomenon the “parafolk” music.

In the diverse world of non-academic music we think that it is interesting to discuss “folk professionalism”, group co-authorship, “pre music” regulations, experience acquisition, unintentional or deliberate plagiarism, crossing stylistic framework, fusion, and motivations of verbal, plastic and visual accents. This aspects shape in a certain way the semantic field of the concept “author”. From this perspective we should also consider self and mutual definitions of authors and priorities of appraising.

---

---



*ნანაგოგოლაძე (საქართველო)*

**შემსრულებლობა თანამედროვე ლექსში**

ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში შესწავლილია ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ისტორიისა და თეორიის მრავალი მნიშვნელოვანი საკითხი. არის ისეთ საკითხთა რიგი, რომელთა შესწავლას სისტემური ხასიათი არ ჰქონია. ერთ-ერთი ასეთია შემსრულებლობის საკითხი<sup>3</sup>.

ჩემი გადასახედიდან მსურს ავსახო, თუ როგორი სახით არსებობს დღეს შემსრულებლობა ლექსში. შევეხები იმ ლოკალურ გარემოს, რომელთანაც უშუალო პედაგოგიური შეხება მაქვს.

უახლოეს წარსულში ცაგერსა და მის რამდენიმე სოფელში წარმოებული ექსპედიციებიდან ცხადდება, რომ ადგილობრივ ხალხურ სიმღერას ბუნებრივ ყოფაში უკვე ძალზე იშვიათად მოვისმინთ, - ეს იქნება ნადი, სხვადასხვა რიტუალი, თუ საწესჩვეულებო გარემო. მიუხედავად იმისა, რომ ადგილობრივ ხანდაზმულ მაცხოვრებლებს ახსოვთ სიმღერები, ეთნოგრაფიულ გარემოში

---

<sup>3</sup> აღნიშნულ პრობლემაზე ამომწურავად არის მსჯელობა და დასკვნები გამოტანილი ორ უაღრესად საინტერესო ნაშრომში (Земцовский И. 1984; Алексеев Э. 1985).



ნაკლებად თუ შეიქცევენ თავს სიმღერით. ამიტომ საგანგებოდ თხოვნა ხდება საჭირო, რომ გაიხსენონ და შეგვისრულონ ამა თუ იმ ჟანრის სიმღერა.

თანამედროვე შემსრულებლისა თუ მსმენელის ესთეტიკური აღქმა დღეს მნიშვნელოვნად გარდაქმნილია. ხშირად ისეც ხდება, რომ სცენასა თუ ეკლესიაში, მგალობელი იქნება ის თუ ხალხური სიმღერის შემსრულებელი, თმობს პოზიციას მსმენელის წინაშე და არჩევს ისეთ რეპერტუარს, რომელიც მსმენელის გემოვნებაზე იქნება მორგებული.

საქართველოში სასცენო ფოლკლორი XIX საუკუნის დასასრულიდან იწყებს განვითარებას, როდესაც ლადო აღნიაშვილის მიერ თბილისში დაარსებულმა „ქართულმა ხორომ“ დასაბამი მისცა ხალხური სასიმღერო ხელოვნების სასცენო ასპარეზზე გამოტანას. შემსრულებლობის თვალსაზრისით, ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში ამ დროიდან ჩნდება აუთენტური ფოლკლორის მომიჯნავე, პირობითად „ახალი მიმდინარეობა“ – მეორეული ფოლკლორის სახელწოდებით, რომელსაც რუსული მუსიკის თეორეტიკოსი ე. ალექსეევი „ფოლკლორიზმს“ უწოდებს. ეს შემოქმედებითი სიახლე მთელ რიგ ცვლილებ-



ბებს გულისხმობს. ამ ტიპის ანსამბლებში დაინერგა ზედა ხმების შესრულებაში ხმების გაორმაგება, უფრო მეტიც, ზედა ხმების ჯგუფური შესრულება, რამაც შემცირებული იმპროვიზაციის ხარჯზე, გამოიწვია სოლისტთა მნიშვნელობის დამდაბლება. სასცენო შემსრულებლობისათვის სახასიათო ხდება ასევე გუნდების მრავალრიცხოვნება, შერეული გუნდების არსებობა, ასევე ჩნდება სპეციფიკური შინაარსის სასიმღერო ტექსტები.

ფოლკლორი, როგორც ესთეტიკური ღირებულების მატარებელი ხელოვნება, ამავე დროს თავისი არსით, ადამიანის პიროვნული თავისუფლების გამოხატულებაცაა. დღეს პრობლემად მეორეული, სასცენო ფოლკლორი ისახება, გამომდინარე იქიდან, რომ ახალგაზრდა ანსამბლების მხრიდან აუთენტური შემსრულებლობის ინტერესი და მისწრაფება ნაკლებია. ამ დროს დიდი პასუხისმგებლობა ეკისრება გუნდის ხელმძღვანელს, რომელიც არჩევს სასიმღერო რეპერტუარს და ამავე დროს განსაზღვრავს სწავლების მეთოდოლოგიასაც.

პირველად სასიმღერო ფოლკლორში შემსრულებლობის ერთ-ერთ მთავარ კრიტერიუმს წარმოადგენს ზედა ხმების შესრულება თითო



მომღერლის მიერ, რაც პრიორიტეტს წარმოადგენს ანსამბლ „სალაღობოსთვისაც”. ჩვენი ორწლიანი ურთიერთთანამშრომლობის მანძილზე მიუხედავად მომღერალთა დიდი ნაწილის წინააღმდეგობისა, ვცდილობთ, რომ არ მოხდეს მომღერალთა ხმების მიხედვით სპეციალიზაცია. გარკვეულმა ექსპერიმენტებმა ნამდვილად გაამართლა, როდესაც მოვახდინეთ ხმების გადანაცვლება ამა თუ იმ ხმის პარტიაში. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ პედაგოგიური ალღო და სიფრთხილე მაინც საჭიროა ამგვარი ტიპის ცვლილებების დროს და ზოგჯერ გასათვალისწინებელიცაა მომღერლების, როგორც მოსწავლეების აზრი.

ხალხური სიმღერის საგაკვეთილო პროცესში ჩვენი მთავარი სახელმძღვანელო 1958 წლის ძველი ლექსუმური აუდიოჩანაწერებია, საიდანაც საშუალება გვუძლევდა მაქსიმალური სიზუსტით გადმოვიღოთ და აღვადგინოთ ადგილობრივი კუთხური მუსიკალური ცნობიერებისათვის სახასიათო ყველა საშემსრულებლო ნიუანსი.

რომ არა ეს აუდიო მასალა, გაძნელებოდა იმ ნამდვილი, სოფლური სასიმღერო ტრადიციის, როგორც საშემსრულებლო სტილის გამოძვლავნება მით უფრო ჩემთვის, როგორც წარმოშობით



არამკვიდრი ლენხუმელისათვის. მას შემდეგ ნახევარ საუკუნეზე მეტია გასული. ამ ხნის მანძილზე მოღვაწე ანსამბლების საშემსრულებლო ტრადიციის მემკვიდრეა დღევანდელი მოქმედი ვაჟთა ფოლკლორული გუნდი „სალაღობო“, რომელიც ლენხუმის ადმინისტრაციული ცენტრის, ქ. ცაგერის კულტურის ცენტრთან არსებობს<sup>4</sup>.

აღნიშნული კულტურული დაწესებულება ანსამბლს ავალდებულებს მრავალფეროვანი პროგრამის შესწავლას. ამიტომ იწოდება გუნდი აკადემიურად. რეპერტუარში შედის როგორც ადგილობრივი ხალხური, ქალაქური, საეკლესიო საგალობლები, ასევე საესტრადო ჟანრის სიმღერები (ფორტეპიანოს, გიტარის, აკორდეონის, ქრომატიზებული ფანდურის თანხლებით. მათ რეპერტუარშია კომპოზიტორისეული საგუნდო სიმღერებიც). ისევ და ისევ აღნიშნული კულტურული დაწესებულების ფორმატიდან გამომდინარე, რეგიონული ანსამბლების სასიმღერო რეპერტუარი მრავალჟანრობრივი და შესაბამისად მრავალსტილისტურიცაა. ცხადად ჩანს, რომ სტილისტური აღრევა მნიშვნელოვნად ახდენს გავ-

---

<sup>4</sup> „სალაღობოს“ წინამორბედი ანსამბლებია: „ლენხუმი“, „შიდკაცა“, „სალხინო“.



ლენას მომღერალთა საშემსრულებლო მანერაზე და გარკვეულწილად გემოვნებაზეც. ამ მხრივ ყველაზე მეტად ზიანი ადგება ხალხური სიმღერის შემსრულებლობას, რომელიც ზემოთ ხსენებული სტილისტური აღრევის მსხვერპლი ხდება.

დროთა და გემოვნებათა ჭიდილში რთულია თანამედროვე ეპოქის შემსრულებლობაში აუთენტური ხაზის დაცვა, მაშინ, როდესაც ანსამბლების შემადგენლობაში დიდი ხვედრითი წილი ახალგაზრდა შემსრულებლებზე მოდის.

ხშირად, ამა თუ იმ კოლექტივის მუსიკალურ სტილსა და საშემსრულებლო მიმდინარეობას გუნდის ხელმძღვანელის პირადი არჩევანი განსაზღვრავს. მის არჩევანს კი პედაგოგიური აღლო, ცოდნასთან ერთად გამოცდილება და გემოვნებაც. არც თუ ისე იშვიათად ეს უკანასკნელი ხდება წარმმართველი გუნდის, როგორც რეპერტუარის შერჩევაში, ისე მის აუთენტურობასა თუ მეორეულ შემსრულებლობაში.

ზოგადად უნდა ითქვას, რომ ქართული ხალხური სიმღერისა და სასულიერო მუსიკის იდენტობა, რომელსაც განსაზღვრავს შესრულების ფორმა, ხასიათი თუ მანერა, დროით დისტანციაზეც ადვილად შესაგრძნობია.





ხალხური სიმღერის შესწავლის საწყის ეტაპზე ყველაზე მართებულად „კომპლექსური აღქმის მეთოდი“ (ე. გარაყანიძე:2007, 139) მივიჩნევ, რომელიც პრიორიტეტულია ჩვენი ანსამბლის სასწავლო პროცესისათვისაც. ამგვარი მეთოდით შესწავლა თანდათანობით, ხანგრძლივი და მრავალგზის მოსმენის საფუძველზე მიიღწევა. ასეთ დროს ხდება სიმღერის ძირითადი ქარგის აღქმა-დამახსოვრება, თუმცა დამახსოვრების ხარისხი ყოველთვის მიახლოებითი იქნება, რომლის დროსაც ასპარეზი ეძლევა შემსრულებლის იმპროვიზაციულობის უნარს და გამოდის, რომ ფაქტობრივად მომდერალი უკვე შესწავლილი სიმღერის თანაავტორიც ხდება. ამის შემდგომი ეტაპია უკვე მეტნაკლებად გათავისებული სიმღერის ცალკეული ხმების მელოდიური ნახაზის გამორჩევა. შესწავლის ამგვარი მეთოდი უმთავრესად, მარტივ და საშუალო სირთულის სასიმღერო ნიმუშებს ეხება. რაც შეეხება რთულ ნიმუშებს, მათი შესწავლისას გამოიყენება ე.წ. „დიფერენცირებული მეთოდი“ (ე. გარაყანიძე), რომელიც სიმღერის ცალკეული ხმების და ცალკეული მონაკვეთების მიხედვით ათვისებას გულის-



ხმობს<sup>5</sup>. იგი ოსტატი მომღერლების პრაქტიკაში გვხვდება. ედიშერ გარაყანიძის ვარაუდით, „დიფერენცირებული მეთოდით“ სწავლება თავისი წარმოშობით, ნაწილობრივ მაინც, უნდა უკავშირდებოდეს სამგალობლო პრაქტიკას, რომელიც თავის მხრივ, შესწავლის სწორედ ამ მეთოდს ემყარება.

მოკლედ შევეხები ქ. ცაგერის საკათედრო ტაძართან არსებულ მგალობელ ქალთა გუნდის მოღვაწეობას, რომელთან მუშაობა უფრო ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. ამ ხნის განმავლობაში ეტაპობრივად მოვახერხეთ არაკანონიკური, ე. წ. „სიონური“ სამგალობლო საღვთისმსახურო რეპერტუარის განახლება გალობის ცენტრის მიერ გამოცემული სამგალობლო კრებულებში დაბეჭდილი კანონიკური საეკლესიო საგალობლებით. ამ ეტაპზე ძირითადი განგებების, წირვალოცვის საგალობელთა განახლებას ვჯერდებით. რაც შეეხება მიცვალებულთა პანაშვიდისა და პარაკლისის საგალობლებს, - აქ მელოდიური სირთულისა თუ საგალობელთა ხანგრძლივობის გამო თავშეკავება მოხდა რთული მელოდიური

---

<sup>5</sup> ე. გარაყანიძე. „ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა“.



ნიმუშების შესწავლისაგან. გუნდს ახასიათებდა გაუმართლებლად სწრაფი ტემპით გალობის ჩვენება, რაც უპირველესად ზოგადდასავლურ – კუთხური მენტალობით შეიძლება აიხსნას.

გასულ ზაფხულს, ზემოთ აღნიშნულმა გუნდებმა ქართული ფოლკლორის დათვალიერება-ფესტივალში მიიღეს მონაწილეობა. უნდა ითქვას, რომ მგალობელთა გუნდის შესრულებამ დიდი მოწონება დაიმსახურა. გუნდის უპირატესობად დასახელდა შესრულების სიღრმე, სისადავე, ტემბრალური შეხამება, ამასთან ერთად წირვა-ლოცვის რეპერტუარის სრულად ფლობა. რაც შეეხება ვაჟთა გუნდის გამოსვლას, აქ სწორედ შემსრულებლობის ერთ-ერთი მთავარი ასპექტი, - შესრულების მანერა იქნა დაწუნებული, რომელიც კომისიის წევრების თქმით, სასურველია, რომ მეტად ახლოს იყოს ლექსუმურ-გლესურ შემსრულებლობით სტილთან. მიუხედავად იმისა, რომ ანსამბლის მომდერაღთა სმენით მესსიერებაში ძველი ფონო-ჩანაწერების სიმდერებია, მათთვის, როგორც ახალგაზრდა თანამედროვე შემსრულებელთათვის რთულია ტრადიციული, წმინდა გლესური მანერით შესრულება. ლექსუმელ პოეტ ლადო ასათიანს აქვს ასეთი



ხატოვანი ნათქვამი: „მაგრამ ეს მაინც უფრო მეტია, უფრო სოფლური და ვაჟკაცური“...

ცნობილი ეთნომუსიკოლოგი ი. ზემცოვსკი სხვა მეცნიერთაგან განსხვავებით შედარებით მკაცრად აღნიშნავს, რომ „სცენაზე გამოტანილი ფოლკლორი, განურჩევლად იმისა, თუ რამდენად წმინდააა დაცული მისი დამახასიათებელი ნიშნები სცენური ინტერპრეტაციისას, ყველა შემთხვევაში უკვე ფოლკლორიზმია, ვინაიდან სცენათავისთავად არის მუსიკალური ფოლკლორისა და პროფესიული მუსიკის ურთიერთქმედების საწყისი ეტაპი, გადასვლა არაფოლკლორულ ფორმებზე“.

შემსრულებლობა, ისევე როგორც ნებისმიერი შემოქმედებითი მოვლენა ცვლილებების გარეშე ვერ განვითარდებოდა. უამთასვლის მონაპოვარია დღევანდელი სახით არსებული მუსიკალური ფოლკლორი, რომელმაც გზადაგზა მრავალი თვისობრივი სიახლე შეითვისა.

ადგილობრივი სასიმღერო შემოქმედების შემსრულებლობის დეტალებზე სასაუბროდ ლენხუმური სასიმღერო ფოლკლორის ხანდაზმულ შემსრულებელსა და გამოცდილ პედაგოგს, რაფიელ კოპალიანს ვესტუმრე. მან ლენხუმური სასიმღერო ფოლკლორის განმასხვავებელ ნიშან-



თვისებებად მისი მუსიკალურობა, ტექსტობრიობა და საშემსრულებლო მანერა გამოყო. მაშინ, როდესაც ამ კუთხის ფოლკლორული სიმღერები საკმაოდ დაძაბული და მჭექარე ხმით შესასრულებელია, ბატონი რაფიელის თქმით, სიმსუბუქეა ლენხუმური სიმღერისათვის უფრო მეტად სახასიათო. მართლაც, როდესაც მისი ანსამბლის, – „ლენხუმის“ ძველ ჩანაწერებს ვისმენთ, შედარებით მსუბუქი ბგერით შესრულების შთაბეჭდილება იქმნება. აქედან ჩანს, თუ რამდენად ბუნებრივი და ნორმალურია მღერის ამგვარი მანერა მისთვის, როგორც ერთი კონკრეტული მომღერლისათვის, რადგან სულაც არ ფიქრობს, რომ ლენხუმური სიმღერა მძიმედ შესასრულებელია. მისი თქმით, ლენხუმური ფოლკლორის მარგალიტები ლენხუმელების სულიერი განწყობილების, შინაგანი ტკივილისა თუ სიხარულის გამომხატველია.

დღევანდელი სასცენო ცხოვრებიდან გამომდინარე თუ ვიმსჯელებთ, მუსიკალური ფოლკლორის აუთენტური შემსრულებლობის ტრადიციის ფარგლებში შენარჩუნება ყველა საშემსრულებლო ნიუანსის დაცვით, სასიმღერო ფოლკლორისათვის მეტად აუცილებელ და სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან პირობას წარმოადგენს, წი-

---

ნაადმდეგ შემთხვევაში სახეზე მივიღებთ თაობების მიერ ათასგზის „გადამღერებულ“ ცარიელ ჰანგებს, რომელიც ძალზე შორს იქნება ნამდვილი ეთნომუსიკისაგან.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გარაყანიძე ე., ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა. თბ., 2007
2. გარაყანიძე ე., რჩეული წერილები. ფიქრები ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაზე. თბ., 2007
3. გარაყანიძე ე., რჩეული წერილები. ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა გუმბინ და ღღეს. თბ., 2007
4. Алексеев Э., Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М., 1988
5. Земцовский И., О природе фольклора в свете исполнительского общения. Кн.: Искусство и общения. М., 1984 გვ. 142-150
6. Земцовский И., Лукьянова Т. Внимание исполнительству в фольклоре, №53, 1973 გვ. 95-99

---



*NanaGogoladze (Georgia)*

### **The modern Lechkhumian Musical Performance**


Significant research has been conducted to study historical and theoretical issues of the folk music creation in Georgian ethnomusicology. However, some issues have not been properly researched. Traditional performance can serve as an example here.

I would like to represent a contemporary Lechkhumian traditional performance through my point of view. I will discuss local environment of Tsageri, where I have been giving classes since 2007, on the example of folklore and church choirs' performance and their performance quality.

The main aim of men folk choir of Tsageri is on one hand to study and on the other hand to popularize Lechkhumian musical folklore, while the women church choir is mainly focused on establishing canonical liturgical Hymns in Divine Service repertoire.

We are studying Lechkhumian folk songs from old audio recordings trying to copy local performance manner with maximum accuracy, to preserve local color and what is the most important to learn a lot from rich musical material. As for church chant, we study them from the

---



published collection of Georgian Canonical Sacred Hymns.

Traditional performance went through a long development process and has reached the modern era with new features. We distinguish from each other primary and secondary, so-called stage performance. It must be noted, that nowadays the stage performance has become the first-class musical art as at present the folklore songs are rarely performed in villages.

In general, the identity of Georgian folk and sacred music, which is defining forms of performance, character or manner, can be easily felt in distance of time.



---

ნანა ვალიშვილი (საქართველო)

**ხალხური შემსრულებლობის ევოლუციური  
პროცესები და თანამედროვე ქართული  
„კომოპოლიფონიკუსი“**

ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება ხალხის ნიჭის, სამყაროს შემეცნებისა და ფილოსოფიური გააზრების, ამ სამყაროში თავისი ადგილის გაცნობიერების თავისებური გამოხატულებაა. ხალხის ყოფასა და აზროვნებაში იწრთობოდა და ყალიბდებოდა ეროვნული მუსიკალური აზროვნების შემოქმედებითი პრინციპები და კანონზომიერებები, ჟანრები, მრავალხმიანობის სტილები... ჟამთა მდინარებაში, სხვადასხვა ეპოქასა თუ სოციალურ-ისტორიულ ფორმაციაში, ზოგი რამ ეპოქის შესაბამისად გარდაისახებოდა, არსებითი და ძირითადი კი თაობიდან თაობას უცვლელად გადაეცემოდა. „სწორედ ამაში ძევს ხალხური შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი თავისებურების – მუდმივისა და ცვალებადის ჰარმონიული თანაარსებობის საიდუმლო“ (შულღიაშვილი, 2008:).

გლობალიზაციის ეპოქაში თანდათან მწვავედ დგება ფოლკლორის *იმანენტური ბუნების*



შენარჩუნების, მისი ერთგვარი „ყოფნა-არყოფნის“ საკითხი. ქართველთათვის ეს, უპირველესად, მრავალხმიანი აზროვნების ფენომენს ეხება. მრავალხმიანობის ტრადიციის მატარებლებს იზალი ზემცოვსკი „ჰომოპოლიფონიკუსებს“ უწოდებს. „ასეთი სუბიექტისათვის ტრადიციული მრავალხმიანობა განსაზღვრავს ... მისი ცხოვრების ნორმასა და აზროვნების წესს, ადამიანისა და სამყაროს დიალოგის ფორმას. უფრო ზუსტად, **ქართველი (ისევე, როგორც სხვა ნებისმიერი) ჰომოპოლიფონიკუსი, უბრალოდ, მრავალხმიანობაში მყოფობს**“ (ციტირ.: წურწუშია, 2008: 624). ბუნებრივად იბადება კითხვა: რამდენად მისდევს თანამედროვე ქართველი „ჰომოპოლიფონიკუსი“ ტრადიციული მრავალხმიანი აზროვნების ხაზს და რამდენად რეალურია ამ ხაზის გაწვევების საშიშროება?

ხალხური მუსიკის შემსრულებლობა ცოცხალი, შეუქცევადი პროცესია, რომელშიც ევოლუციური ცვლილებები ყველაზე ცხადად აისახება. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი (ძველად – ხალხური შემოქმედების სახლი) ერთადერთია ფოლკლორის სფეროში მოღვაწე უწყებათა და პროფესიულ დაწესებულებათა შორის,



რომელიც ხალხური შემსრულებლობის ყოველდღიურობაში ჩახედვის, ევოლუციური პროცესების მონიტორინგისა და ანალიზის საშუალებას იძლევა. ამ უაღრესად პრესტიჟულ, თავისი მნიშვნელობით ქართული კულტურისათვის უანალოგო დაწესებულებაში ჩემი მუშაობის ოცდაათი წლის მანძილზე (თავად ცენტრს მომავალ წელს 80 წელი უსრულდება) საშუალება მქონდა თავადაც მედევნებინა თვალ-ყური ცოცხალ ხალხურ ყოფაში მიმდინარე ფოლკლორული პროცესებისთვის, გარდაუვალი ცვლილებებისა და მოდერნისტული ტენდენციებისათვის. ამისთვის ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალება, ფოლკლორისტულ ექსპედიციებთან ერთად, ფოლკლორის ცენტრის ინიციატივითა და ორგანიზებით პერიოდულად გამართული ფესტივალები და დათვალიერებებია. დაფიქსირების თანამედროვე ტექნოლოგიების (აუდიო, ვიდეო, ფოტო) გამოყენებით ყველა ეს პროცესი თვალსაჩინო იქნება მომავალი თაობის მეცნიერთათვისაც, – ეთნომუსიკოლოგების, ეთნოლოგების, ანთროპოლოგების და ფოლკლორის სხვა მომიჯნავე დისციპლინების მკვლევართათვისაც, – რაც ერთი-ორად ზრდის ამ ფესტივალების მნიშვნელობას.



წინამდებარე ნაშრომში შეგვეცდებით, 2005-06 წლების ფოლკლორის ეროვნული დათვალიერება-ფესტივალის შედეგებისა და ბოლო წლების ჩვენი საექსპედიციო პრაქტიკის მაგალითზე, გამოვეყნოთ ხალხური მრავალხმიანი აზროვნების ტრანსფორმაციის ზოგიერთი ასპექტი, წარმოვაჩინოთ თანამედროვე ხალხური შემსრულებლობის ზოგადი ტენდენციები (რეპერტუარი, შესრულების ფორმები, იმპროვიზაციის ხერხები, ინსტრუმენტული თანხლება) და დავსახოთ მომავალი კვლევის პერსპექტივები.

რუსუდან წურწუშია სტატიაში – „ქართული ხალხური სიმღერა დღეს – ცოცხალი პროცესი თუ სამუზეუმო ექსპონატი?“ –სამართლიანად აღნიშნავს, რომ „გლეხურ ფოლკლორში ყალიბდებოდა ხალხურ-ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი ნიშნები, ინტონაციური ფონდი და კანონიკურად ქცეული მხატვრული ეტალონები“ (წურწუშია, 1997). ეს „კანონიკურად ქცეული მხატვრული ეტალონები“ ძნელად ემორჩილებოდნენ უამთაცვლას და სწორედ ასე მოადწია დღემდე ქართული მრავალხმიანობის უნიკალურმა ნიმუშებმა. მაგრამ რამდენად ცოცხალია დღეს შემოქმედებითი პროცესი და რამდენად ეყრდნობა ის ტრადიციას?



ფოლკლორული შემსრულებლობის ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებელი შესრულება-ქმნადობის პროცესების ერთდროულობაა – ამაზე ედიშერ გარაყანიძის ფუნდამენტურ გამოკვლევაში ვრცლადაა საუბარი (გარაყანიძე, 2007). იხალისი ზემცოვსკის აზრით, „ტრადიციულ ფოლკლორულ გარემოში ფოლკლორს თითქოს მზად იღებენ, მაგრამ ამავე დროს თითოეულს უხდება თავად გაიაროს მთელი გზა ბოლომდე (*იგულისხმება წინაპართაგან საუკუნების მანძილზე დაგროვილი გამოცდილება და „კომპოლიფონიკუსის“ გენეტიკური მემსიერება – ნ. ვ.*)... ფოლკლორიზმში კი ამ გზას არავენ გადის დამოუკიდებლად, დაბადებიდან მოწიფულობამდე, არამედ იღებენ ფოლკლორს გამზადებული სახით“ (ციტირ.: წურწუშია, 1997: 7) აქ მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინებაც, რამდენად ექმნება ტრადიციის მატარებელს მისთვის შესაფერისი გარემო. გლობალიზაციის ეპოქაში „გამზადებული სახით ფოლკლორის მიღების“ პროცესები უფრო და უფრო მძლავრობს. ძნელად თუ სადმე წააწყდებით ცოცხალ ყოფაში სიცოცხლისუნარიან ტრადიციულ ჟანრებს, იმპროვიზაციულობისა და ქმნადობა-შესრულების ერთდროულობის პროცესებს... შესაბამისად, თანდათან კლებულობს



„პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის“ ხეგდრითი წილი და, უკეთეს შემთხვევაში, მის ადგილს „პირველადი შემსრულებლობა“ იკავებს. კიდევ უფრო მასობრივია და სოლიდური „მეორეული შემსრულებლობის“ შემთხვევები (ე. გარაყანიძის ტერმინები. გარაყანიძე, 2007). აშკარაა ავთენტურობის დეფიციტი, სიმღერების ტრადიციული ქანრების სიმწირე და ლამის ბატონობს „ფოლკლორიზმის“ უგემოვნო ნიმუშები: საბჭოთა პერიოდის ფსევდოხალხური სიმღერები და თანამედროვე ე. წ. „მთის სიმღერების“ გაუგებარი ნაირსახეობა; შეიმჩნევა ტრადიციული საკრავების არატრადიციულითა და არაქართულით ჩანაცვლების, არატრადიციული ინსტრუმენტული ჯგუფების ჩამოყალიბების ტენდენცია.

და მაინც, შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ სინამდვილეში ფოლკლორის მატარებელი – ეთნოფორები – ჯერ კიდევ ფლობენ უტყუარ ინფორმაციას, ტრადიციას, რადგან მათ ლოტბარებისგან კი არ დაისწავლეს ესა თუ ის სიმღერა „ცალ-ცალკე ხმებად“, არამედ ბუნებრივად შეითვისეს და გენეტიკური მეხსიერებით გადმოეცათ. ისინი თითქმის სრულად „გადიან გზას დამოუკიდებლად დაბადებიდან მოწიფულობამდე“ – მიუხედავად იმისა, აქვთ თუ არა მათ ამა თუ იმ

---

კონკრეტული სიმღერისა და ტრადიციის შესაფერისი გარემო ყოფაში და ცოცხალია თუ არა თავად ეს ტრადიცია.

„ჰომოპოლიფონიკუსს წარმოსახვაში ესმის თითოეული ხმა და პოლიფონიური აზროვნების წყალობით ძალუძს შინაგანად წარმოიდგინოს მათი ერთდროული ქღერადობა“ (Zemtsovsky, 2003: 47; ციტირ.: წურწუშია, 2008). ამრიგად, „ჰომოპოლიფონიკუსი“ მუდმივად „მრავალხმიანობაში მყოფობს“ (წურწუშია, 2008: იქვე) და, თუ გვერდით არავინ ჰყავს, თავად ახერხებს ამა თუ იმ გზით დანაკლისის შევსებასა და „მრავალხმიანობის მოთხენილების“ დაკმაყოფილებას. ქვემოთ მოკლედ აღვწერთ ამ პროცესებს და მოვიყვანთ შესატყვის მაგალითებს:

- „ჰომოპოლიფონიკუსი“ მღერის სამივე ხმას ურთიერთხანაცვლებით ისე, რომ წამყვან ხმასთან ერთად მოძახილიც აღიქმება და ბანიც – ესაა მრავალხმიანობის არაპირდაპირი გამოვლინება (ზუმბაძე, 2008), ე. წ. „ფარული მრავალხმიანობა“. ჭარმაგი იმერელი მომღერლის ბახო ხიჯაკაძის ნამღერში ეს ცხადად გამოვლინდა (სანოტო მაგ. 7; აუდიო მაგ. 1). ანალოგიურად, შეიძლება გავისხენოთ ვლ. ახობაძის მიერ ვარლამ

---

ნინიძისაგან ჩაწერილი აჭარული საჩონგურო ნა-  
ნა (აუდიო მაგ. 2)ან თამარ გიგაურის ნამღერი  
მოსეური „დიდება“ (აუდიო მაგ. 3).

- „ჰომოპოლიფონიკუსი“ მღერის ტრადიციუ-  
ლი საკრავის თანხლებით – საკრავი „შებანე-  
ბის“ ფუნქციას ასრულებს. (აუდიო მაგალითი 4:  
ლენხუმის ექსპედიცია, გურამ გვიშიანი ფანდურ-  
ზე, ჩონგურზე, ჭუნირზე).

- „ჰომოპოლიფონიკუსი“ შებანებისთვის იყე-  
ნებს უცხო წარმომავლობის საკრავსაც (ძირითა-  
დად – სიმებიანს, ან პნევმატურ-კლავიშიან გარ-  
მონს) და მას ქართულ ყაიდაზე მომართავს (აუ-  
დიო მაგ. 5 – ქამანჩა, ბიჭიკო ხოროიშვილი, ზე-  
მო ჯოჭო; მაგ. 6 – საზი, შოთა იაკობიძე, აბუქე-  
და).

მოყვანილ შემთხვევებში ტრადიციული მრავალხმიანი აზროვნების კანონზომიერებები ყველგან დაცულია.

თანამედროვე „მეორეულ“ სასცენო შემსრუ-  
ლებლობაში ვხვდებით საპირისპირო პროცესებ-  
საც – ხალხური ტრადიციის ფარგლებიდან გას-  
ვლას და ავთენტიკური კანონზომიერებებიდან  
შეგნებულ გადაცდენას:





- მოდულაცია მკვეთრი დაპირისპირებით, სტროფსა და სტროფს შუა – კლასიკური მუსიკიდანაა ნასესხები) და თითქმის არ გვხვდება ხალხურ ტრადიციაში (აუდიო მაგ. 7).

- სიმღერის მელოდიის ზედა ტონიკაზე – ოქტავურ ბგერაზე – აღმავალი ნახტომით დასრულება რუსულ-საბჭოთა სინამდვილის გამოძახილია, ყალბი პათეტიკის, ამალღებული ტონუსის ხელოვნურად ხაზგასმაა (სანოტო მაგ. 2-3; აუდიო მაგ. 8). არქაულობით გამორჩეულ ანტიფონურ ქართლურ სიმღერებში, რომელთაც მეტი სიძველე და შესრულების ადრინდელი ფორმები შემოინახეს, ესაა გუნდების „გზაგასაყარზე“ შექმნილი სმენითი შთაბეჭდილება, რომ სიმღერის ფრაზა ოქტავური ნახტომით დასრულდა, სინამდვილეში კი ამ დროს ოქტავას ქმნის II გუნდის „შემოჭრა“ I გუნდის ბოლო მარცვალზე (სანოტო მაგ. 1). ეს ორპირული სიმღერებისთვის კანონზომიერი მოვლენაა, სხვა შემთხვევაში კი ტრადიციული აზროვნების კანონზომიერების დარღვევა.

ხალხური აზროვნების ტრადიციის რღვევა ყველაზე მეტად მოდერნიზებულ, ქრომატიზებულ ხალხურ საკრავებს – ე. წ. „კლასიკურ“ ფან-



დურს, ჩონგურს, ჭუნირს – ეხება. ერთი შეხედვით ტემბრულად და ვიზუალურად ძნელია მათი გარჩევა ტრადიციული საკრავებისგან; საქმეს ისიც ართულებს, რომ ფორმალურად თითქმის ყველა მათგანი მრავალხმიანია... თუმცა, სწორედ ქართული მრავალხმიანობის უმთავრესი პრინციპებია მათში დარღვეული და ევროპულითაა ჩანაცვლებული. ქრომატიული საკრავები აბსოლუტურად უცვლიან გეზსა და არსს ტრადიციულ ხალხურ მუსიკალურ აზროვნებას, რაც იმთავითვე ვლინდება მათს წყობაში (სანოტო მაგ. 5): სეკუნდურ-ტერციული ხალხური წყობა იცვლება მაჟორული სამხმოვანების წყობით.

დღეს ერთობ პოპულარულია სოლო სიმღერები საკრავის თანხლებით, ე. წ. „მთის სიმღერები“. მათი მუსიკალური ქსოვილი, საშემსრულებლო ფორმა და სტილი საგრძნობლად სცილდება ტრადიციას. ამ სიმღერებში არც ლექსთწყობაა ქართული (ლექსის მეტრი, ტაეპში მარცვლების რაოდენობა): ცხრა და თორმეტმარცვლიანი ტაეპი ჩვენში ბოლო ათწლეულებში ჩრდილოკავკასიურ ჰანგს შემოჰყვა, „გადმოქართულდა“ და საკმაოდ გავრცელდა. ჩვენი დაკვირვებით, ამ ტიპის ერთ-ერთი ყველაზე ძველი ფიქსირებული ნიმუშია 1950-იანი წლების ბოლოს



ასმეტის რაიონში ჩაწერილი სიმღერა „მატილის ასულო“ (სანოტო მაგ. 4) ამგვარი ნიმუშები ხშირად იმღერება ყალბი პათეტიკით, უტრირებული მანერით (ხმამადლა, ყვირილით, უხეში არტიკულაციით), ქრომატიული ფანდურის ან ბალადაიკის თანხლებით (აუდიო მაგ. 6).

ქრომატიზებულ ხალხურ საკრავებზე, ევროპული კლასიკური მუსიკის მიბაძვით, სექსტაკორდი და კვარტსექსტაკორდი აქტიურად გამოიყენება როგორც სამხმოვანების შებრუნებები. ხალხური აზროვნების კანონზომიერებების თანახმად კი შებრუნებები არ არსებობს – აკორდები მხოლოდ ძირითადი სახით მოიაზრება (სანოტო მაგ. 6). ქრომატიული ფანდურის სპეციფიკიდან გამომდინარე, საწყისი ან დამამთავრებელი ტონიკური აკორდი ხშირად სექსტაკორდის ან სამხმოვანების სახით უღერს, რაც სრულიად მიუღებელია ტრადიციული აზროვნებისთვის.

ცალკე მსჯელობის თემაა ე. წ. „ხალხურ საკრავთა ორკესტრები“ და მცირე ჯგუფები (ტრიოები და სხვა), რომლებიც მთლიანად დაკომპლექტებულია მოდერნიზებული საკრავებით. ამ საკრავთაგან გამოვყოფდით ყველაზე არაპოლიფონიურად მოდერნიზებულ ჭუნირს, რომელსაც მხოლოდ ფორმა შერჩა ტრადიციული სვა-



ნური საკრავის, არსით კი კლასიკურ სიმებიან საკრავად – ალტად გადაკეთდა: ასეთ ჭუნირზე შეუძლებელია ხემის ერთი გასმით სამხმიანი აკორდის მიღება, რადგან სიმები მოხრილ ჯორაზეა გადაჭიმული და არა – სწორზე, როგორც ეს ხალხურ მრავალხმიან ტრადიციაშია... და ეს ხდება ხალხური პოლიფონიური აზროვნების კლასიკურ ქვეყანაში!.. გვეოფნის ცინიზმი და ამას საკრავების განვითარებასაც ვეძახით!..

მოდერნიზებული საკრავების ხშირი და მრავალმხრივი გამოყენების გამო, ტრადიციული საკრავები თანდათანობით უკანა პლანზე გადადის... ვშიშობთ, ეს პროცესი თანდათან განზოგადდება და გადაინაცვლებს ვოკალურ მრავალხმიანობაშიც, რაც უცილობლად გამოიწვევს ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების თანდათანობით გაქრობასა და ევროპულით, კლასიკურით მის ჩანაცვლებას.

ზემოთ აღწერილი პრობლემებისა და ცდომილებების მიუხედავად, დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ მრავალხმიანობა დღესაც ქართული მუსიკალური აზროვნების იმანენტურ თავისებურებად რჩება.

ბუნებრივია, ამ მოკლე ნაშრომში ჩვენ სრულად ვერ შევვხეთ თანამედროვე შემსრულებლო-



ბის ყველა პრობლემასა და ტენდენციას. ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის თანამედროვე მდგომარეობაზე, „შესრულება-ქმნადობის“ ცოცხალი პროცესის შენარჩუნების შესაძლებლობაზე, ტრადიციული ფოლკლორული ნიმუშებისა და „ფოლკლორიზმის“ თანამედროვე გამოვლინებების ერთმანეთისაგან ტიპოლოგიურ გამიჯვნაზე, თანამედროვე ქართველი „კომპოლიფონიკუსის“ აზროვნებასა და წარმოსახვაში მიმდინარე პერმანენტულ პროცესებზე დაკვირვება და მსჯელობა კვლავაც გაგრძელდება.



### ქართლური ნამგლური

Ex. 1

I coro  
გლე - საე და გლე - საე, ნა-მგა-ლო, ნა-მგა-ლო, მე - მო რკი - ნა,  
II coro  
რკი - ნა,

Ex. 2

Ex. 3

გა - ნა - ხლე - ბუ-ლო, მე-მო ა - ჭა - რა მე-მო ა - ჭა - რა

Ex. 4

შა - ტი-ლის მთე-ბი-დან თუ-შე-თში ნა - გი-ყვან კლდე-ე - ბზე მფრინა - ვი სა - ლა - რა ცხე - ნი თა.

Ex. 5

ტრადიციული არატრადიციული ტრადიციული ქრომატიული

Ex. 6

საკადანსო ფორმები ქრომატიული და დიატონური ფანდურებისთვის  
ქ რ ო მ ა ტ ი უ ლ ფ ა ნ დ უ რ ზ ე დ ი ა ტ ო ნ უ რ ფ ა ნ დ უ რ ზ ე  
VI<sub>4</sub> VII<sub>4</sub> I<sub>4</sub> VI VII I



# ნანადელო

(სისონა დარჩია)

Ex. 7

ო - რი ოგ - დე - ლი - ა დე - ლო და ნა - ნა დე - ლო - ო, ოგ დე - ლო და

ო - რე - რა - ო ო - რი - ა ო - რე - რა, ო - რე - რა - ო, ო - რი - რა - ო ო - რე - რა, და.

ჩე - ნი სი - სო - ნა და - რჩია და ა - ბა დე - ლო ო - გ დე - ლო და, ო - რე - რა - ო ო - რი - რა ო - რე - რა,

ო - რე - რა - ო ო - რი - რა - ო ო - რე - რა, და. ჩე - ნმა სი - სო - ნა და - რჩია და, ნა - ნა დე - ლო - ო, ოგ - დე - ლო და

ვა - ი ე - რი ო - ვო დე - ლა და, ო ო - რე - რა - ო ო - რი - რა - ო ო - რე - რა,

და, სი - კვილს და სი - ცოცხლე ა - რჩია და, ა - ბა დე - ლო ო, ოგ - დე - ლო და, ო.

---

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გარაყანიძე ე. *„ქართული ხალხური მუსიკის შემსრულებლობა“*. თბ., 2007
2. ზუმბაძე ნ. *„ქართული სიმღერის მრავალხმიანობა და მისი დამატებითი არგუმენტები“*. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის IV სიმპოზიუმის მასალები, თბ., თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2008.
3. ვალიშვილი ნ., *ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა და ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის პრობლემები თანამედროვე საქართველოში*. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის IV სიმპოზიუმის მასალები. თბ., 2008
4. შუღლიაშვილი დ. *„არატიპური ელემენტები ქართულ ხალხურ სიმღერაში“*. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის IV სიმპოზიუმის მასალები, თბ., თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2008
5. წურწუშია რ. *„ქართული ხალხური სიმღერა დღეს – ცოცხალი პროცესი თუ სამუზეუმო ექსპონატი? (სოციოლოგიური ანალიზის ცდა)“*. კრებულში: მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. თბილისის სახელმწიფო კონსერვა-





- ტორიის სამეცნიერო შრომების კრებული. (გვ. 3-17). თბ., 1997
6. წურწუშია რ. „ქართული მრავალხმიანობა თანამედროვე სოცო-კულტურულ კონტექსტში. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის IV სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2008
  7. Zemtsovsky, Izaly I. (2003). *“Polyphony as a Way of Creating and Thinking. The Musical Identity of Homo-Poliphonicus”* // The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings. P. 45-53. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire


### ახალი მახალითები

1. „ნანადელო“. მთქმელი ბახო ხიჯაკაძე. იმერეთი. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივის მასალები (2005-06 წლების დათვალიერება-ფესტივალი) 1'32”
2. „ნანა“. მთქმელი ვარლამ ნინიძე. გურია. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის (ქმშლ) არქივის მასალები.
3. „დიდება“. მთქმელი თამარ გიგაური. ხევი. „ხმები წარსულიდან“ – ქართული ხალხური



მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

4. ლენხუმის ექსპედიცია, გურამ გვიშიანი. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის 2015 წლისექსპედიცია რაჭა-ლენხუმში (ნანა ვალიშვილი, თეონა რუხაძე).
5. ქამანჩა. ბიჭიკო ხორიშვილი. ზემო ჯოჯო. აჭარა. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივის მასალები (2005-06 წლების დათვალიერება-ფესტივალი).
6. საზი. შოთა იაკობიძე. აბუქედა. აჭარა. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივის მასალები (2005-06 წლების დათვალიერება-ფესტივალი)
7. „აჭარული“, ფანდურის თანხლებით. სოფო უდენტი. ბაღდათი. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივის მასალები (2005-06 წლების დათვალიერება-ფესტივალი).
6. ბალაღაიკა. გელა დაიაური. გარდაბანი. ქართლი. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივის მასალები (2005-06 წლების დათვალიერება-ფესტივალი).

- 
- 
8. „სიმღერა აჭარაზე“. ქედის ფოლკლორული ანსამბლი „საუნჯე“. აჭარა. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივის მასალები (2005-06 წლების დათვალიერება-ფესტივალი).


*Nana Valishvili (Georgia)*

### **Evolutionary Processes of Folklore Performance and Modern Georgian “Homo-Poliphonicus”**

Performance of folk music is an irreversible process, in which evolutionary changes are most clearly reflected. Throughout centuries, creative principles and regularities of musical thinking, as well as genres, traditional styles of polyphony have been constantly evolved in people’s life. Part of them has changed considerably through different social-historical periods, whereas the essential part has invariably passed on from generation to generation.

In times of globalization, the preservation of immanent nature of folklore has become crucially important. In Georgia, this, first of all, refers to the phenomenon of polyphonic thinking, which still remains an inherent feature of Georgian folk music. But the

---



question is how strong is the connection between the modern “Homo-Poliphonicus” and the principles of traditional polyphonic thinking and how real is the danger of breaking up this connection? Is the thinking (creating) and performing process still alive and to what extent is it based on traditions?

In this article we tried to sum up recently conducted folklore festivals as well as our practical experience from expeditions and demonstrate some aspects of transformation of Georgian musical thinking together with general principles of modern performance (repertoire, performance forms, improvisation techniques, instrumental accompaniment). We also outlined prospects for future research. Permanent processes related to the contemporary “Homo-Poliphonicus” will be further discussed.

---

---



*ნინო კალანდაძე-მახარაძე (საქართველო)*

**შემსრულებლობის ისტორიის ფურცლები:  
ქართული „ნანა“ სცენაზე**

ქალთა ფოლკლორის ცენტრალურმა უნივერსიტეტმა – ბავშვის დასაძინებელმა „ნანამ“ – საქართველოში რამდენიმე სტრუქტურული სახესხვაობით მოაღწია (ამის შესახებ ვრცლად იხ. ავტორის სადისერტაციო ნაშრომი, 2009). „სიმღერამდელი პერიოდის“ შელოცვის ტიპის ან მღერად-მელოსური ტრადიციული ერთხმიანი ნიმუშების გვერდით, ზოგიერთ ეთნოგრაფიულ რეგიონში (ძირითადად, ბარში) გვხვდება მრავალხმიანი ლირიკული „აკვნის სიმღერა“. ის ყოფაში ორ-სამხმად, სასცენო შემსრულებლობაში უმეტესად სამხმიანად, ბოლო პერიოდის ქალაქურ შემსრულებლობაში კი უკვე გაოთხხმიანებული ვარიანტიც (მხედველობაში მაქვს ანსამბლ „ფესვების“ და „ქართული ხმების“ მიერ შესრულებული სვანური „ნანაილა“) არის წარმოდგენილი. ცალკე ჯგუფს ქმნის საკრავებით – ფანდურით, ჩონგურით, ჭუნირითა და ჩანგით თანხლებული ცალფა და მრავალხმიანი ნიმუშები (მაგალითად, იხ. „მთიების“, „მზეთამზეს“, „შავნაბადას“ „ზედა-



შეს“ ჩანაწერები). მრავლად გვაქვს ქალთა, მამაკაცთა, შერეულად და ბავშვთა მიერ შესრულებული მაგალითები. აღსანიშნავია, რომ მამაკაცები სცენაზე მხოლოდ მრავალხმიან ნიმუშებს ასრულებენ, თუმცა ყველა მათგანს ბავშვობიდან ახსოვს დედის მიერ დამღერებული „ნანა“. ამის დამადასტურებლად გაეხსენებდი ათანასე გეგელიასგან (წურწუშია, ციგლერი, 2014) ან პოლიკარპე ხუბულავასგან ჩაწერილ ვარიანტებს (კალანდაძე-მასხარაძე, 2015).

ცალკე მსჯელობის საგანია „ნანას“ სცენაზე შესრულების ახალი ეტაპი, რომელიც ცნობილი ანსამბლის – „მზეთამზეს“ სახელს უკავშირდება (Mzetamze, 1996: №№ 2, 12, 18, 23, 27, 31; 2000: საკონცერტო ჩანაწერები). გასული საუკუნის 80-იანი წწ. საშემსრულებლო პრინციპებზე (გარაყანიძე, 2007:1) დაყრდნობით, მან პირველმა გააცოცხლა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის (მათ შორის მთის კუთხეების) ერთხმიანი ნიმუშები. „მზეთამზეს“ კვალდაკვალ ერთხმიან „ნანებს“ პოპურების (ხშირად, გამრავალხმიანებული ვარიანტების) და უკვე თეატრალიზებული კომპოზიციების სახითაც კი გვთავაზობენ „ნანინა“, „სათანაო“, „ინანა“, „აილიო“, „ბოლნელა“, „იალონი“, ბავშვთა ანსამბლები „კოკროჭინა“,



„ამერ-იმერი“, „ერულა“ და სხვ. ამგვარ ცდებს განსკუთრებული სიფრთხილით უნდა მოვეკიდოთ და ჟანრის, ასაკის, რეგიონის კანონზომიერების ცოდნით, მსმენელისა თუ სცენის თავისებურებების გათვალისწინებით მივუდგეთ (უცნაურია, რომ უკანასკნელ ხანს ბავშვთა დაცვისა და ქალთა ორგანიზაციების ხელმძღვანელებს რამდენჯერმე მოუვიდათ აზრად „ნანას“ სადამოების თუ კონცერტების მოწყობა). სცენაზე „ნანას“ შესრულების უახლეს ფაქტებზე საუბარს ამჯერად არ ვაპირებ.

წინამდებარე მოხსენების მიზანი აღნიშნული ჟანრის საკონცერტო შესრულების ისტორიის მიმოხილვა და XIX-XX სს. დაფიქსირებული მრავალხმიანი ვარიანტების განხილვაა, რისთვისაც შედარებითი, სისტემური და სტრუქტურულ-ტიპოლოგიური ანალიზის მეთოდებს მივმართავ. ნაშრომის წყაროთმცოდნეობითი ბაზა, სამეცნიერო ლიტერატურასთან ერთად, პერიოდიკას, საკონცერტო პროგრამებსა და აფიშებს, სანოტო კრებულებს, აუდიოჩანაწერებსა და ვიდეომასალასაც მოიცავს.

სასცენო-საკონცერტო პრაქტიკაში „ნანა“ მამაკაცების მრავალხმიანი ლირიკული კომპოზიციის სახით ჩნდება. სამწუხაროდ, ხელთ არ



მაქვს ჩიტო ციციშვილის ოჯახის მიერ გორში 1989 წ. გამართული კონცერტის პროგრამა (ივერია, 17.02). საინტერესო ფაქტია, რომ ლადო აღნიაშვილის „ქართულ ხოროს“ ჰყოლია ქალთა ჯგუფი, რომელსაც მხოლოდ ერთ კონცერტში მიუღია მონაწილეობა და მერე დაშლილა (მათი რეპერტუარის ამსახველ მასალას ჯერჯერობით ვერ მივაკვლიე). „ნანა“ (კახური) და „ნანინა“ (მეგრული) სხვა სიმღერებთან ერთად შეტანილია „რატილის ხოროს“ 1894 და 1895 წწ. საკონცერტო პროგრამებში (ლეკიშვილი, 1961: 50, 57-58). დაკვირვება ცხადყოფს, რომ „ნანა“ – ქალთა ტრადიციული რეპერტუარის ყველაზე სახასიათო და უმნიშვნელოვანესი ნაწილი, ერთ-ერთი პირველი უანრია, რომელიც მამაკაცებმა საკონცერტო ესტრადაზე გამოიტანეს. სავარაუდოდ, სწორედ აღნიაშვილისა და რატილის გუნდების რეპერტუარიდან აღებული მრავალხმიანი „აკვნის სიმღერები“ მოხვდა პირველ სანოტო კრებულებში. ზაქარია ჩხიკვაძის მიერ სასწავლო მიზნით შედგენილ კრებულში შეტანილია ორი სამხმიანი მაგალითი. მათი სიტყვიერი ტექსტები ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის ცნობილ პოეტურ ქმნილებებს ეფუძნება (ჩხიკვაძე, 1896 : №№ 3, 15). უურნალ „ნობათის“ 1884 წ. № 1-ში მივაკვლიე





რომანოზ ძამსაშვილისაგან ნოტებზე გადაღებულ სამხმიან „ნანას“ ილია ჭავჭავაძის ტექსტზე (ძამსაშვილი, 1884: 16), რომელიც ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს პირველ სანოტო კრებულებში დაბეჭდილ მაგალითებს.

აშკარაა, რომ იმ პერიოდში „ნანას“ პოპულარობას ხელი შეუწყო ეროვნულ-განმათავისუფლებელმა მოძრაობამ, რომელმაც ქართველი დედის მიერ აკენიდანვე სამშობლოსათვის თავგანწირული გმირის აღზრდის იდეა წინა პლანზე წამოსწია. აღსანიშნავია, რომ მრავალხმიანი, ლირიკული „ნანას“ ზოგიერთი ვარიანტის სიტყვიერ ტექსტებში დასაძინებელ სტრიქონებს პატრიოტულ მოტივთან ერთად, აკვანში პირველად ჩაწვენის რიტუალისათვის ნიშანდობლივი სიტყვიერი ტექსტი ან სოციალური თემატიკა ენაცვლება. აქვე აღვნიშნავ, რომ მამაკაცთა ანსამბლების საკონცერტო პროგრამებში ქალთა რეპერტუარის სხვა ნიმუშები – მაგ. სამკურნალო „ბატონები“, ცოტა მოგვიანებით გამოჩნდა.

გასული საუკუნის 30-40-იან წლებში სახელმწიფო თუ რეგიონული ანსამბლების რეპერტუარში ქართლ-კახური და მეგრული ნიმუშების გვერდით, გურულ და იმერულ ნიმუშებსაც ვხვდავთ. ევროპული საგუნდო ტრადიციებიდან ათ-



ვისებულები აკადემიური სტილი, საკონცერტო შესრულებისათვის დამახასიათებელი დეტალები – დინამიკური და აგოგიკური ნიუანსების დაფიქსირება (პიანისიმო, კრეშენდო, დიმინუენდო, რიტენუტო, მოკუმული პირით მღერა) ნათლად ჩანს ცნობილი მომღერლებისა და ლობტარების ვანო მჭედლიშვილისა და მარო თარხნიშვილისეულ შესრულებაში, გრ. კოკელაძის მიერ ნინო ტოგონიძისაგან და მომღერალთა ჯგუფისაგან ჩაწერილ ნიმუშში, ან მეგრელების ცნობილი ტრიოსაგან (პორფილე გაბელია, რემა შელეგია, ბიქტორ აბშილავა) ჩაწერილ ვარიანტში (კალანდაძე-მახარაძე-შემდგ. 2000, №№44, 49, 66). ბანის აქტიური სვლები და ცალკე წარმოსათქმელი სიტყვიერი ტექსტი, შუა ხმის მოგვიანებით შესვლა მელიორი ხაზების დამოუკიდებლობისაკენ სწრაფვაზე, მასალის განვითარების უფრო მაღალ დონეზე მიგვანიშნებს. ჩნდება ჟანრისათვის უცხო – ტრიოსა და გუნდის მონაცვლეობაზე აგებული მაგალითები. სამეგრელოში ტრიოსა და გუნდის მონაკვეთებში მუსიკალური თვალსაზრისით სხვაობა მინიმალურია და ეს ხერხი მომღერალთა რაოდენობით ჟღერადობის ელფერის შესაცვლელ ხერხად წარმოგვიდგება. ცხადია, შესრულების ასეთი ფორმა დასავლეთ საქართვე-



ლოსთვისაა დამახასიათებელი, სამეგრელოსგან განსხვავებით, გურულ ვარიანტებში დაპირისპირების ამგვარ ეფექტს ტრიოსა და გუნდის ინტონაციური მასალის განსხვავებულობაც ემატება.

მრავალხმიანი, ლირიკული „ნანინას“ საკონცერტო ესტრადაზე, საბჭოურ ოლიმპიადებსა და დათვალიერებებზე, გრამფირფიტებით თუ რადიოეთერით ხშირმა შესრულებამ ხელი შეუწყო მის პოპულარიზაციას. მაგრამ, მეორე მხრივ, უარყოფითი როლიც შეასრულა და სხვადასხვა ანსამბლის რეპერტუარში, თუ საოჯახო ანსამბლში აკვნის სიმღერის ერთი, პოპულარული ვარიანტი დაამკვიდრა. ეს მსგავსება ნათლადაა ასახული სანოტო ჩანაწერებშიც: გურიაში კოტე ფოცხვერაშვილის, გრიგოლ ჩხიკვაძის, ანზორ ერქომაიშვილის, ნანა ვალიშვილის და იმერეთში ედუარდ სავიცკის მიერ სხვადასხვა დროს ჩაწერილი სამხმიანი ნიმუშები ძალიან გავს ერთმანეთს. ჩემი აზრით, ისინი ხალხურ საფუძველზე შექმნილი, შემდეგ კი კონცერტებითა და მედიის საშუალებით ხალხში გავრცელებული ერთი სიმღერის განსხვავებული ინტერპრეტირებაა. „გურული ნანას“ მეგრელიძისეული ვარიანტის გავრცელებას ხელი შეუწყო სიკო დოლიძის კინოფილმ „ღარიკოში“ (1936 წ.) მისმა გამოყენებამ.



„გურული ნანას“ სახელწოდებით შემორჩენილ ერთ-ერთ ნიმუშს ხალხური აექსენტი მეგრელიძის ხელი ატყვია დედისაგან – მელინკი ბოლქვაძისაგან მოსმენილი „ნანა“ მას მეჩონგურე ქალთა ანსამბლისათვის გადაუმუშავებია (მოისწრაფიშვილი, 2005: 274). ა კილოს ტერციული ბგერიდან აღმავალი მოძრაობა და კვინტის დიაპაზონი ცხადყოფს კავშირს საკულტო რიტუალურ საგალობელთან. თუმცა, ტრადიციული შემსრულებლობისათვის უჩვეულო ფაქტი – რამდენიმე ჩონგურის ერთად გამოყენება, სოლისტისა და დუეტის მონაცვლეობა საჩონგურო თანხლების ფონზე, ბანის პარტიის მოკუმული პირით შესრულება, კუპლეტებს შორის რეჩიტაციული ფრაზების ჩართვა, ზედა ხმების უნისონური სვლებით მიღებული კადანსები, ააშკარავენს აკადემიური საგუნდო კოლექტივის სასცენო გამოსვლისათვის საგანგებოდ შექმნილი ნომრის ხელოვნურობას (მეგრელიძე, 1986: №1). აკადემიურად, სტატიურად შესრულებულ ნიმუშს არქაული სემანტიკის ცალკეული ელემენტების (შეძახილები – „სისო, ნენა! ეცი მურია! არ მოხვიდე, ტურა!“) გამოყენება აახლოვებს ბუნებრივ გარემოსთან.



გურიაში მრავალხმიანი „აკუნის სიმღერის“ ერთ-ერთ სახელწოდებად „ილიას ნანა“ ფიქსირდება. მასში ვერბალურ მასალად გამოყენებულია ილია ჭავჭავაძის ცნობილი ტექსტი. ეს ნიმუშიც აექსენტი მეგრელიძის მიერაა დამუშავებული გასული საუკუნის 40-იან წლებში სუფსაში მცხოვრები ილიკო გუჯაბიძის მიერ დამღერებული დასაძინებელი „ნანას“ საფუძველზე, მაგრამ გაცილებით ახლოს დგას ხალხურ მუსიკალურ აზროვნებასთან, ვიდრე ამავე ლოტბარის მიერ დამუშავებული, ზემოთ განხილული „გურული ნანა“. სამხმიან გუნდში მოცემული ტრადიციული აკორდიკით, ჩონგურის დახვეწილი, ტექნიკურად რთული, რაფინირებული თანხლებით იგი პატრიოტული ლირიკის ბრწყინვალე ნიმუშად გვევლინება. სიმღერას განსაკუთრებულ ფორმას ანიჭებს ყოველი ორი სტროფის შემდეგ ჩართული მისამღერი (მოისწრაფიშვილი, 2005: 18). იგივე ნიმუში 1953 წ. გრიგოლ კოკელაძეს საჩონგურო თანხლების გარეშე შერეული ტრიოს (მანანა აბშილავა, ამირან ბერაძე, ალექსანდრე ანანიძე) და გუნდის შესრულებით მოუსმენია (კოკელაძე, 1981: №5).

განცალკევებით დგას საქართველოს სახალხო არტისტის, ანსამბლ „იადონის“ ხელმძღვანე-



ლის გიორგი სალუქვაძისაგან (1919–1990) 1988 წ. ჩაწერილი „იანანა“ (ჩამწერი ნანა ვალიშვილი). ეს მაგალითი შედარებით ვრცელი, 8-ტაქტიანი საჩონგურო შესავლით იწყება (ჩონგური III f-g-c-g წყობაშია). სამწილადობა რბილი სინკოპით საფერხულო წყობასთან კავშირით არის განპირობებული: საკრავის პარტიაში წარმოდგენილია გურული საძეობო ფერხულის – „მზე შინა და მზე გარეთას“ – გადამუშავებული მოტივი. ყურადღებას იქცევს ჩონგურისა და მომღერლების პარტიების ვერტიკალში შექმნილი პოლიაკორდული შეხამებები, პოლიჰარმონიული საკადანსო ბრუნვები (კალანდაძე-მასხარაძე-შემდგ. 2000, №58).

ჩვენ ხელთ არსებული გურული მრავალხმიანი „ნანას“ უმეტესობა, აგრეთვე, ზოგიერთი მეგრული და აფხაზური ნიმუშიც, მაგალითად: „კენგარა, ნანა, სქუა“ – „დილოუ, ნანა“ (მოისწრაფიშვილი, 2005: 183) და „მუჰაჯირული ნანა“ (ახობაძე, 1957:51) ჩონგურის თანხლებით სრულდება. ამ უკანასკნელის ავტორად ივანე ლაკერბაი მოიხსენიება (ტექსტის ავტორია ბაგრატ შინკუბა). მისი ვრცელი საგუნდო შესავალი და კოდა ინტონაციურად მეგრულ მრავალხმიან „ვეენ-



გარა, ნანა სქუას“ გავს, რომლის შექმნასაც გამოიხეილ ლობბარს – კიწი გეგეჭკორს მიაწერენ. აფხაზეთის საგუნდო კოლექტივებში მისი მოღვაწეობა ცნობილი ფაქტია (კალანდაძე და კვიჟინაძე, 2011:55).

„ნანინას“ შესრულების მანერაზე ზუსტ მინიშნებას საჩონგურო სიმღერების დასადიდინებლბად მოხსენიება წარმოადგენს (ერქომიანიშვილი, 2005:13). საერთოდ, მამაკაცთა ტრადიციული აუთენტიკური საშემსრულებლო პრაქტიკისათვის დამახასიათებელი დამბული, ღია, სავსე ხმით მღერა მრავალხმიან ლირიკულ ნიმუშებში საგანგებოდ განაზებული არტიკულაციით (შესადლოა ქალების მიბაძვით), რბილი, „დამტკბარი“ მანერითაა შეცვლილი, რაც უდავოდ „ნანას“ უანრული სპეციფიკით (დედის განცდები, ბავშვური სამყარო) და ლირიკული განწყობით არის განპირობებული.

მრავალხმიანი „ნანინას“ გურული ვარიანტების რიგს მეტად ორიგინალური ნიმუში შემატა ანსამბლმა „გეორგიკამ“ (Georgika, 1996, №10) . საგალობლის სტილისტიკით აღბეჭდილი გართულებული ხმათასვლა, ლინეარული განვითარებით მიღებული რთული აკორდები ტრადიციულ ჩარჩოებში მამაკაცთა იმპროვიზაციული შესაძ-



ღებლობების ნათელი დადასტურებაა. გურული „ნანას“ ანსამბლ „გეორგიკასეული“ ვარიანტის ფაქტურულ თავისებურებებში მელოდიის გამრავალფეროვნების, ბანის გართულების, რიტმული იმპროვიზაციის ხერხებში ტრიოს (დავით შანიძე, არჩილ და მალხაზ უშვერიძეები) საშემსრულებლო ოსტატობის მაღალი დონე ჩანს. ცხადია, ასეთ სირთულეებს ქალების მიერ შესრულებული მრავალხმიანი „ნანას“ მაგალითებში არ ვხვდებით.

მრავალხმიანი ლირიკული „აკენის სიმღერის“ უმეტესი ნაწილი მუსიკალური ენის სისადავით, სტრუქტურული ლაკონურობით, ხმათაშვილის მარტივი ფორმებით გამოირჩევა. ტემპი ნელი, ზომიერი, თავშეკავებულია. წამყვანი ჰომოფონიურ-ჰარმონიული წყობაა. არ ახასიათებს პოლიტექსტურობა, ანუ სიტყვებს ყველა ხმა ერთდროულად წარმოთქვამს. კახური ნიმუშების გარდა, არ გვხვდება ფართო შიდამარცვლოვანი გამღერებანი. ხშირად სასიმღერო ხაზთან ერთად წარმოდგენილია საკრავი (ფანდური, ჩონგური, ჭუნირი, ჩანგი). თანხლების როლი არსებითად განისაზღვრება მელოდიური ხაზის ან ფაქტურის აკორდულ-ჰარმონიული განმტკიცებით. ზოგჯერ საკრავის პარტიაში ძირითადი მელოდიური ხა-





ზის ზუსტი გაორმაგება, ან მცირედი სახეცვლილებათა. ინტონაციური მასალა ერთი კილოს ფარგლებში იშლება. მოდულაციური გეგმა მარტივია (მოიცავს ორ კილოს). ბანი ჰარმონიული ფუნქციის როლს ასრულებს. უცხოა რიტმული თავისუფლება. სადა, გამოკვეთილი რიტმი ბატონობს. ხშირია კადანსები კვინტაში. წამყვანი მდორე, უნახტომო სვლებზე დაფუძნებული მღერადი კანტილენური საწყისია. ერთპირულ შესრულებასთან ერთად გვხვდება რესპონსორული მღერა – სოლისტისა და გუნდის, ტრიოსა და გუნდის მონაცვლეობის სახით. სიმღერების ფორმა კუპლეტურია. მარტივი აღნაგობის მიუხედავად, ეს ნიმუშები ღრმად ემოციური და სტრუქტურულად გამართულია. საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში ჩაწერილი მრავალხმიანი „აკვნის სიმღერა“ თითოეული კუთხისათვის დამახასიათებელ მრავალხმიანობის ტიპსა და კომპოზიციურ პრინციპს ემყარება. აშკარად იგრძნობა „ნანას“ მრავალხმიანი ნიმუშების დამოკიდებულება რეგიონის „უანრულ-სტილურ დომინანტზე“.

მრავალხმიანი „ნანინა“ ლირიკული სიმღერის ორიგინალურ მაგალითს წარმოადგენს, რომელიც მშვენიერ კონტრასტს უქმნის მამაკაცთა რეპერტუარის სხვა სიმღერებს (შრომის, მგზავ-

---

რულ-ლაშქრულ-მაყრულ, საფერხულო-საცეკვაო  
და ა. შ. ნიმუშებს).

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გარაყანიძე ე., ქართული ხალხური სიმღერის  
შემსრულებლობა. თბ., 2007.
2. ერქომიანიშვილი ა. (შემდგ.), არტემ ერქომიანიშ-  
ვილის სანოტო კრებული.თბ., 2005.
3. კალანდაძე-მახარაძე ნ. (შემდგ.), აკუნის ნანა.  
სანოტო კრებული. თბ., 2000.
4. კალანდაძე ნ. და კვიციანიძე მ., ტრადიციული  
მუსიკა ქართულ-აფხაზურ დიალოგში.თბ.,  
2011.
5. კალანდაძე-მახარაძე ნ., ქართული ხალხური  
სიმღერის მოამაგენი – პოლიკარპე ხუბულავა.  
თბ., 2015.
6. კოკელაძე გრ. (შემდგ.), 21 ქართული ხალხუ-  
რი სიმღერა მოსწავლეთათვის.თბ., 1988.
7. ლეკიშვილი ს., იოზეფ რატილი საქართველო-  
ში.თბ., 1961.
8. მახარაძე ნ., ქართული „ნანა“: ჟანრის, სემან-  
ტიკისა და არტიკულაციის საკითხები (დი-  
სერტაცია).2009.


- 
- ❧
9. მოსწრაფიშვილი ნ. (შემდგ.), ქართული ხალხური მუსიკა აკუსენტი მეგრელიძის არქივიდან.თბ., 2005.
  10. მეგრელიძე ა., უნიკალური ჩანაწერები: M30-46285-6, 1986.
  11. ჩხიკვაძე ზ. (შემდგ.), სალამური. თბ., 1896.
  12. წურწუშია რ. და ციგლერ ს. (რედ.)ექო წარსულიდან: ქართველ ტყვეთა სიმღერები, ჩაწერილი ცვილის ლილვაკებზე გერმანიაში 1916-1918.2014.
  13. Абхазские песни (сост. Ахобадзе В. и Кортуя А. 1956.
  14. Ensemble Georgika. v. III,FM 50015, 1996.
  15. Ensemble Mzetamze. vol. I. FM5016. 1996.
  16. Ensemble Mzetamze. vol. II. FM50030, 2000.
  17. [http://www.alazani.ge/base/pesvebi/Pesvebi\\_-\\_Svanuri\\_nana.mp3](http://www.alazani.ge/base/pesvebi/Pesvebi_-_Svanuri_nana.mp3)

*Nino Kalandadze-Makharadze (Georgia)*

**From the Performance History – Georgian  
„Nana“ on stage**

The paper aims at studying the history of stage performance of the central genre of female folklore.

---



“Nana“ has survived till nowadays in several structural varieties.

From the 19<sup>th</sup> century „Nana“ was introduced in various arts as male three-part lyrical example and still continues to exist (nowadays the four-part urban style version of Svan „Nanaila“ is popular). Another group contains single-part and multi-part examples with instrumental accompaniment, which appeared on the stage in female and mixed (together with men) performances in around 1930s-1940s. As for traditional single-part (incantation and singing-melos type) sleeping examples and two-part „Nana“, their stage performance comes from the artistic principles emerged in the performance in the 1980s. Following the female folk ensemble „Mzetamze“, single-part and polyphonized examples of „Nana“ are frequently sung. The tendency of creating potpourris, theateralized compositions has also become quite common. Such attempts must be regarded with particular attention (with knowledge of genre, region, age peculiarities, listeners’ and stage peculiarity).

---




*Лариса Лукашенко (Украина, Львов)*

**К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНЕНИЯ ВОКАЛЬНОГО  
АУТЕНТИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОРА  
УКРАИНЦЕВ**

Украинская традиционная музыкальная народная культура в результате длительной исторической эволюции, а также значительной площади распространения сложилась в чрезвычайно многообразную, разноплановую, многоуровневую систему народного творчества.

Ведь сегодня кроме первичного сельского, так называемого, раннего традиционного творчества, огромную часть устной культуры составляют произведения, возникшие под влиянием разнообразных более поздних культурно-стилевых наслоений – письменной культуры, церковной или же академической композиторской (авторской) музыки. Кроме того, в процессе исторического развития украинского общества возникали новые социальные слои населения: аристократия, интеллигенция, казачество, рабочие и т.п., музыкальный фольклор которых приобретал

---



совершенно другие стилевые черты, хотя и создавался преимущественно на основе сельского творчества<sup>6</sup>.


Однако сегодня самую весомую (хотя и не наибольшую) часть украинского фольклора составляет все же сельская традиционная музыкальная культура, особенно в сфере обрядовой песенности, где таится немало древних, идущих из глубины веков традиций. Об этом свидетельствует хотя бы мелогеографическое исследование обрядовых песенных типов, многие из которых имеют чрезвычайно крупные ареалы распространения, покрывающие не только украинские этнические территории, но и соседние земли.

Впрочем, если мелоритмическая основа объединяет значительные ареалы, то региональные или локальные стилевые проявления, которые прослеживаются прежде всего в ритмическом варьировании, интонационных, ладовых, композиционных, темброво-фонических, фактурных, регистровых и многих других

---

<sup>6</sup>В связи с этим возникает сложная проблема классификации музыкального фольклора, к которой сложились разные подходы: многие не очень удачные, да и наверное невозможно найти универсальный метод, который учитывал бы все бесчисленные проявления народного музыкального творчества. Однако одним из самых приемлемых для этномузыкологии является культуро-жанровый подход С.Людкевича - Б.Луканюка, в котором прежде всего учитывается происхождение произведений (Луканюк .1989-1993).


---



особенностях разделяют эти территории на множество локальных очагов. Таким образом, в предложенном очерке будет сделана попытка описать некоторые исполнительские певческие стили украинской традиционной вокальной музыки, на примере преимущественно сельского репертуара, как такового, что представляет наидревнейшую и самую ценную часть традиционной музыкальной культуры.

Исполнительский стиль, как и песенный репертуар, существует благодаря *высокой степени консервативности народной традиции* и передается от поколения к поколению вместе с самими произведениями. Звучание народной песни какой бы то ни было местности имеет четкие стилевые признаки, его не только певцы-исполнители, но и односельчане-слушатели (люди по какой-либо причине не поющие) легко отличат от аналогичного произведения не только из отдаленной местности, но даже из соседнего села. Носители песенной культуры имеют очень четкое внутреннее ощущение стиля, хотя, чаще всего, словами описать его не могут. Поэтому для хорошего исполнения народной музыки недостаточно знать поэтический текст и мелодию песни, *ее нужно представить в том стиле и манере, которые бытуют в той или иной среде.* Это есть

---




важнейшим проявлением "модуса мышления среды" (Грица. 2002:18), или "региональной стилистической нормы" (Клименко. 2011:11).

Традиционный исполнительский стиль, в зависимости от жанра произведения, может быть индивидуальным или групповым. Впрочем, совокупность характеристик, что заключаются в индивидуальных стилях, представляет картину группового стиля данной среды. В зависимости от обстоятельств, разными могут быть и манеры исполнения – интимная (для себя, ребенка) или уличная. Может также различаться стилистика мужского и женского исполнительства. Но все эти разновидности пения объединяют региональные нормы звукообразования, начиная от метода извлечения звука, то есть особенностей использования звукового аппарата, способа резонирования, артикуляции, фонетических особенностей вербальной составляющей песни и до мельчайших деталей, которые на первый взгляд даже незаметны, таких как специфика дыхания, микроальтерации в интонировании, мелизматика и т.п. Все эти стилистические различия региональных традиций украинской народной музыки, к сожалению, подробно не изучены.



---




Исследование стилистики фольклорного исполнительства сегодня интересует преимущественно вторичных исполнителей, фольклористов, которые параллельно с собирательской и исследовательской деятельностью, занимаются еще реставрацией и живым воспроизведением исчезающей аутентической музыкальной традиции. Например, участница фольклорного ансамбля "Божичи" Сусанна Карпенко<sup>7</sup>, побывав во многих экспедициях, отмечает, что чаще всего люди поют "специфическим пением, очень похожим наречь". Поэтому собиратели фольклора иногда не замечают, когда певица начинает интонировать, часто не успевая включить звукозаписывающее устройство.

В традиционном процессе коммуникации нет резкого перехода от речи к пению. Этим фольклорное интонирование отличается от академического, в котором певцу перед исполнением надо настроиться, принять необходимую позу и подготовить тело к правильному формированию звука. Что касается особенностей традиционного звукоизвлечения, то Михаил Хай, изучая фольклорную манеру пения

---

<sup>7</sup> В статье использована видеозапись лекции о народном исполнительстве С.Карпенко, которую она провела весной 2011 года для студентов дирижерско-хорового факультета Киевской национальной музыкальной академии им. П.И. Чайковского

---



Бойкивщины<sup>8</sup>, систематизирует основные способы звукоизвлечения по категориям анализа академической музыки такими как: план, округленность, тембр, интонационная тенденция. Сравнительный анализ народных певческих планов академическими выявляет похожие вокальные категории звукообразования: 1) звук народный с незначительной степенью округления, тембрально несколько резковатый, с тенденцией к дистонированию<sup>9</sup>; 2) звук народный со средним уровнем округления, со звонким, ясным тембром, интонационно стойкий, ровный; 3) звук народный, сильно округленный, насколько это возможно в границах народного способа звукоизвлечения, несколько приглушенный по тембру, тусклый, с тенденцией к дестонации<sup>10</sup>. Эта классификация приблизительная, так как каждая из перечисленных традиций имеет множество микрзон "прикрытия" и "осветления", темброво-колористических особенностей, характерных для каждого голоса в отдельности (Хай. 2002:76-77). Наиболее естественно народные голоса звучат в средней тесситуре (большая и первая октавы). По мере удаленности от среднего диапазона характерность

---

<sup>8</sup> Горный юго-западный регион Украины.


<sup>9</sup> Интонационное повышение звука.

<sup>10</sup> Понижение интонирования.



фольклорного звучания теряется. К тому же максимально широкая амплитуда "прикрытия" и "осветления" возможна только в средней тесситуре. На крайних нотах диапазона эти возможности сужаются. Эти градации аутентического звучания, предложенные М. Хаем, в общем, оправданы, но касаются в основном артикуляции. Но, как известно, в народном пении существует множество других факторов. Заметно влияет на тембр, силу и качество звука фольклорного пения способ резонирования, который тесно связан с описанными выше артикуляционными позициями. Ведь именно благодаря артикуляции исполнители направляют столб воздуха в разные части тела, которые, резонируя, усиливают звук и наполняют его специфической окраской. Усиление звучания голосового аппарата колебанием определенных частей тела или резонирование, необходимое не только для создания громкого звука. Это своего рода магический процесс, ведь когда тело не резонирует, то пение теряет связь с пространством, природой, и поэтому, чем более специфический способ резонирования фольклорного пения, тем сильнее влияние звука на эмоциональное состояние слушателей и самого исполнителя. К примеру можно упомянуть гуцульские мужские "гойкания" к домашним животным, где

---



используется грудной резонатор и иногда включается горловой, или же экзотическое горловое пение, которое используется во многих магических ритуалах, преимущественно знахарями и мольфарами<sup>11</sup>. Вообще грудное резонирование характерно для мужского исполнения, хотя сам звук для заурядного слушателя часто кажется не очень эстетичным.

Полесская<sup>12</sup> женская манера пения очень часто характеризуется прямым звуком с грудным и горловым резонированием, иногда подключается и головной резонанс. Верно сформированная прямая артикуляция, усиленная грудным и горловым резонированием создают достаточно звонкий, легкий без напряжения звук, которым несложно петь.


С. Карпенко сделала интересное наблюдение по поводу одной стилевой особенности полесских обрядовых напевов, – они, как правило, заканчиваются высоким фальцетным звуком, причем между основной широкой интонацией в средней тесситуре и этим йодлем нет перерыва, регистровое изменение голоса происходит в очень коротком промежутке времени. Для "вторичных" исполнителей способность непрерывного перехода из среднего диапазона к йодлю может

---

<sup>11</sup>Так в Карпатах называют ведунов или колдунов.

<sup>12</sup>Полесье - северная лесистая часть Украины.


---



служить тестом на правильную позицию формирования основного звука.

Несмотря на то, что каждый регион характеризуется отдельным исполнительским стилевым комплексом, сами способы звукоизвлечения региональному дифференцированию не поддаются: очень часто в разных традициях встречаются одинаковые методы звукоизвлечения, часто обусловленные также индивидуальной исполнительской манерой. Это касается орнаментального стиля пения (который, очевидно, является архаичным явлением). Причем мелизматика может быть настолько завуалированной и аккуратной, что сразу и незаметна. Мелизматичный способ пения характерен для Карпатского региона, Закарпатья, реже встречается на Полесье. Звук при этом максимально приближается к артикуляционному аппарату (то есть полости рта), активную функцию играет носовой резонатор, что дает возможность снять напряжение с горла. То есть, при таком звукообразовании активно используются грудной и носовой резонаторы, это хорошо прослушивается при интимной манере пения, например, в колыбельных напевах. На Бойкивщине, Гуцульщине и на Закарпатье носовое резонирование ощущается очень ярко. На

---



Житомирском Полесье<sup>13</sup> певицы тоже очень часто резонируют в нос, но не так сильно. По словам С.Карпенко, на Житомирщине ей пришлось записывать пение одной бабушки, которая пела в яркой мелизматичной манере, которая в пении других исполнительниц этой местности не присутствовала. Поэтому можно вделать вывод, что мелизматика может быть характерной особенностью индивидуального стиля или свидетельствовать о проявлении древних музыкальных наслоений.


Мелизматическая традиция встречается и на Полтавщине<sup>14</sup> – там она сочетается с грудным резонатором и высоким артикуляционным положением неба. Таким способом, как правило, поют выводчицы (женщины с высокими голосами, которые ведут верхний голос в подголосково-полифоническом многоголосье). Они поют в достаточно высоком регистре и при этом производят удивительно легкие и тембрально мягкие звуки. Эта легкость появляется благодаря тому, что напряжение снимается с горла, взамен включается грудной резонатор в сочетании с артикуляцией мягким небом. Такая манера дает возможность брать верхние звуки очень легко и долго

---

<sup>13</sup> Центральная часть Полесья.

<sup>14</sup> Левобережная часть центра Украины.


---



их тянуть, а также позволяет длительное время петь и почти не уставать. Подобный способ интонирования встречается преимущественно на левобережной части Украины: Полтавщине, Харьковщине, Сумщине. В то же время, полесские выводчицы (не только на западном Полесье, но и в других регионах (Черниговская область) поют, как правило, открытым горловым звуком, очень похожим на крик и поэтому быстро устают или начинают хрипеть. В полесском групповом пении выводчица прорезает фактуру, она не пытается с ней слиться, фактически доминирует. Таким является полесский звуковой эталон, эстетика звучания ансамбля. Напротив, на Левобережье совсем другое акустическое ощущение, там выводчицы подают звук так, как будто они дополняют фактуру, сливаясь с ней. Подтверждением этому служит факт, что подстраиваясь под тембр основных голосов они поют совсем в другой манере, чем если бы пели соло. Этот звук легкий, безтембральный, он не имеет горлового насыщения, не превосходит фактуру, а лишь дополняет ее.

Важное значение в процессе формирования звука имеет дыхание. При открытой полесской манере пения исполнители должны иметь большой запас дыхания, и поэтому набирая воздух, они ставят его на

---




опору низкой диафрагмы. Когда же действует легкая левобережная манера, то складывается впечатление, что певица не выпускает дыхание, а наоборот, набирает его (специфика формирования и подачи звука приближается к академической или сценической народной музыки, так называемой народно-хоровой манере): здесь используется высокая диафрагма.

Несколько слов надо сказать и об особенностях звукообразования в низком регистре. Низкие звуки в силу физиологических причин невозможно петь с большой силой и для того, чтоб они были выразительными используется максимально грудная вибрация (на Полесье могут добавлять немного горлового металлического призвука), тогда звук выходит глубоким и объемным. Для мужского пения также свойственен открытый грудной звук в низком регистре. Хотя в мужском, особенно сольном исполнении, встречается и мелизматический способ пения (Карпатский регион).

Хотелось бы отметить еще одно существенное наблюдение над полесским мужским вокальным стилем: исполнители (особенно в ансамблевом пении) часто искажают звук способом слишком выразительного, подчеркнутого интонирования и использования плоской артикуляции. Такое пение имеет много



---



динамических акцентов даже в середине распеваемых слогов, то есть своеобразную выразительную пульсацию (интересно, что такой способ пения демонстрируют и женщины, когда иллюстрируют мужской репертуар.) Это, своего рода ,особенная эстетика, направленная на демонстрацию силы, храбрости, удали.

Пульсацию, хотя часто совсем незаметную, имеет и женское, а также мешаное ансамблевое пение. Этот вопрос на протяжении последних нескольких лет изучал киевский фольклорист Илья Фетисов, неизменный лидер ансамбля "Божичи"(Фетисов 1,2). Несколько лет назад он заметил, что при воссоздании ансамблем "Божичи" народной музыки, возникает проблема или темпового ускорения, или наоборот, звучание "расползается", "разваливается", из-за чего произведение теряет целостность. Исполнители, не чувствуя точной длительности звуков, поют неуверенно. Это, в конечном итоге, существенно влияет на качество музыки. Поэтому он начал тщательно вслушиваться в аутентичское звучание, детально анализировать его, и обнаружил, что в народном пении присутствует незаметная на первый взгляд, но обязательная пульсация, которая часто


---



подчеркивается еле заметными колебательными движениями певца.

Очевидно, что И. Фетисов практическим способом обнаружил проявление основополагающего имманентного свойства аутентической музыки (кстати не только вокальной, но также инструментальной) – часомерности. Это значит, что исполнители чувствуют и воспроизводят музыкальный континуум посредством постоянных по длительности промежутков времени (в свое время теоретические основы часомерной организации народной музыки описал львовский этномузиколог Б. Луканюк (Луканюк, 1989)). Человек, слух которого воспитан на акцентно-динамической академической музыке, в большинстве случаев этой природы народной музыки попросту не замечает, не говоря уже о том, что сможет почувствовать и воссоздать. Это возможно только путем длительного накопления слухового опыта, своего рода переориентацией академического слухового восприятия на совершенно другой принцип. Именно таким практическим способом И. Фетисов и певцы из ансамбля "Божичи" начали чувствовать и стараться воссоздать внутреннюю пульсацию традиционного исполнения. В результате звучание «Божичей» почти перестало отличаться от оригинального, а также полностью


---



исчезла проблема темповой и ритмической неопределенности.

Систему пульсации в традиционной вокальной и инструментальной музыке И.Фетисов условно назвал "импульс-отбой" и ее специфику можно описать примерно следующим образом: один звуковой отрезок времени – толчок, а последующий один или два – как будто его эхо, но по внутренней динамике отбой-эхо сильнее. Именно второй отрезок времени отмечается аутентическими певцами более интенсивным колебательным или же другим движением при исполнении, его подчеркивают ударом бубна в инструментальной традиции и т.п. При воссоздании часомерной пульсации вторичными исполнителями надо остерегаться прямого динамического усиления звука – тогда музыкальная ткань будет казаться рваной. Звук надо усиливать за счет артикуляционной атаки и потенциальной динамики, которая почти неощутима, но срабатывает, как своеобразный внутренний метроном. Как упражнение на ощущение часовой организации народной музыки И.Фетисов предлагает использовать раскачивание. Причем при быстром покачивании можно почувствовать второй, более сильный промежуток времени, или «отбой», а использование вдвое медленного движения помогает почувствовать пере-


---



ход от второго к первому отрезку времени, которые также тесно связаны внутренней логикой временной организации.

В итоге следует выделить основные принципы вокальной исполнительской стилистики украинского аутентического пения. Прежде всего – это артикуляция, которая тесно связана со способом резонирования. Таким образом можно подытожить основные способы звукоизвлечения: звук прямой, открытый, сочетающийся, как правило, с грудным и горловым резонаторами, или же мягкий, приближенный к артикуляционному органу с горловым или носовым резонатором (такая манера часто сочетается с орнаментальным типом интонирования). При многоголосном исполнении можно выделить два типа пения выводчиц – звук прямой, открытый, доминирующий над основными голосами, опирающийся на низкую диафрагму (характерный для Полесья) и мягкий, легкий светлый, поется при опоре на высокую диафрагму и сливается с основными ансамблевыми голосами (такой способ звукоизвлечения свойственен для левобережных традиций). Для мужского пения свойственна другая эстетика. Низкое звукообразование с грудным резонированием сочетается с чрезмерной пульсацией, часто с фонетическими искажениями


---



слов, в результате возникают неэстетические, с академического взгляда звуки. Такие явления чаще всего встречаются в песнях специфического мужского репертуара: казацких, рекрутских, и т.п. Для аутентического, особенно ансамблевого пения, характерна часомерная пульсация, которая почти не чувствуется, но является основополагающим свойством, ощущение и воссоздание которого является чрезвычайно важным и необходимым в процессе вторичного воссоздания народной музыки.

### **Список использованной литературы:**

1. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки / С. Грица. – Київ-Тернопіль: Астон, 2002.
2. Клименко І. Вектори генеральних ритмотворчих алгоритмів українсько-білоруського ранньотрадиційного меломасиву / І. Клименко // Проблеми етномузикології : Зб. наук. ст. з геогр. атласом: Вип. 6 / Руд.-упор. І. Клименко; НМАУ ім. П.І. Чайковського; ПНДЛ по вивченню і пропаганді нар. Муз. творчості. – Київ, 2011. – (Слов'янська мело географія : Кн. 2). Ч. 1 – Студії. – С. 10-33.

- 
- 
3. Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування / Б. Луканюк // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Зб. наук. праць. – Київ, 1989. – С.59-86.
  4. Луканюк Б. Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: До постановки питання / Б. Луканюк // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 1–3 квітня 1993 р.) : матеріали. – Львів, 1993. – С. 7–14.
  5. Луканюк Б. Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: Допостановки питання (закінчення) / Б. Луканюк // П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель (Львів, 15–16 грудня 1994 р.) : матеріали. – Львів, 1994. – С. 7–11.
  6. Хай М. Музика Бойківщини / М. Хай. – Київ: Родовід, 2002. – С. 76-77.

---



### Интернет-ресурсы:

1. Фетисов И. Лекция «Вторичное фольклорное исполнительство: иллюзия реальности». Режим доступа на 20.09.2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=YFJzCJ83j1E>
2. Фетисов И. Лекция «Божичи»: Народная музыка как отображение законов строения Вселенной». Режим доступа на 20.09.2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=fuuQsIwyZg0>


*Larisa Lukashenko (Ukraine, Lviv)*

**On the problem of authentic Ukrainian vocal performance  
Ukrainian traditional folk music has evolved into a diverse multi-layer system.**

The most significant (although not the biggest) part of it is the rural culture, particularly ritual songs that reflect ancient traditions.

Any local song culture has a distinguished set of style features that can be identified in rhythmic patterns, as well as tonal, timbre, structural, and other particularities. In this essay selected singing styles in

---



Ukrainian traditional vocal music are outlined, mainly based on rural repertoire representing of the most ancient and valuable layer of the whole folk culture.

Folk singing style studies are the point of interest of mostly folksong performers and those researchers who combine their research and reconstruction of disappearing ancient folk music traditions. Among them are Mykhaylo Khay, a restorer of the "lira" (hurdy-gurdy) tradition, Susanna Karpenko and Illya Fetysov, members of the "Bozhychi" folk band.

Based on their observations, we can see that the basic feature of Ukrainian authentic singing style is articulation, which in turn depends on specific acoustic resonance technique. In general, singing can be performed using any of typical styles: open and straight voice, or soft and ornamented voice. Ensemble singing performance features two kinds of soloists: the straight dominant solo (typical in Polissya) and light soft solo closely interleaved with the choir (mostly seen in the Dnipro's Left Bank regions). Mail singing is characterized by deep pulsing, low sound, and chest resonance. Ensemble performing features internal pulsing, barely noticeable, although being an important property of singing, essential for reconstructing of folk music.





*შორენა მეტრეველი (საქართველო)*

**საუფლო ღღესასწაულთა ჰიმნოგრაფიული  
კანონის შმსრულების თავისებურებები ძარ-  
თულ საღვთისმსახურო ტრადიციაში  
(XIX საუკუნიდან დღემდე)**

საეკლესიო ღვთისმსახურების ჟანრულად მრავალფეროვან სტრუქტურაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ჰიმნოგრაფიულ კანონს (გალობანს), რომელიც ცხრა გალობისგან (ოდისგან) შედგება. თითოეული გალობა შეიცავს სტროფებს, რომელთაგან პირველი, ძლისპირი წარმოადგენს რიტმულ-მელოდიურ მოდელს დანარჩენი ტროპარებისთვის – დასდებლებისათვის, რომელთა ქართული შესატყვისია გადასათქმელი. გალობის ბოლო ტროპარს კი, რომელიც ყოველთვის ღვთისმშობელს ეძღვნება, ეწოდება ღმრთისმშობლისა.

იოანე ბატონიშვილის ცნობით, ცისკრის ძლისპირთა რაოდენობა არის 500, ხოლო სამწუხრო ძლისპირისა 60. საღღესასწაულო ცისკარზე, სადაც ერთდროულად რამდენიმე კანონი იგალობებოდა, ყოველ მათგანს თავისი ძლისპირი უნდა ჰქონოდა. ამით არის გამოწვეული იოა-

---

ნე ბატონიშვილის მიერ „კალმასობაში“ მითითებული საცისკრო ძლისპირთა ასეთი დიდი რაოდენობა.

ჩვენი მიზანია წარმოვაჩინოთ საცისკრო გალობანის შესრულების თავისებურებები საუფლო დღესასწაულთა მაგალითზე XIX-XX საუკუნეების მასალების მიხედვით. საუფლო დღესასწაულების სისტემას საეკლესიო წელიწადის სტრუქტურაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. „უძველესი იადგარის ნუსხებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ყველაზე ადრე ითარგმნა სწორედ საუფლო დღესასწაულებისადმი მიძღვნილი კანონები, ხოლო შემდეგ სხვადასხვა წმინდანებისადმი მიძღვნილი გალობანი“ (ყაზარაშვილი, 2013:27).

თანამედროვე საღვთისმსახურო პრაქტიკაში საცისკრო კანონი სრულდება კითხვით მედავითნის მიერ. გალობის ხვედრითი წილი საუფლო დღესასწაულების მსახურებაზე შემოიფარგლება მხოლოდ IX ძლისპირის შესრულებით და ადგომის საღღესასწაულო ღამისთევაზე მხოლოდ ძლისპირთა გალობით. ძირითადი მიზეზი, რომელიც ხსნის ამ მოვლენას, არის მსახურების დროის გახანგრძლივება, საგალობელთა სანოტო მასალის არქონა ან მგალობელთა ჯეროვანი მო-



უმზადებლობა. გასათვალისწინებელია სამღვდელ-  
ლოების დამოკიდებულებაც გალობის მიმართ,  
რადგან ისეთი ციკლური ფორმის გალობით შეს-  
რულება, როგორც ჰიმნოგრაფიული კანონია,  
საკმაოდ ძნელად აღსაქმელია და უპირატესობა  
ენიჭება კვლავ კითხვით ფორმას. ეს კი ხელს  
უშლის თანამედროვე პრაქტიკაში ძველი სამგა-  
ლობლო ტრადიციების გაცოცხლებას.

თანამედროვე მსახურებისათვის განკუთვნი-  
ლი სადღესასწაულო თვენის და ზატიკის, ასევე  
საგალობელთა აღწერილობა – კატალოგის  
(*“ქართული საგალობლების ხელნაწერთა აღწე-  
რილობა და ანბანური კატალოგი წმ. ფილიმონ  
მგალობლის (ქორიძის) და წმ. ექვთიმე აღმსა-  
რებლის (კერესელიძის) სანოტო ხელნაწერების  
მიხედვით”*) შედარებითმა ანალიზმა გვიჩვენა,  
რომ ხუთი საუფლო დღესასწაულის (ბზობა,  
მირქმა, ხარება, ჯვართამაღლება და აღდგომა)  
მსახურებაში ჩართულია მხოლოდ ერთი ჰიმნოგ-  
რაფიული კანონი. დანარჩენი დღესასწაულები  
(ამაღლება, სულთმოფენობა, ნათლისღება, ქრის-  
ტეშობა, მარიამობა, ღვთისმშობლის შობა,  
ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანება) კი წარმოდ-  
გენილია კანონთა ორ-ორი ვერსიით. ნათლად იკ-



ვეთება ვერბალური ლიტურგიკული ტექსტების ვერსიათა ნაირგვარობა.

ამ ტექსტების უმრავლესობა ეკუთვნით კოზმა იერუსალიმელსა და იოანე დამასკელს. მათ გვერდით უნდა დავასახელოთ ასევე იოსები, იოანე არკაიელი, კირ თეოფანე, ანდრია, გიორგი და ვასილი. ამ ავტორთა სახელების შესახებ კონკრეტული მინაწერები მოთავსებულია სადღესასწაულო თვენში.

ყველა საუფლო დღესასწაულის ჰიმნოგრაფიული კანონი, რომელიც თანამედროვე ღვთისმსახურებაში მთელი წლის მანძილზე აღესრულება, ძლისპირთა და გადასათქმელთა რაოდენობრივი თვალსაზრისით უზარმაზარ მასალას შეადგენს. სადღესასწაულო თვენის მიხედვით, სულ სახეზეა 169 ძლისპირი და 555 გადასათქმელი. ქართულ სანოტო ხელნაწერებში კი ამ მასალიდან სანოტო ვერსიების სახით შესულია მხოლოდ 145 ძლისპირი და 322 გადასათქმელი. სულთმოფენობა ერთადერთი დღესასწაულია, რომლის კანონის სანოტო ვერსია ხელნაწერებში არ აღმოჩნდა. ფერიცვალება, ღვთისმშობლის შობა, მიძინება, ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანება, აღდგომა და ქრისტეშობა წარმოდგენილია კანონის სრული სამგალობლო ვერსიის სახით.



ჯვართამაღლება, მირქმა, ხარება, ბზობა, ამაღლება და ნათლისღება კი მხოლოდ ძღვისპირთა სანოტო ვერსიებით შემოიფარგლება. აქვე უნდა აღინიშნოს ერთი დეტალი საღექსო საზომთან მიმართებითაც. ტექსტების ძირითადი ნაწილი თავისუფალი საღექსო საზომითაა დაწერილი. იოანე არკაიელის სულთმოფენობისადმი მიძღვნილ ჰიმნოგრაფიულ კანონთან კი დასაწყისშივე მითითებულია, რომ ეს არის იამბიკო - „საგალობლნი იამბიკონი“ (ძინძიბაძე, 1999:337).

მნიშვნელოვანი საკითხია 8 ხმის სისტემის მოქმედება. აღმოჩნდა, რომ VI ხმის გარდა, ყველა ხმა გვხვდება საუფლო დღესასწაულთა ჰიმნოგრაფიულ კანონებში. ყველაზე მეტად დომინირებს IV და VIII ხმა. I და II ხმა თანაბარი ინტენსივობით ფიქსირდება. III, V და VII ხმა კი თითო კანონის სახითაა წარმოდგენილი. ის ფაქტი, რომ VI ხმა არ ფიქსირდება საუფლო დღესასწაულთა ჰიმნოგრაფიულ კანონებში, აიხსნება ამ ხმის სემანტიკური ბუნებითვე. ცნობილია, რომ მეექვსე ხმა არის გულშემუსვრილებისა და სინანულის გამომხატველი, რაც სადღესასწაულთა ღვთისმსახურებისგან განსხვავებით უფრო მეტი სიხშირითაა წარმოდგენილი დიდმარხვის მსახურებათა საგალობლებში. მაგალითისთვის



უნდა დავასახელოთ ანდრია კრიტელის სინანულის კანონი, რომელიც დიდმარხვაში სრულდება და სწორედ VI ხმითაა წარმოდგენილი. უნდა აღინიშნოს ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანების საციხკრო კანონთან არსებული მინაწერის შესახებ, რომელიც ეკუთვნის ვასილის. „ეს კანონი რუსულში პირველი ხმისა არის“ (სადღესასწაულო თვენი 2001:103). სადღესასწაულო თვენი კი ის VIII ხმაზეა მოცემული. ეს თავისებურება ხაზს უსვამს იმას, რომ ქართული საღვთისმსახურო პრაქტიკა საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვის შემდეგ მუდმივად განიცდიდა რუსული ტრადიციების გავლენასა და პარალელებიც უხვად მოიძებნებოდა, რასაც ადასტურებს ზემოაღნიშნული ინფორმაციული ტიპის მინაწერი.

საგალობელთა აღწერილობის შესწავლამ გამოკვეთა საუფლო დღესასწაულების ჰიმნოგრაფიული კანონების შემცველი 21 სანოტო ხელნაწერი: Q-666, Q-679, Q-691 (XVI, XIX, XX, XXII, XXIII), H-154 (1,2,3,4,5), Q-669, Q-678 (III), Q-687, Q-683, Q-674, Q-688, Q-681, Q-684, Q-689, Q-690, Q-694, Q-680, Q-668, Q-679, Q-667, Q-692, Q-1475. ისინი დაწერილია სხვადასხვა წელს თბილისში,



ქუთაისსა და ოზურგეთში წმ. ფილიმონ ქორიძისა და წმ. ექვთიმე კერესელიძის მიერ. გალობის გადმომცემნი სხვადასხვა პირები არიან, რაც განაპირობებს საგალობელთა ვერსიების ვარიანტულობასა და ინტონაციურ მრავალფეროვნებას. ხელნაწერები შეიცავენ როგორც სამხმიან, ისე ცალ ხმაზე ჩაწერილ ნიმუშებს. ერთი და იგივე კანონის სხვადასხვაგვარი მუსიკალური ინტერპრეტაცია კი საშუალებას გვაძლევს, პერსპექტივაში მათი ურთიერთშედარებისას გამოვკვეთოთ ჰანგის არქეტიპი და ვარიანტულობის მაჩვენებლები. ერთი სამგალობლო სკოლის ფარგლებში ერთი და იგივე საგალობლის ვარიანტულად განსხვავებული ნიმუშების არსებობა კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს უდიდეს შემოქმედებით თავისუფლებასა და იმპროვიზაციულობას შესრულების პროცესში, ასევე მდიდარ მეხსიერებასა და უნიკალურ ზეპირ ტრადიციას, რომლის მატარებელნიც ძველი ქართველი მგალობლები - მელქისედეკ ნაკაშიძე, სვიმონ მოლარიშვილი, რაჟდენ ხუნდაძე, დიმიტრი ჭალაგანიძე, ივლიანე წერეთელი, არისტოვლე ქუთათელაძე, ანტონ და დავით დუმბაძეები – იყვნენ.

სრული ჰიმნოგრაფიული კანონის გალობით შესრულების ტრადიცია ცოცხალი იყო XIX საუ-



კუნის მიწურულამდე, რისი დასტურიცაა ძველი მგალობლებისაგან ზეპირად გადმოცემული და სანოტო სისტემაზე გადატანილი სამგალობლო მასალა. ძველ ტრადიციასთან კავშირში გამოვლინდა ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებაც, რომელიც ეხება ფერიცვალების დღესასწაულს. ღელა ხაჩიძის გამოკვლევა იოანე მინჩხის პოეზიის შესახებ იძლევა მეტად საინტერესო ცნობებს, რომლის მიხედვითაც, „ფერიცვალებისადმი მიძღვნილია 5 ჰიმნოგრაფიული კანონი. Sin-56-ის (გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის თვენი) მიხედვით პირველი კანონის ავტორია მინჩხი, რასაც ადასტურებს აშიაზე მიწერილი „მინჩხი“. მეორე კანონი უნდა ეკუთვნოდეს მიქაელ მოდრეკილს, მესამე და მეოთხე კანონები სახელწაუწერლადაა შესული, ხოლო მეხუთე კანონის გასწვრივ აშიაზე მითითებულია ავტორი „იოანე“ (ხაჩიძე, 1987:51). ეს ცნობა ნამდვილად ადასტურებს, რაოდენ ვრცელი და მრავალფეროვანია ფერიცვალებისადმი მიძღვნილი სამგალობლო მასალა. აღსანიშნავია ისიც, რომ მინჩხის 9-ოდიანი კანონი - ხმა 1. შეიცავს მეორე ოდას „მოიხილესა“, რომელიც იოანე დამასკელისა და კოზმა იერუსალიმელის კანონებში, ჩვეულებრივ, არ გვხვდება. სწორედ X საუკუნიდან იწყება





ქართულ ჰიმნოგრაფიაში კანონების შევსება მეორე ოდებით. Sin-56-ის გარდა მინჩხის ფერიცვალებისადმი მიძღვნილი კანონი აღმოჩნდა ხელნაწერებში H-2337 (გოლგოთური კრებული - 1049 წ.), Ier-42-სა (თვენის პირველი რედაქცია) და Ier-107-ში (1300 წ.). ამრიგად, მინჩხის ეს კანონი საკმაოდ გავრცელებული ჩანს ძველ ქართულ ტრადიციაში. ამავე პრინციპით, დაგეგმილი მაქვს სხვა საუფლო დღესასწაულებისათვის შექმნილი და გამოუქვეყნებელი ჰიმნოგრაფიული ტექსტების მოძიება.

მოსხენებაში წარმოდგენილ პრობლემატიკაზე მუშაობისას მნიშვნელოვანი დახმარება გამოწვია ნ. ნანეიშვილისა („ქრისტეს ბრწყინვალე აღდგომის მსახურება ქართულ ტრადიციაში“) და ე. ყაზარაშვილის („ქრისტეშობის საცისკრო კანონი და მისი მუსიკალურ-ლიტურგიკული ასპექტები ქართულ საღვთისმსახურო ტრადიციაში“) მიერ შესრულებულმა შრომებმა.

ჩვენს მიერ წარმოდგენილი ყველა საუფლო დღესასწაულის სამგალობლო მასალის შემცველი მონაცემთა ფონდი საფუძველს ქმნის შემდგომი კვლევისათვის, რაც აისახება ჩემს მომავალ სამაგისტრო სადიპლომო ნაშრომში. სრული



ჰიმნოგრაფიული კანონის გალობით შესრულების ტრადიცია ძველი სამგალობლო პრაქტიკის კუთვნილებაა და თანამედროვეობაში ამ მდიდარი რეპერტუარიდან მინიმალური რაოდენობა სრულდება. საღვთისმსახურო პროცესის შემჭიდროება ძირითადად დასდებლების საკითხავ მასალად გადაქცევის ხარჯზე მოხდა როგორც მწუხრის, ისე ცისკრის მსახურებაზე. შესაბამისად, მნიშვნელოვანია შესწავლილ იქნას ამ საგალობელთა მუსიკალური თავისებურებები და სამომავლო პერსპექტივად დაისახოს მათი ღვთისმსახურებაში დაბრუნების საკითხი.

XIX საუკუნის ქართულ სანოტო ხელნაწერებში დაფიქსირებული საუფლო დღესასწაულთა კანონების ვერსიათა მრავალგვარობა კიდევ ერთხელ ადასტურებს ქართული სამგალობლო ტრადიციის სიცოცხლისუნარიანობას, სიმდიდრეს და ლიტურგიკულ პრაქტიკაში კანონის გალობით შესრულების ტრადიციის აღდგენის შესაძლებლობაზე მიგვანიშნებს.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. გვახარია ვ. შუღლიაშვილი დ. რაზმაძე ნ.,  
“ქართული საგალობლების ხელნაწერთა აღ-



წერილობა და ანბანური კატალოგი წმ. ვილიმონ მგალობლის (ქორიძის) და წმ. ექვთიმე აღმსარებლის (კერესელიძის) სანოტო ხელნაწერების მიხედვით”, საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი, საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი; თბ., 2013.

2. სადღესასწაულო თვენი, “მთაწმიდა”, თბ., 2001.
3. ყაზარაშვილი ე., “ქრისტეშობის საციხკრო კანონი და მისი მუსიკალურ-ლიტურგიკული ასპექტები ქართულ საღვთისმსახურო ტრადიციაში”, სამაგისტრო ნაშრომი. ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2013.
4. ძინძიბაძე ზ., “ტრიოდინი - ზატყი”. 1999.
5. ხაჩიძე ლ. მეტრეველი ე., “იოანე მინჩხის პოეზია – ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები X”, მეცნიერება, თბი., 1987.

---



**Shorena Metreveli (Georgia)**


**Performance Peculiarities of Great Feasts  
Hymnographic Canons in Georgian Liturgical  
Tradition  
(From the XIX century till nowadays)**

The hymnographic canons (Hymns) have special position in diverse structure of the liturgical services. The goal of the present paper is to demonstrate the matins canons performance peculiarities on the example of Great Feasts according to the materials of the XIX-XX centuries.

In the contemporary liturgical practice Matins canon is performed by a reader. The main reason explaining shortening of chant portion is extension of services time, also absence of music materials for hymns or lack of proper preparation. That's why nowadays reading is widely preferred. It is a negative factor preventing revival of old chanting traditions in contemporary divine practice.

Comparative analysis of the Festive Ektenia for the contemporary services, Zatiki and sacred hymns description – catalogue (*“Description of the Manuscripts and Alphabet Catalogue of Georgian Sacred Hymns according to the Handwritten Scores of St. Pilimon Chanter (Koridze) and St. Ekvtime Confessor*

---



(*Kereselidze*)” proves the existence of different versions of hymnographic canons performed during Great Feasts. Taking into consideration the peculiarities of texts it is obvious that the mentioned genre was developing within the Octoechosystem.

There are 21 music manuscripts, which have preserved the hymnographic canons of the Great Feasts. They contain three voiced and one unvoiced samples passed by the old Georgian singings. Singing performance tradition of complete hymnographic canon was revived in the end of the XIX century. Nowadays, only few chants are performed from the vast repertoire. Diversity of the Great Feasts canons which are fixed in Georgian music manuscripts of the XIX century confirms viability of Georgian chanting tradition. Diversity and abundance of existing materials give the opportunity to conduct further research on the topic.

---

*ნანა მუგვანაძე (საქართველო)*

**საშემსრულებლო ფორმების საკითხისათვის  
სვანურ სასიმღერო რეპერტუარში**

დმერთო, როგორ მალე დაეცა ჩვენი ახალგაზრდობა!  
რა დროება მოვიდა და რას მოვესწართ?  
აფსუსი არ არის, ჩვენი ძველი მამა-პაპების  
სიმღერა მიატოვეს  
და რაღაც ახალ მოდის უაზრო სიმღერები შემოიღეს..."  
[ლაზარე დაღუანი 1973:34]

დაახლოებით 150 წლის წინ, ამ სიტყვების ავტორი იმდროინდელ ახალგაზრდობას, მეოცე საუკუნის სვანური სიმღერის ოსტატებისა და მოამაგე გადრანების, ფალიანების, დადვანების, მარგიანების, ფილფანების, ჩამგელიანების, ფირცხელანების, გურგულიანების და სხვათა წინაპრებს უწუნებდა სიმღერას და მამა-პაპური კილო-ჰანგების შერყვნასა და დავიწყებაში ამხედდა. ნაცნობი მოტივია და დღესაც აქტუალური. ჩვენი თაობა, ვფიქრობ, ამ მოხუცი სვანის დაწუნებულ, დროთა განმავლობაში გადააზრებულ და ტრანსფორმირებულ მემკვიდრეობას დიდი პასუხისმგებლობით ვეკიდებით, თითოეულ ბგერას, მუხლს, მოძრაობას, დეტალს ვაკვირდებით და



მის შენარჩუნებას ვცდილობთ. არადა, ეს შეუქცევადი, ისტორიული განვითარებით განპირობებული პროცესია; მომავალი თაობები ჩვენს ნამდერს გაიხდიან თაყვანისცემის საგნად და ასე გაგრძელდება მანამ, სანამ სიმღერის კონტექსტი, ასე თუ ისე, იარსებებს. სიმღერა, განსაკუთრებით ზეპირსიტყვიერი ტრადიციის პირობებში, ცოცხალი ორგანიზმია და მგრძნობიარე კორელაციაშია ცვლადი კონტექსტის რხევებთან, მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს ერთგვარი „მუდმივებიც“ კონკრეტული ტრადიციის ფარგლებში (მაგ.: ვოქაბელები, ბგერათრიგი, აკორდული ფაქტურა და ა.შ.), რომელთა ალტერაციის ხარისხი ზოგჯერ უმნიშვნელოა.

სვანური სიმღერის, რომელიც დღემდე ცოცხალი ტრადიციის ნაწილს წარმოადგენს, შესწავლა ადასტურებს საშემსრულებლო ფორმების ტრანსფორმაციას კონტექსტის ცვალებადობის კვალდაკვალ, რასაც უანრის გადააზრებამდეც მივყავართ.

მოცემულ კვლევაში შევეცდებით ვერბალურ და მუსიკალურ ტექსტებზე, აგრეთვე ეთნოგრაფიულ მონაცემებზე დაკვირვებით გამოვავლინოთ საშემსრულებლო ფორმების მოდიფიკაციის ნი-



მუშები და გაგიაზროთ ცვლილებების კორექცია კონტექსტთან.

ქანრული კლასიფიკაციის საფუძვლად ავიღეთ ძირითადად მუსიკალური მახასიათებლები: ინტონაციური (მელოდია, ჰარმონია) ენა, შესრულების ფორმა (ფერხულით, ცეკვით, ან მის გარეშე) და ცხადია, შესრულების კონტექსტი (სად, როდის და რატომ)<sup>15</sup>. პირველ კატეგორიაში გავაერთიანეთ საწესო-სარიტუალო სიმღერები, რომლებიც, თავის მხრივ, ორ ქვეჯგუფად დაყვავით. პირველ ჯგუფში გამოვყავით ე.წ. ჰიმნური სიმღერები, რომლებსაც მუსიკოლოგები მიაკუთვნებენ საგალობლის ტიპის საწესო სიმღერებს, საერთო რიტმულ-ინტონაციური და კომპოზიციური წყობით, სიტყვიერი ტექსტების სიახლოვითა და შესრულების კონტექსტით [არაყიშვილი, 1950:21; ფალიაშვილი 1910:7; ასლანიშვილი, 1954:87; ახობაძე 1957:14; გაბისონია 2012]<sup>16</sup>. მეორე ჯგუფს მივა-

---

<sup>15</sup> ამგვარიმიდგომამეგრდნობაქანრისზემცოვსკისეულ (ბაზისურ) ფორმულას (ჰანგი-ტექსტი-ფუნქცია) დანაწილობრივ-მისსოციოლოგიურასპექტს (შემსრულებელი, შესრულება, შესრულებული) [ზემცოვსკი 1983:61-65], რამდენადაცჩვენმიერგანხილულიწყაროებიერთისიმღერისგანსხვავებულვერსიებსწარმოადგენენ.

<sup>16</sup> ჰიმნური სიმღერების მუსიკალური მახასიათებლებია: „ხშირი კადანსირება, შესრულების მედიდური, საზეიმო,





კუთვნეთ სიმღერები, რომლებიც ჰიმნურის გარდა, საფერხულო მონაკვეთსაც შეიცავს და ფერხულით, ან ფერხულითა და ცეკვით სრულდება.

ჰიმნური სიმღერები ორ ქვეკატეგორიად დაგვაყავით:

1) ჰომოგენური – სარიტუალო ფუნქციის სიმღერა-საგალობლები. საგალობლის ტიპის და ფერხულით სათქმელი;

2) ჰეტეროგენური (შედგენილი, პოლითეტური)-სარიტუალო ფუნქციის სიმღერა-საგალობლები, რომელსაც მოსდევს ფერხული და ცეკვა.

აღნიშნული სასიმღერო რეპერტუარის შესწავლამ გამოავლინა, რომ სასიმღერო ფორმების ტრანსფორმირების პროცესი ვითარდებოდა არა მარტივი, ჰომოგენური ფორმებიდან რთული, პოლითეტური კომპლექსებისაკენ, არამედ პირიქით, ჰეტეროგენული საშემსრულებლო ფორმები დანაწევრდა და საწესო კონტექსტიდან სხვა, სასცენო-ესთეტიკურ სივრცეში გადაინაცვლა<sup>17</sup>.

---

დინჯი მანერა, შენიღბული აქცენტუაციის მეტრი, გამჭოლი დრამატურგიული პრინციპი, შეყოვნებული ქლერადობა" [გაბისონია 2012] და ა.შ.

<sup>17</sup>ცხადია, შეუძლებელია იმის თქმა, რომელი იყო პირველადი ფორმა. აღნიშნული ვარაუდები ეყრდნობა ჩვენ მიერ განხილულ ნიმუშებს და იმ კონტექსტს, რომელთა აღწე-



ჰეტეროგენული ჯგუფის სიმღერების კომპოზიციურ კონსტრუქციასა და მუსიკალურ-ვერბალურ ტექსტებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ამ ჯგუფის სიმღერები საწესო-სადღეობო სარიტუალო პერფორმანსის განუყოფელი ნაწილია და ერთ კომპლექსს აერთიანებს. ამგვარ სიმღერათა რიგს მიეკუთვნება მაგალითად: დიდებათა, შგარაიდა ლაშგარი, მურზა ი ბექშილ, (იხ. სანოტო ნიმუში 1, 2) ლაუღვაშ დიადებ, რაილი, შეხე აბრამ და სხვ. ყველა მათგანი საწესო-სადღეობო რიტუალების სავალდებულო ნაწილად ითვლება ბევრგან სვანეთში და, ვფიქრობთ, თავიდანვე რიტუალური დანიშნულება უნდა ჰქონოდათ. რთული ფორმის სადიდებელი სიმღერის დიდებათას ორივე ნაწილი (საგალობლის ტიპის შესავალი და ფერხულით სათქმელი მომდევნო) ერთად სრულდება და ამ ერთობას ზოგჯერ სიტყვიერი ტექსტის ერთგვაროვნებაც განამტკიცებს. კომპოზიციურადაც ერთი ნაწილიდან მეორეში გადასვლა ორგანულად ხდება კადანსური საქცევისა და საშემსრულებლო ხერხების მეშვეობით. ამგვარი კადანსი ყოველთვის არა, მაგრამ ხშირად

---

რილობაც დღეს ხელმისაწვდომია, ან რომელიც ჯერ კიდევ ცოცხალ ტრადიციას წარმოადგენს.



სწორედ მომდევნო ნაწილის დაწყებას მოასწავებს და გამოცდილ მსმენელს ფერხულის მოლოდინს უქმნის<sup>18</sup>. საგულისხმოა, რომ ეს კადანსური ფორმულა რიტმულ-მელოდიკურ და ვერბალურ ერთობას ქმნის და განუყრელი წყვილის სახით წარმოგვიდგება სხვადასხვა ჰიმნური სიმღერის ნაგებობაში (იხ. სანოტო ნიმუში 3).

მეორე მხრივ, ზოგიერთი სიმღერა, როგორცაა მაგალითად: ლილე, შაიდა ლილე, ლაგუშედა, რიჰო, ქალთიდი, იავ ქალთი და ა.შ., მონოთეატრი (ჰომოგენური) ფორმის კომპოზიციებს წარმოადგენს არსებული საშემსრულებლო პრაქტიკის გათვალისწინებით და მკვლევართა მიერ ბუნებრივად განიხილება, როგორც დამოუკიდებელი ერთეულები [ასლანიშვილი 1954:35; არაყიშვილი 1950; ახობაძე 1957: 7-22; ბარდაველიძე 1939; თათარაძე 1976:11, 44; ხარძიანი 2009:154; კაპანაძე 2014:123].

თუმცა, ხშირ შემთხვევაში, როგორც სიტყვიერ, ასევე მუსიკალურ ტექსტებზე დაკვირვება ადასტურებს თემატურ ნათესაობას ზოგიერთ

---

<sup>18</sup>სვანურ სიმღერაში ვოქაბელების კვლევისას გამოვლინდა რიგი ვერბალურ-მუსიკალური ფორმულა წყვილებისა, რომელთა ერთ-ერთ ნაირსახეობასაც სწორედ კადანსურ საქცევებში ვხვდებით [შავანაძე... 2015]



სიმღერას შორის, რომლებიც დღეს ცალ-ცალკე სრულდება. აღნიშნული საწესო-სარიტუალო სიმღერების ანალიზმა ცხადყო, რომ ზოგჯერ ერთი და იგივე სახელწოდებით ან მისი სახესხვაობით გვხვდება სიმღერები, რომელთაც თითქოს არაფერი აქვთ საერთო და საშემსრულებლო რეპერტუარის ცალკე ფორმებს წარმოადგენენ. ასეთია მაგალითად, ლილე და შაიდა ლილე, ქალთიდ და იავ ქალთი. ლილე და ქალთიდი ჰომოგენური ჰიმნ-საგალობლების ტიპს მიეკუთვნება, ხოლო შაიდა ლილე და იავ ქალთი მესამე, ფერხულით სათქმელ სიმღერათა ჯგუფში შედის. სახელწოდების გარდა, ამ სიმღერებს საწესო-სარიტუალო დანიშნულებაც აკავშირებთ და როგორც ეთნოგრაფიული მონაცემები, ასევე სიტყვიერი ტექსტები მათ რელიგიურ-საკულტო წარმოშობაზე მეტყველებს.

ზ. ფალიაშვილი აღნიშნავს: „...სვანი სალაშქრო სიმღერას ამბობს და მტერზედ გამარჯვებული ღვთაებას სამადლობელს უძღვნის, ანუ მოხდენილ ფერხულს დასძახებს ...“ [ფალიაშვილი 1910:5]. ლოცვის ფერხულით შესრულების ფორმა დღემდეა შემონახული სვანეთში და ფერხულე-



ბის დათქმული რაოდენობაც<sup>19</sup> ამის დასტურია. შაიდა ლილე საფერხულო სიმღერაა, ხოლო ლილე დამოუკიდებლად სრულდება, როგორც ჰიმნური საგალობელი. ასევეა იავ ქალთი და ქალთიდი. ჩვენი აზრით, ფერხულით სათქმელ სიმღერებს წინ უძღოდა ჰიმნური ტიპის საგალობლები, განსაკუთრებით საწესო-სარიტუალო სიმღერებში. ასეთი უნდა ყოფილიყო უმრავლესობა იმ სიმღერებისა, რომელიც სრულდებოდა დღეობებზე ტაძრის შემოგარენში<sup>20</sup>. ამის ირიბ საბუთად ერთი მხრივ, მიგვაჩნია ის სიმღერები, რომლებიც ორ-სამ ნაწილად სრულდება და რომელთაც საერთო ვერბალურ-მუსიკალური შინაარსი, სახელწოდება და შესრულების კონტექსტი აერთიანებთ. საყურადღებო დეტალს მივაგენით ქალთიდის ანსამბლ „რიჰოს“ მიერ შესრულებულ ვარიანტში, რომელიც ადასტურებს ჩვენი ჰიპოთე-

---

<sup>19</sup>ბოლო დრომდე ლატალის სოფ. ლახუშდში შემონახული იყო დღეობებზე შვიდი სარიტუალო ფერხულის შესრულების ტრადიცია, რომელთაგან პირველი ორი ყველგან სავალდებულო იყო, დანარჩენი ხუთი - შერჩევითი.

<sup>20</sup>ტაძარში შესასრულებელი ჰიმნური სიმღერებიდან მხოლოდ ერთი-ორი საგალობელი შემორჩა. სვანური საწესო რიტუალისა და მისი მუსიკალური შინაარსის შესახებ ვამზადებთ ცალკე გამოკვლევას, სადაც ამ საკითხს უფრო დეტალურად განვიხილავთ.



ზის საფუძვლიანობას. სიმღერა თავიდან ბოლომდე ჰიმნური ტიპის საგალობელია ყველა მახასიათებლით, მაგრამ ბოლოსწინა მუხლის კადანსური ნაგებობის ბოლოს იცვლება მეტრულ-მელოდიური და რიტმული სურათი და იწყება საფერხულო წყობის კონსტრუქცია, რომელიც მხოლოდ ერთი მუხლის განმავლობაში გრძელდება, რის შემდეგაც ანსამბლი კვლავ უბრუნდება საგალობლის „კალაპოტს“ და დამაბოლოებელ მუხლს ამბობს ჰიმნისთვის დამახასიათებელი ტიპური კადანსით (იხ. სანოტო ნიმუში 4), რომელიც შესაბამისი ვოქაბელური<sup>21</sup> თანამეწყვილის თანხლებით უღერს. სწორედ ეს საფერხულო ჩანართი მიგვაჩნია „ქალთიდის“ თავდაპირველი ვერსიის (ჰიმნურ-საფერხულო კომპლექსური ფორმის) რუდიმენტად.

კიდევ ერთი ასეთი ნიმუში, ჩვენი აზრით, უნდა იყოს რიჰო და ლაგუშედა. არაყიშვილი თავის გამოკვლევაში რელიგიური ხასიათის სიმ-

---

<sup>21</sup>ტერმინში ვგულისხმობთ სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში ჩვენს მიერ გამოყენებულ ვერბალურ-ინტონაციურ ფორმულას, რომლის სიტყვიერი ტექსტი ლოცვითი ბუნების „ასემანტიკურ“ ერთეულს წარმოადგენს. დაწვრილებით იხ. ავტორის სტატია On the Problem of Asemantic Texts of Svan Songs' (2015. იბეჭდება)



ღერათა ჯგუფში განიხილავს რიჰოს და ამბობს, რომ საგალობლის ორი ვარიანტი არსებობს: რიჰა ლაგუშედა და უბრალოდ რიჰა (არაყიშვილი 1950:21). როგორც მის მიერვე სიმღერების მოტანილი ტექსტიდან ჩანს, რიჰა უშგულის საკურთხევლის სადიდებელია. სიმღერის შინაარსი მოგვითხრობს ოსებთან<sup>22</sup> სვანების ბრძოლაზე. ახობაძეც, რიჰოზე საუბრისას, გვიზიარებს გადმოცემას ამ სიმღერის წარმოშობასა და შესრულების ფორმაზე (ახობაძე 1957:12) და ამბობს, რომ რიჰოს ეკლესიის გარშემო შემოვლით ასრულებდნენ „ლამარიას“ დღესასწაულზეო. ოსებთან ბრძოლაში დაღუპული სვანების პატივსაცემად და მოსაგონებლად კი ერთადერთი გადარჩენილი სვანის, დათა ხაჭვანის ეზოში ყოველწლიურად იკრიბებოდნენ და რიჰოს ფერხულით აბამდნენო. ახობაძე არაფერს ამბობს სიმღერის შინაარსზე, მაგრამ საფიქრებელია, რომ რიჰო ლაგუშედას ტექსტი და ჩრდილოელ მეზობლებთან ბრძოლაში დაღუპული სვანების აღსანიშნავად ფერხულით ნათქვამი რიჰოს მსგავსი შინაარსისა უნდა ყოფილიყო. რიჰოს გავრცელებული ვარიან-

---

<sup>22</sup> ოსებს სვანები მეზობელ ჩრდილოკავკასიელ ტომებს ეძახდნენ და არა ოსების სახელწოდებით ცნობილ ეთნიკურ ჯგუფს.



ტი სიმღერის პირველი (ჰიმნური) ნაწილი უნდა იყოს<sup>23</sup>, ხოლო ლაგუმედა მისი საფერხულო გაგრძელება.

<sup>23</sup> თავად „რიჰოც“ ფერხულით სრულდებოდა, თუმცა „რიჰოს“ ფერხული ჰიმნური გალობის მეტაენასთან შეწყვილების იშვიათი ნიმუშია და ვფიქრობთ, სარიტუალო ფერხულის სტადიალური განვითარების ადრეულ ეტაპს წარმოადგენს. საფერხულო მოძრაობების სტადიებზე მიუთითებს ლუკინა თავის სადისერტაციო ნაშრომში [ლუკინა 2005]. ვფიქრობთ, რომ ფერხულის ჩასახვის ეტაპს წარმოადგენს „ლაჟღავაში“ მეტაენა (ე.წ. საფერხულო მოძრაობა), რომელიც კიდევ ერთი ნათელი ნიმუშია იმისა, თუ როგორ რეფორმირდება და რეკონსტრუირდება საშემსრულებლო ფორმა სიმღერის (ან ცეკვის) პირველადი ფუნქციის მოშლის შემთხვევაში. ცნობილია, რომ ცეკვა რიტუალური აქტის უძველესი ფორმაა, რასაც უძველესი მსოფლიოს შესახებ არაერთი არქეოლოგიური მონაპოვარი და კვლევები ადასტურებს [ჰაიუოთერი 1978:39-127]. „ლაჟღავაში“, როგორც საწინამდგრე ფერხული (ფუნქციონალურად იგი სხვა მოვლენას აღნიშნავს, ვიდრე არაყიშვილის მიერ აღწერილი „წინამდლოლა“, ანუ ლიდერი, რომელიც წარმართავს კოლექტიურ მუხსიცირებას, ინიცირებს და კარნახობს კომუნიკაციის კინესიკურ (ქორეოგრაფიულ) „ტექსტს“. „ლაჟღავაში“ სარიტუალო მისტერიის მეორე, საფერხულო ნაწილის დასაწყისის მომასწავებელია და, ჩვენ ი აზრით, ტაძარში დაწყებული მსახურების ფექტურობის გაძლიერებას ემსახურება. შესაბამისად, იგი დღესასწაულზე გასართობად სათქმელი სიმღერა კი არა, საკრალური მნიშვნელობის სინკრეტული, რელიგიური აქტია, სიტყვის, მოძრაობისა და მუსიკის ერთობით შესრულებული. იმას, რომ ფერხულები დღესასწაულის შემდეგ ეკლესიის შემოგარენში გასართობად და საღაღობოდ იქმნებოდა და სრულდებოდა, აბათილებს დღეობებზე შვიდი (მათ შორის,





ჰიმნური (სადიდებელ-სავედრებელ-სამადლობელი) საწესო სიმღერის კომპლექსური ფორმის არსებობისა და დროთა ვითარებაში მისი დანაწევრების ერთ-ერთ დამადასტურებელ ნიმუშად მიგვაჩნია სიმღერა შეხე აბრამ. ვფიქრობთ, სწორედ შეხე აბრამს უნდა გულისხმობდეს დ. არაყიშვილი, როდესაც ამბობს, რომ რაჭაში სვანებისგან ჩაუწერია სიმღერა, რომელსაც მკვლევარი სუფრულის სახელწოდებით მოიხსენიებს. მეცნიერის გადმოცემით, სიმღერა ორი ტექსტით სრულდებოდა: ერთი ბიბლიური აბრაამის, ხოლო მეორე „ვეფხისტყაოსნის“ გმირის, ავთანდილის შესახებო<sup>24</sup> (არაყიშვილი 1950:20). ანსამბლ „შგა-

---

ორი სავალდებულო) ფერხულის შესრულების ტრადიცია, რომელიც დღემდე შემორჩა ლატალის თემის სოფელ ლახუშდში. დროთა განმავლობაში, „ლაჟღვაშმა“ დაკარგა პირველადი დანიშნულება და საბოლოოდ სხვა ესთეტიკურ სივრცეში სცენაზე გადაინაცვლა, სადაც ახალი სიცოცხლე შეიძინა ახალი ფორმით და ჭუნირთან ერთად სრულდება. იმაზე, რომ ჭუნირით თანხლება ბევრი, მანამდე ორპირულად სათქმელ საფერხულო სიმღერებთან ერთად უფრო გვიანი მოვლენა უნდა იყოს, საუბრობს მაკა ხარძიანი თავის დისერტაციაშიც (ხარძიანი 2007:128, 138).

<sup>24</sup> ცხადია, მხოლოდ სიტყვიერ ტექსტზე დაყრდნობით ჟანრის განსაზღვრა შეუძლებელია. მაგალითად, შესრულების ფორმის გათვალისწინებით ასლანიშვილი ადგენს, რომ „ხევსურული საგმირო სიმღერები ოდესღაც საკულტო სიმღერებს წარმოადგენდნენ... მაგრამ საგვარეულო წყობის



რიდას" ხელმძღვანელი, გურგენ გურჩიანი (ექსპედიციის მასალებიდან, მაისი, 2015) ჩვენთან საუბარში ამბობს, რომ სიმღერა ბიბლიურ აბრაამს კი არა, სვან სარდალ აბრაამს უნდა ეძღვნებოდა, მრავალრიცხოვან მტერთან ბრძოლაში გამარჯვების უკვდავსაყოფად. ორივე შემთხვევაში შინაარსის ტექსტი ერთ სიმღერაშია გაერთიანებული და სწორედ კომპლექსური კომპოზიციური ფორმითაა წარმოდგენილი. სვანები მიწა-წყლის, თემისა და ოჯახისათვის ბრძოლას საღვთო საქმის დარ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. ბრძოლის წინ შემწეობას ღოცვით (გალობითა და ფერხულით) ითხოვდნენ. საბრძოლო და საგმირო მოტივები სვანურ სასიმღერო შემოქმედებაში უხვადაა და ამ ტიპის სიმღერებს ორ ნაწილად ვყოფთ: საწესო (საბრძოლო) ჰიმნ-ფერხულები და საგმირო ბალადები. შეხე აბრამ სწორედ პირველ ჯგუფს განეკუთვნება და შესაბამისად, საგალობელ (სადიდებელ) შესავალსაც შეიცავს ფერხულთან და ცეკვასთან ერთად<sup>25</sup>.

---

გაქრობასთან დაკავშირებით, ისინი ჰკარგავენ საკულტო ხასიათს და საგმირო ან ისტორიულ ხასიათს იღებენ" (ასლანიშვილი 1954:214).

<sup>25</sup> ასლანიშნავია, რომ სწორედ გურგენ გურჩიანის მიერ აღდგენილ ნიმუშში ჩანს ნათლად სიმღერის თავდაპირველი



შემოთავაზებული დისკუსი და არგუმენტები იძლევა საგულისხმო დასკვნების გაკეთების საშუალებას; კერძოდ:

- სვანური სასიმღერო რეპერტუარის დიდი ნაწილი საწესო რიტუალის მთავარ მიზანს ემსახურება და სინკრეტული სარიტუალო პერფორმანსის ერთ-ერთი წევრი და აქტიორია; შესაბამისად, ისეთი საშემსრულებლო ფორმები როგორცაა, ჰიმნური კომპოზიცია და ფერხული, სარიტუალო მსახურების ფორმებს წარმოადგენენ;

- ზოგიერთი ფერხული და ჰიმნი, როგორცაა მაგალითად რიჰა და ლაგუშედა, ქალთიდ და იავ ქალთი, ლილე და შაიდა ლილე, მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ცალ-ცალკე სრულდება, ვფიქრობთ, გარკვეულ ეტაპზე ერთ კომპლექსს წარმოადგენდა და კონტექსტის ცვალებადობის კვალდაკვალ ცალკე საშემსრულებლო ფორმებად იქცა; კონტექსტის ცვალებადობა უნდა ასახულიყო აგრეთვე სიმღერაზე შესე აბრამ, რომლის საფერხულო ნაწილის სიტყვიერი ტექსტი ჰიმნური შესავლის ტექსტთან შეუსაბამო ტექსტით ჩანაცვლდა;

---

ფორმა. ამავე ტიპის სიმღერებს მივაკუთვნებთ შგარიდა ლაშგარს.



- რამდენადაც დასკვნების გამოტანისას სიტყვიერი ტექსტი ყოველთვის ვერ იქნება ერთადერთი დასაყრდენი წყარო, საჭიროა შესრულების კონტექსტისა და მუსიკალური ტექსტის გათვალისწინება, რომელიც ხშირად ინახავს დაღუპილ ინფორმაციას და რუდიმენტის სახით გასაღებს იძლევა საკითხის გასარკვევად; ამის მაგალითია ქალთიდის „რიჰოსეული“ ვერსია;

- კონტექსტის გაბუნდოვანებისა და ბუნებითი, პირველადი დანიშნულების დაკარგვის ნიმუშია აგრეთვე „ლაჟღვაში“, რომლის კომპლექსური ანალიზი ავლენს მის ცალსახად საკრალურ ბუნებას; უფრო მეტიც, საფერხულო მოძრაობებზე დაკვირვება ამუღავნებს საფერხულო -ლოცვითი პერფორმანსის სტადიალური განვითარების უადრეს ფორმებს.

მრავალპლანიანმა დისკურსმა საშუალება მოგვცა გამოგვეთქვა ზოგიერთი მოსაზრება საშემსრულებლო ფორმების ტრანსფორმაციასა და შესაძლო მიზეზებზე; ვფიქრობთ, შემდგომი ღრმა, კონტექსტუალური კვლევები ამ მიმართულებით შესაძლებელს გახდის უანრულ კლასიფიკაციასა და საშემსრულებლო ფორმებთან დაკავშირებული პრობლემების გადაწყვეტას სვანურ სასიმღერო რეპერტუარში.




**ავტორისაგან:** მაღლობას ვუხდით ქართული კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ბრიტანულ ფონდს (FaRiG Fund), რომელმაც საშუალება მოგვცა ჩაგვეტარებინა საველე სამუშაოები სვანურ ეკო-მიგრანტ სოფლებსა და გეოგრაფიულ სვანეთში. წინამდებარე კვლევა აღნიშნული პროექტის ერთ-ერთ მოკრძალებულ შედეგს წარმოადგენს.

აგრეთვე, მაღლობას ვუხდით ეთნოლოგ მადონა ჩამგელიანს სვანური სასიმღერო ტექსტების თარგმნასა და საველე სამუშაოების ორგანიზებაში გაწეული დახმარებისათვის.

### გამოყენებული ლიტერატურა

1. არაყიშვილი დ., სვანური ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ., 1950.
2. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. I ტომი. ხელოვნება, თბილისი 1954.
3. ახობაძე ვლ., ქართული სვანური ხალხური სიმღერების კრებული, თბ., „ტექნიკა და შრომა“ (ქართულ და რუსულ ენებზე), 1957.

- 
- 
4. სვანურ ხალხური დღეობათა კალენდარი. (სსრკ მეცნ. აკადემიის საქ. ფილიალის გამომცემლობა), თბ. 1939.
  5. გაბისონია თ., „ქრისტიანული კვალი სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში“, მოხსენება ეთნოლოგიურ სამეცნიერო კონფერენციაზე არქაული ელემენტები საქართველოს მთის ეთნოკულტურაში, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2012 (იბეჭდება).
  6. ეთნოგრაფიული წერილები სვანეთზე, [შემდგ.: ბავალიანი ავალიანი ავალიანი, გ.ზურაბიანი]. გვ. 7-46; სსსრ სახ. გამომცემლობა, თბილისი, 1973.
  7. თათარაძე ა., ძველიქართული (სვანური) ფერხულები. გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი-1976.
  8. კაპანაძე ო. „ქართულისაფერხულოსიმღერები: მუსიკალურიენისთავისებურებები, ხელოვნებათმცოდნეობისდოქტორისაკადემიურიხარისხისმოსაპოვებლადწარმოდგენილიდისერტაცია, თბ. 2014.
  9. მუავანაძე ნ. „და ჩამგელიანიმ., „სვანური სიმღერების ასემანტიკური ტექსტების საკითხისათვის“, (სამეცნიერო სტატია წარდგენილია დასაბეჭდად ჟურნალებში Anthropological Linguistics და Cadmos).



10. ფალიაშვილი ზ., (ჩამწერი), ქართული ხალხური სიმღერების კრებული (იმერული, გურული, რაჭული, სვანური და ქართლ-კახური), ტფილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გამოცემა, № 5, (ქართულ და რუსულ ენებზე), 1910.
11. ხარძიანიძე, ნადირობის თემა სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში, მუსიკოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, თბ., 2009.
12. Земцовский И., «К теории жанра в фольклоре», Сов. музыка, №4, М., 1983.
13. Лукина Ангелина, Традиционные танцы саха: идеи, образы, лексика, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, ავტორეფერატი. Москва, 2005, <http://www.dslib.net/iskusstvo-teatra/tradicionnye-tancy-saha-idei-obrazy-leksika.html>. (06/09, 2015) Highwater Jamake, Dance: Rituals of Experience, Methuen Publication, Toronto, Canada, 1978

საველე ექსპედიციები:  
ლატალი: 2014, 2015



უშუქლი: 2015

დმანისი: 2015

მ1 შუაიდა ვაჭაი (ანსამბლი „იპო“)

ვახტანგელი მანგი პიმეტი შესვას და ვიხებს შიხის


მ2 მუხის ი ტუხი (დუბლი, 2014)

ვახტანგელი მანგი პიმეტი შესვას და ვიხებს შიხის


მ3 დიდუბათი (დუბლი ანსამბლი, 2014)

ვახტანგელი მანგი პიმეტი შესვას და ვიხებს შიხის





№4 ჯუშონი (ხაჭაპური) ლეჩხუბურ რეპერტორში




ჯუშონი  
 ლეჩხუბურ რეპერტორში  
 ჯუშონი  
 ჯუშონი

## *Nana Mzhavanadze (Georgia)*

### **Performance Forms in the Svan Singing Repertoire**

Study of the Svan singing repertoire as one of the living traditions in Georgia reveals a process of the transformation of performance forms according to changes in context. Such transformation leads to a rethinking and modification of the genres too. Examination of verbal and

---



musical texts, as well as ethnographical data, discloses examples of modified performance forms and explores the correlation of the changes with the context.


Study of the Svan singing repertoire shows that the process of the transformation of singing forms is directed towards the heterogenic forms being fragmented into smaller pieces and moved from the sacred ritual context to the space of stage esthetics.

Although many songs are performed separately today, we believe that they were sung together to make more complex forms. We argue that the majority of round dance songs would always be preceded by a hymn-type introduction. Indirect evidence of this postulation are those songs which have been preserved in two (sometimes three) part forms sharing a common verbal-musical content, title and performing context. This hypothesis is strongly supported by an interesting version of the hymn *Kaltid* (Riho ensemble), which after a final cadence suddenly grows into a round-dance construction but after the first phrase returns back to the hymn “frame” and ends with the typical “hymn” cadence again.

Thus, we conclude that:

- Most Svan songs serve the main purpose of sacred act in which they function as one of the members and actors of syncretic ritual performance; therefore, we

---



believe that the performance forms such as hymns and round dances are forms of ritual service;

- Some round dances (*Lagusheda, Shaida Lile*) and hymns (*Lile, Riho*), despite being performed separately would be part of a complex forms and have become separated as a result of the changes in context;

- Since verbal texts cannot always be the ultimate basis for drawing conclusions, it is the performing context and sometimes only the musical texts preserving old remnants that can serve as keys to find answers (*Kaltid*);

- Complex analysis of some songs reveals their sacred nature (*Lazhghvash*). Furthermore, examination of round dances shows signs of early forms of stage development of circle dance with a sacred (ritual) character.

Multidimensional discourse has allowed us to make few hypotheses on the transformation of performance forms and possible ways they occur. We believe that further deep contextual studies will help solve the issue of genre classification and identification of performance forms in the Svan singing repertoire.

---

*ნინო ნანეიშვილი (საქართველო)*

**მუსიკა და მისი შემსრულელობის საკითხები  
ქართულ ორმოცდაათიანელაში**  
(თბილისისა და დედოფლისწყაროს მაგალითზე)

ქართული მუსიკალური აზროვნებისათვის პირველადი მახასიათებელი მრავალხმიანობაა, ძირითადი რელიგიური მრწამსი – მართლმადიდებლობა. წინამდებარე კვლევისათვის საინტერესოა, ქვეყნის კულტურის, ისტორიის, პოლიტიკისათვის განმსაზღვრელი თავისებურებებიდან „გადახვევის“ ანალიზი. წინამდებარე სტატია ორ ასეთ მნიშვნელოვან „გადახვევას“ – ორმოცდაათიანელობას და მათ მუსიკას ეხება. ეს საკითხები ეთნომუსიკოლოგიური მიდგომებითაა შესწავლილი. აქცენტი მუსიკის როლზე, ფუნქციაზე, სახეობასა და შემსრულებლობაზე კეთდება, არა მხოლოდ მუსიკის სტრუქტურის ანალიზით, არამედ სოციალური დატვირთვის კვლევითაც.

კვლევის მიზანი და ამოცანაა გამოკვეთოს:

1. მუსიკის დანიშნულება ორმოცდაათიანელაში.
2. ორმოცდაათიანელთა რელიგიური მუსიკის სახეები.

---

3. საშემსრულებლო ხერხები და მათი წარმომადგობა.

### მეთოდოლოგია

კვლევის მეთოდი ჩაღრმავებული ინტერვიუების, სატელევიზიო გადაცემებისა და მოყვარულების მიერ გადაღებული ვიდეო მასალის ანალიზია. მსახურებებზე დასწრება ეთნოგრაფიულ დაკვირვებასაც მოიცავს. ამ ეტაპისთვის 9 სიღრმისეული ინტერვიუა ჩატარებული. ძირითადი ასაკობრივი ჯგუფი 20-35 წელია. დაკვირვების ობიექტია ორმოცდაათიანელთა მსახურება თბილისსა და დედოფლისწყაროში.

ვემყარები ისტორიულ-შედარებით მეთოდს; აგრეთვე, მუსიკალური კონცეფციის, ქცევისა და ხმოვანების მერიამისეულ თეორიას (Merriam:1964); ი. ჟორდანიას „სოციალური მრავალხმიანობის“ თეორიას (ჟორდანიას:2004), ი. ზემცოვსკის მოსაზრებას HOMOPOLYPHONICUS-ის (მრავალხმიანად მოაზროვნე) - „ეთნოსმენის“ მატარებელი ადამიანის შესახებ (ზემცოვსკი, 2002; 2004) და მ. ჰუდის „ბი-მუსიკალობის“ კონცეფციას (Hood:1960).



ორმოცდაათიანელობის დაბადების ოფიციალურ თარიღად 1906 წლის 14 აპრილი ითვლება (პაპუაშვილი:2008). საქართველოში პირველი ორმოცდაათიანელები 1914 წლიდან ჩნდებიან, ხოლო პირველი ქართული ეკლესია 1942-45 წლებში ყალიბდება. ორმოცდაათიანელები თავის თავს „სახარების რწმენის ეკლესიას“ უწოდებენ. სახელი მათი მრწამსის საყრდენიდან - სახარებიდან მომდინარეობს, ხოლო მეორე სახელწოდება - ორმოცდაათიანელობა მათ თეოლოგიურ აქცენტზე მიანიშნებს, სულიწმიდის მოფენასთან დაკავშირებით (სულთმოფენობას ქრისტიანები აღდგომიდან ორმოცდამეათე დღეს აღნიშნავენ). ნიშანდობლივია, რომ ამ რწმენის მიმდევრებისათვის უმნიშვნელოვანესია სული წმიდის „ნიჭების“ მოქმედება.

დღეისათვის საქართველოში ორმოცდაათიანელთა ეკლესიის საერთო რიცხვი 120-ს აღემატება. მორწმუნეთა რაოდენობა 10 000 ს აღწევს (პაპუაშვილი:2008).

*მუსიკის დატვირთვა ქართველ ორმოცდაათიანელებში*



აღან მერიამის დეფინიციის მიხედვით, მუსიკის შინაარსის გასაგებად, ამ მუსიკის შემოქმედის - ხალხის დამოკიდებულებები, რწმენები და ღირებულებები უნდა გაანალიზდეს. ვფიქრობ, რომ მუსიკის შემსრულებლობა, რომელიც წინამდებარე კვლევის მთავარ ინტერესს წარმოადგენს, პირდაპირ გამომდინარეობს მუსიკის შინაარსიდან.

თავისი ბუნებით ორმოცდაათიანელთა მუსიკა ძალზე სოციალურია. იგი მრევლის მუსიკალურ მოთხოვნილებებს და შესაძლებლობებს ითვალისწინებს. საგალობლების შექმნაც, კომპოზიციის მიუხედავად, მრევლის ნებისმიერ წევრს შეუძლია. თბილისისგან განსხვავებით, სადაც მუსიკალური რეპერტუარი გარკვეულ შერჩევას ექვემდებარება, დედოფლისწყაროში ახალი სიმღერები შეუზღუდავად დაიშვება: „რაც გულიდან მოსდის ადამიანს, იმაში სული წმიდის მოქმედებაა და არ ვერევით“ (64 წლის ზეინაბი, დედოფლისწყაროელი პედაგოგი).

სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის მიხედვით ორმოცდაათიანელთა საგალობლები შეიძლება ორ ჯგუფად დაიყოს:

1. ქება-დიდების, ე.წ. „განზოგადებული“, რომელიც მრევლს ღმერთის განდიდებისკენ მოუწოდებს.



დებს და მხიარული განწყობისაა (აუდიო მაგ. №1)<sup>26</sup>.

2. თაყვანისცემის, რომელიც „უშუალო“, გამომსახველი ფრაზებით და ლირიკული მელოდიურობით ხასიათდება (აუდიო მაგ. №2).

ორმოცდაათიანელთა საგალობლები (რომლებსაც უმეტესად ავტორები ასრულებენ) თანამედროვე, დედაქალაქისა თუ რაიონების პოპ მუსიკის ინტონაციებზეა აგებული. ისინი სტილურად, მუსიკალური ენით საერო სიმღერებისგან არ განსხვავდებიან. ამ მახასიათებლებიდან გამომდინარე საგალობლების შემსრულებლობა მსგავსია საერო, პოპ-მუსიკის შესრულების ხერხებისა და გამომსახველობისა.

როგორც ცნობილია, ორმოცდაათიანელთა მუსიკის თავდაპირველი და ძირითადი უანრი გოსპელია, რომელიც აფრო-ამერიკელი მონების რიტმო-ინტონაციიდან იღებს სათავეს. ქართველ ორმოცდაათიანელთა მუსიკალური რეალობისათვის უცხოა ამერიკული გოსპელისათვის დამახასიათებელი მძაფრი ემოციური თვითგამოხატვა. თუმცა, მათ მსგავსად, სიტყვიერი ტექსტები მორ-

---

<sup>26</sup>ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულების ლაბორატორიის საარქივო მასალა. ექსპედიცია, 2014-2015. დედოფლისწყარო (კახეთი, საქართველო).





წმუნეთა სულიერ გასაჭირს გამოხატავენ. ნიშანდობლივია, რომ ამ სტილის სიმღერები დედოფლისწყაროელი ორმოცდაათიანელების რეპერტუარისათვისაა დამახასიათებელი. თბილისელი ორმოცდაათიანელების მუსიკალური სახის განსაზღვრა მეტ ჩაღრმავებულ კვლევას მოითხოვს, თუმცა თანამედროვე ქართულ საესტრადო მუსიკასთან კავშირი თვალსაჩინოა. ასევე, ხშირია უცხოური სიმღერების „გადმოქართულების“ შემთხვევები.

აღსანიშნავია, რომ ქალაქსა და სოფელს სხვადასხვაგვარი თვითგამოხატვის ფორმები აქვს, რაც მათი სოციალურ-კულტურული პირობებიდან გამომდინარეობს.

### *მუსიკალური აზროვნების ტიპები*

მნიშვნელოვანი საკითხია ორმოცდაათიანელთა მუსიკის ხმოვანების ტიპის განსაზღვრა. საქართველოში, სადაც მუზიციერება უმეტესად ქართული ტრადიციული მუსიკისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის პრინციპებით ხდება, ერთხმიანი მუსიკალური აზროვნება გარკვეულ “უცნაურობად“ აღიქმება. ეს “უცნაურობა“ მით უფრო დასაფიქრებელია, როდესაც შემსრულე-



ბელთა ჯგუფს, ტრადიციული მუსიკის შესახებ გარკვეული ცოდნა და გამოცდილება აქვს. საინტერესოა, რომ აღნიშნული რელიგიური უმცირესობის საგალობლები უმეტესად, გუნდის მიერ, ერთ ხმაში სრულდება.

ორმოცდაათიანელ მომღერლებში არსებული ე.წ. ორმაგი იდენტობა მენტალ ჰუდის მეორადი ეთნოსმენის თეორიას ესადაგება (Hood:1960), რომელიც შესაძლებელია ქართველების თანამედროვე მუსიკალურ აზროვნებაზე განვაზოგადოთ. ამ შედეგს ახლებური რელიგიური აზროვნება და გლობალიზაციის პროცესი განაპირობებს. კვლევის ამ ეტაპისათვის შესწავლილი მასალა არ ავლენს კავშირს ტრადიციულ რელიგიურ მუსიკალურ კულტურასთან და დამოუკიდებელ პლასტად ყალიბდება. თვითმყოფადია შემსრულებლობაც. ორმოცდაათიანელების საგალობლების საშემსრულებლო სტილი იდენტურია საერო (ქალაქური, სატრფიალო, პატრიოტული) სიმღერების პათოსისა.

ორმოცდაათიანელების შესრულების ფორმას იოსებ ჟორდანიას მიერ თეორიზებული ე.წ. „სოციალური მრავალხმიანობა“ მიესადაგება (ჟორდანიას: 2002). ამ ცნებაში ავტორი „მრავალ-



ხმიანობას“ მოიაზრებს, რომელსაც რამდენიმე ხმის ფუნქცია არ აქვს. მუსიკალურად უნისონში - რამდენიმე შემსრულებლის მიერ ხოლო სოციალური კრიტერიუმით - მრავალ ხმაში სრულდება. იგი აღნიშნავს, რომ: „მრავალხმიანობის ფენომენს აქვს ორი ფაქტორი, რომელთა გაუთვალისწინებლობა ძალიან ცალმხრივ შეხედულებას გვიქმნის მრავალხმიანობაზე, როგორც მოვლენაზე. ესენია სოციალური ფაქტორი (ანუ მრავალხმიანობა არის ჯგუფური სიმღერა, სოციალური ურთიერთობა სიმღერის საშუალებით) და მუსიკალური ფაქტორი (ანუ მრავალხმიანობა არის ორი ან მეტი ბგერის ერთდროული ქდერადობა).

### *დასკვნები*

ორმოცდაათიანელების მღერის სახეობა უმრავლეს შემთხვევაში სოციალური კრიტერიუმით - მრავალხმიანობით, ხოლო მუსიკალური კუთხით - ერთხმიანობით ხასიათდება (ქორდანი:2004). ცალკე განხილვის თემაა საკრავიერი თანხლება, რომელიც მეორე ხმის ფუნქციას ითავსებს, მაგრამ იგი იშვიათად ვრცელდება ვო-



კალურ მრავალხმიანობაზე. საინტერესოა, რომ ერთი და იგივე „აქტორები“, ანუ ქართველი ორმოცდაათიანელი შემსრულებლები სხვადასხვა მუსიკალურ სახეს, განსხვავებულ სააზროვნო პრინციპებს წარმოადგენენ, როგორც მუსიკალურ-სოციალური კრიტერიუმის, ასევე მხატვრული ღირებულების მხრივ (მაგ. მსახურების დამთავრებისთანავე მომღერლებმა მრავალხმიანი ქართული ხალხური სიმღერები წამოიწყეს). ორმოცდაათიანელების საღვთისმსახურო მუზიციურებისას Homo polyphonicus - ის მრავალხმიანი აზროვნების უნარის „სოციალურ მრავალხმიანობად“ გარდაქმნა მეორე სმენის, „ბი მუსიკალობის“ აშკარა არსებობაზე მიუთითებს, რაც ამ რელიგიური უმცირესობის მუსიკალური აზროვნების მახასიათებელ ნიშნად იკვეთება.

შეიძლება ითქვას, რომ დედოფლისწყაროელი და თბილისელი ორმოცდაათიანელების გალობის შესრულება ემოციური დატვირთვით, გამომსახველობით საერო სიმღერების შემსრულებლობას ემსგავსება. ამის საფუძველს საერო მუსიკის მსგავსი მუსიკალური ენა და სიტყვიერი ტექსტი იძლევა. ამ უკანასკნელის საფუძველს კი რელიგიური დამოკიდებულება და მსოფლმხედველობა - მათთვის ქრისტე არის ცოცხალი ღმერ-



თი, რომელთან ურთიერთობისთვისაც მორწმუნე ადამიანს არ ჭირდება არც ხატი, არც სანთელი და არც მოძღვარი. ასევე, ზედმეტია განსაკუთრებული მუსიკალური ფორმების ძიება - ორმოცდაათიანელები გალობენ ისე, როგორც შეუძლიათ და ქმნიან ისეთ საგალობლებს რისი რესურსიც არის თავად მრევლში.

დაკვირვებიდან გამოიკვეთა, რომ დედოფლისწყაროელი მგალობლები საგალობლებს გიტარის, სინთეზატორის და ფანდურის თანხლებით ასრულებენ. საშემსრულებლო გამომსახველობა, ღირიკულ ნიმუშებში (ე.წ. „თაყვანისცემის“), სატრფიალო სიმღერების შესრულების მსგავსია – ემოციურ-ექსპრესიული, განცდით სავსე (აუდიო მაგ. №3). ეს მახასიათებლები თავლების დახუჭვაში, თავის რხევასა და ინტონირებაშიც გამოიხატება. მხიარული განწყობის საგალობლებში (ე.წ. „ქება-დიდების“) - შესრულება მეტად მსუბუქი და რიტმულად მოწესრიგებულია, ძირითადად ახლავს ტანის, ხელების თავის რხევა, ცეკვის ელემენტები, ტაში (აუდიო მაგ. №4). თბილისის მსახურების მუსიკალური სურათი უფრო ერთგვაროვანია. უმეტეს შემთხვევაში, ახალგაზრდა გოგონებისაგან შემდგარი გუნდი რამდენიმე საკრავის - ბას-გიტარის, „კლავისის“,



„უდარნიკის“ თანხლებით გალობს (აუდიო მაგ. №5). გუნდიდან ერთი ან ორი სოლისტი გამოიყოფა. საგალობლების განწყობა ძირითადად სინარულს, აღტაცებას, ღმერთის ქება-დიდებას ან თაყვანისცემას გამოხატავს. სიმღერები უმეტესად აქაც ერთ ხმაში სრულდება. შემსრულებლობა საკონცერტო გამოსვლების სტილში წარმოდგენილ ნომრებს გავს. გუნდი და სოლისტები საგანგებოდ მგალობელთათვის განკუთვნილ სცენაზე დგანან. შემსრულებლების ქესტიკულაცია (დახუჭული თვალები, ხელების მოძრაობა, სხეულის რიტმული რხევა) მათ ემოციურ მიმართებებს განასახიერებს.


როგორც კვლევებიდან გამოიკვეთა, მერიამისეული მუსიკალური კონცეფცია, ქცევა და ხმოვანება ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული მოცემულობებია. ისინი ავსებენ, განაპირობებენ ერთმანეთს და რელიგიური სუბკულტურის განსაკუთრებულ მუსიკალურ სახეს აყალიბებენ.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ზემცოვსკი ი., მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედების და აზროვნების საშუალება:



- HOMO POLYPHONICUS-ის მუსიკალური იდენტურობა. ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი. 2002.
2. ზემცოვსკი ი., პოლიფონია როგორც „ეთნოსმენა“ და მისი მუსიკალური პოლიფონია და მისი „მუსიკალური სუბსტანცია“ : Homo polyphonicus-ის ქცევა. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი. 2004.
  3. პაპუაშვილი ნ., რელიგიები საქართველოში. ორმოცდაათიანელობა. სახალხო დამცველთან არსებული ტოლერანტობის ცენტრი. თბილისი. 2008.
  4. უორდანიი ი., “Interrogo Ergo Cogito”–ვიძლევი შეკითხვებს, მაშასადამე ვარსებობ: რესპონსორული სიმღერა და ადამიანური აზროვნების საწყისები. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი. 2004.
  5. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულების ლაბორატორიის საარქივო მასალა. ექსპედიცია, 2014-2015. დედოფლისწყარო (კახეთი, საქართველო).

- 
- 
6. Hood M., *Ethnomusicology. The Challenge of "Bi-Musicality"*. Vol. 4, No. 2 (May). 1960.
  7. Nettl B., *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Edited by the Board of Trustees of the University of Illinois. 2005.
  8. Merriam A., *The Anthropology of Music*. Evanston, 111.: Northwestern University Press. 1964.
  9. White Alan., <http://www.earlygospel.com/eg-origins.htm> 2015.
  10. *The History of Gospel Music*.  
<http://gospelmusicheritage.org/site/history/.2012>


### *Nino Naneishvili (Georgia)*

#### **Music and performance issues in the Pentecostals**

The study of religious minorities and their musical culture has attracted little academic attention in Georgia. In contemporary Georgian society the main focus has been on the traditional orthodox religion and its musical expression, while the other forms of religious expression are regarded as intrinsically less valuable. The goal of this



---



article is to study Georgia's diverse religious and musical picture which I present on the example of the Pentecostals.

The first signs of the Pentecostal movement, originated in the end of the 19<sup>th</sup> Century in the USA, appeared in Georgia as early as 1914.


The basic methodology used for the research is an ethnographic method that involves attending religious services, observations, in-depth interviews and musical material analysis.

I use the theoretical framework of so called *Homo Polyphonicus* and *Ethnohearing* theory of Izaly Zemtsovsky (Zemtsovski, 2002, 2004) as well as “bi-musicality” of Mental Hood (Hood, 1960) and the idea of “Social Polyphony” by Joseph Jordania (Jordania, 2004) to study the musical thinking of Georgian Pentecostals . This analysis, based on a combined use of various theoretical and methodological approaches, reveals that Georgian Pentecostals, apart from polyphonic singing , are characterized by “bi musicality. “

This phenomenon combines vocalization of Georgian three part polyphony as “social polyphony”.

The results of this study illustrate that one of the religious minorities in Georgia, the Pentecostals, are characterized by a deviation from *Homo Polyphonicus* in musical thinking. They actively change their form of

---



musical worship to secondary ethno hearing –bi musicality. This outcome is determined by both new religious thinking and the process of globalization. A significant principle behind this form of worship is the use of forms during worship which are acceptable and accessible to all. This naturally leads to the development of modern forms.

The material obtained by me does not demonstrate a connection between traditional religious music in general. It rather represents an independent domain.



*ეკატერინე ონიანი (საქართველო)*

**საშემსრულებლო ხერხების გამოვლენის  
საკითხისათვის ნევმურ დამწერლობაში**

საეკლესიო გალობის ტრადიციული შემსრულებლობის საკითხი დღემდე აქტუალურია. შესრულების აუთენტურობის პრობლემები დიდი ხანია მუსიკისმცოდნე-მკვლევარებისა და მგალობელთა ინტერესების სფეროს მოიცავს. პრობლემის სხვადასხვა კუთხით გაშუქებისას ყურადღების მიღმა არ უნდა დარჩეს უძველესი სამუსიკო ხელნაწერები, რომლებშიც ჰანგის დაფიქსირებისას თავისთავად აისახებოდა სხვადასხვა საშემსრულებლო ხერხები და ნიუანსები. ცნობილია, რომ გალობა, როგორც პროფესიული მუსიკის სფერო, ექვემდებარება ფიქსაციას. IX-X საუკუნეებიდან, ზოგადად დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქრისტიანოში საგალობლის ჰანგი იწერებოდა სამუსიკო ნიშნების – ნევმების საშუალებით. ჩაწერის ასეთი მეთოდი დღემდე დიდ თავსატეხს უჩენს მკვლევარებს. მართლაც, თუ ხუთხაზიან სანოტო სისტემაში გარდა იმისა, რომ ბგერის ზუსტი სიმაღლე განსაზღვრულია, ხოლო დინამიური, აგოგიური და სხვა მთელი რიგი საშემ-



სრულეზლო ნიუანსების მეშვეობით კომპოზიტორის ჩანაფიქრის ზუსტი რეალიზება უზრუნველყოფილია, და მიუხედავად ამისა, ნაწარმოების ინტერპრეტაციის მრავალგვარი ვარიანტი არსებობს, რაოდენ იდუმალებითაა მოცული ნევმები, რომლებიც, გალობის ზეპირ ტრადიციაში მხოლოდ ჰანგის გასახსენებელ საშუალებას წარმოადგენდნენ. პარაღელურად, ისინი თავის თავში მოიცავდნენ არამარტო ჰანგის ზოგად კონტურებს, არამედ რიტმულ და, განსაკუთრებით საშემსრულებლო ელემენტებს, რასაც, როგორც ჩანს, არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ბიზანტიური და დასავლეთეუროპული ნევმური სისტემების კვლევის შედეგები ამ ფაქტის ნათელი დადასტურებაა.

შუაბიზანტიურ ნევმურ ნოტაციაში, რომელიც დამწერლობის დიასტემატურ სახეობას წარმოადგენს, ანუ თითოეულ ინტერვალურ სვლას თავისი ნიშანი, ან ნიშანთა კომბინაცია შეესაბამება, ექვსი ნიშანი გამოიყენება მხოლოდ ერთი ინტერვალის – აღმავალი სეკუნდის გადმოსაცემად. ერთი და იგივე ინტერვალური სვლის ასეთი მრავალფეროვანი გამოსახვის მიზეზი შემდეგია: მიუხედავად ერთნაირი ინტერვალური სიდიდისა, ისინი განსხვავდებიან ერთმა-



ნეთისაგან არტიკულაციით. ეს ნიშნები - სომატები<sup>27</sup> (გარდა ოლიგონისა), ინტერვალურ დანიშნულებასთან ერთად, სპეციალურ საშემსრულებლო ფუნქციასაც ითავსებენ, გამოხატავენ სხვადასხვა შტრისს (სტაკატო, მახვილი, მსუბუქი აქცენტი), რასაც მოკლებულია დანარჩენი ნიშნები. სხვა ინტერვალური სვლების არტიკულაციასთან დაკავშირებით ბიზანტიურ ნოტაციაში მკაცრი წესებია შემუშავებული, რომელთა თანახმადაც, გარკვეული ნიუანსების მქონე სომატებთან შექმნილი კომბინაციებით ყველა ინტერვალურ სვლას შეეძლო მიეღო შესაბამისი საშემსრულებლო ელფერი.

არტიკულაციური ფერადოვნება უცხო არ იყო დასავლეთევროპულ ნევმურ ნოტაციაში. ევენ კარდინიმ, რომელმაც ადრეული შუასაუკუნეების ნევმებისადმი ახლებური მიდგომა შეიმუშავა, გამოყო ორი შედარებით დამოუკიდებელი დისციპლინა – გრიგორისეული პალეოგრაფია და გრიგორისეული სემიოგრაფია.თუ პალეოგრაფიის ქვეშ იგულისხმებოდა მისი ტრადიციული

---

<sup>27</sup>სომას (სხეული) ჯგუფში შედის აღმავალი და დაღმავალი სეკუნდის აღმნიშვნელი ნევმები, ხოლო ინტერვალები, რომლებიც უფრო მეტ მანძილს – ნახტომს გამოხატავენ, ერთიანდებიან პნევმას (სული) ჯგუფში.



ამოცანები<sup>28</sup>, სემიოლოგიური ანალიზის მთავარი მიზანი გახდა ნიშნების მრავალფეროვნების მიზეზების კვლევა ჰიმნის აუთენტური შესრულების ძირითადი პრინციპების განსაზღვრისათვის. თავად კარდინი და მისი მიმდევრები ყურადღებას უმთავრესად ამახვილებდნენ გრიგორისეული გალობის რიტმიკასა და არტიკულაციაზე, ნაკლებად ბგერათსიმაღლებრივ მხარეზე. შეიძლება ითქვას, რომმელოდიის ზუსტი სიმაღლებრივი პარამეტრები შუასაუკუნეების გადამწერების მიერ იგნორირებული იყო და უფრო მეტი მნიშვნელობამელოსის არტიკულაციურ ასპექტებს ენიჭებოდა. ნიშანთა გრაფიკის მრავალფეროვნება მკვლევართა მიერ, დაკავშირებულია სწორედ საშემსრულებლო ნიუანსებთან. სიდნეის კონსერვატორიის პროფესორის, ნილ მაკკეგონის ლექციაში<sup>29</sup>, რომელიც მიძღვნილია დასავლეთევროპული ნეუმური ნოტაციისადმი, ყურადღება გა-

---

<sup>28</sup>დამწერლობის ისტორია, მისი გრაფიკული ფორმის განვითარების კანონზომიერების, უძველესი დამწერლობის ძეგლების შეისწავლა მათი წაკითხვის მიზნით. ხელნაწერის ავტორის, შექმნის დროისა და ადგილის დადგენა. ასოების კონფიგურაციის, მათი ევოლუციის, შემადგენელი ელემენტების პროპორციულობის, შრიფტების სახეობების დადგენა.

<sup>29</sup><https://www.youtube.com/watch?v=ul3jVNPmwEg>



მახვილებულია ნიშნების საშემსრულებლო ასპექტებზე. ლექციიდან გამოვეყოფთ ნიშან ტორკულუსის გრაფიკული ვარიანტების შესაბამის მნიშვნელობებს ( ), სადაც ჩანს, რომ აღნიშნული გრაფემის თითოეულ ვარიანტთან განსაკუთრებული არტიკულაციური და დინამიური ნიუანსია დაკავშირებული — ერთ სუნთქვაზე ტალღისებურად შესრულება, მელოდიური ნახაზის მცირედი დანაწევრება მსუბუქი აქცენტებით, დინამიკის გაძლიერება. ეს უკანასკნელი დაკავშირებულია ნიშნის გადიდებულ ფორმასთან. ამ საკითხებზე ყურადღებას ვამახვილებთ იმის გამო, რომ თუ გავითვალისწინებთ ქართულის თანადროული ბიზანტიური და ლათინური ნევმური სისტემების თავისებურებებს და გავიზიარებთ მათი კვლევის გამოცდილებას, ეჭვგარეშე დადგება ნევმების მეშვეობით საშემსრულებლო მანერის გადმოცემის შესაძლებლობა ქართულ ნევმურ სისტემაშიც.

საზოგადოდ, ნევმურ ნოტაციაში, ნევმების გრაფიკული ვარიანტულობა ქმნის საშიშროებას, რომ ერთი და იგივე ნიშნის სხვადასხვა გრაფიკული ნაირსახეობა, ან კომბინაციური ერთეული დამოუკიდებელ ნიშნად იქნეს განხილული. ეს მოვლენა იწვევს ნიშანთა რიცხვის ხელოვნურ



გაზრდას და გარკვეულ უხერხულობას უქმნის მკვლევარს. მეორეს მხრივ კი არის იმის საშიშროებაც, რომ ერთმანეთის მსგავსი ნევმები, მხოლოდ ერთიმეორის გრაფიკულ ვარიანტად, ან ნევმატორის შეცდომად მივიჩნიოთ, მაშინ, როდესაც რეალურად მათ შეიძლება სხვადასხვა მნიშვნელობა ჰქონდეთ. ამიტომ, ნიშანთა კლასიფიკაცია ერთ-ერთი უპირველესი ამოცანაა, რათა გამოიყოს არსებითი არაარსებითისაგან. ვინაიდან ჯერ კიდევ ამოუცნობია ნევმების მნიშვნელობა, შეუძლებელია რომელიმე დეტალის უგულვებელყოფა. სავარაუდოდ ნიშნის მოხაზულობის ყოველ შტრიხს თავისი განსაკუთრებული დანიშნულება ექნებოდა.

ქართულ ნევმურ დამწერლობაში გამოიყოფა ერთსახოვანი ნიშნები, რომელთაც საერთო აქვთ განზოგადებული გრაფიკა (სტრიქონზედა და სტრიქონქვედა ორ, სამ, მრავალკბილიანი ნევმები, რკალები, ალმისებური ნიშანი), მაგრამ ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან დეტალური მოხაზულობით, მაგ.: ნიშნების მოკლე და დაგრძელებული ფეხით. შესაძლოა ეს მხოლოდ ნევმატორის კალიგრაფიული სახეცვლის, ან სხვადასხვა გადამწერის ინდივიდუალური კალიგრაფიის შედეგიც იყოს, მაგრამ ასეთი გრაფიკული ვარიან-





ტები ჩვენ გვხვდება ქართული ნევმური სისტემის შემცველ განსხვავებულ ძეგლებში, განსაკუთრებით კი მიქაელ მოდრეკილის იადგარში, რომლის ნიშანთა “სისწორეზე და უცთომელობაზე” თავად მიქაელ მოდრეკილი მიუთითებს (იხ. დანართი მაგ. №1). შემთხვევითი არ უნდა იყოს ისიც, რომ ქართულ ნევმურ დამწერლობაში, ნიშნების ცალკეულ შტრისებში დიდმა მგალობელმა, წმ. ფილიმონ ქორიძემ სწორედ საშემსრულებლო ნიუანსებზე მითითება დაინახა: „დიდიდაპატარანიშანისიტყვაზე თუ სიტყვის ქვეშ აღნიშნავს დაბალის და მაღალის ხმების წყნარად და მძლავრად გამოთქმას. მუსიკალურადამასჭქვიან: ფორტეპიანო, მსხვილი და წვრილი ნიშნები აღნიშნავს ბანსა და მაღალ ხმებს, გრძელი და მოკლე ნიშნები – გრძლად და მოკლედ ხმების წარმოებას... ნიშანი, რომელიც იწყება დაბლიდგან წვრილის ხაზით და გადაუხვევს მარჯვნივ მსხვილის ხაზით, აღნიშნავს, რომ ხმა დაიწყება სუსტად და გადავა უეცრად მძლავრს ხმაზედ“ (ქორიძე, 1891:3). ამრიგად, სავსებით დასაშვებია, რომ ქართულ ნევმურ სისტემაშიც საშემსრულებლო ფუნქციას სწორედ ნიშნების გრაფიკული სახესხვაობები ითავსებდა.




დასავლური ნევმური ნოტაციის მკვლევარები ერთხმად აღიარებენ, რომ ხაზოვან სისტემაზე გადასვლის შედეგად მრავალი არტიკულაციური ნიუანსი დაიკარგა, რომლებიც შესანიშნავად იყო აღბეჭდილი ნევმურ დამწერლობაში. მთელი რიგი ორნამენტული ნიშნებისა სპეციალურად განკუთვნილი იყო ხმის განსაკუთრებული მოძრაობის ჩასაწერად – გლისანდირება, სიმადლის ცვალებადობა მიკროტონული ინტერვალის ფარგლებში, ვიბრაცია და სხვ. ბევრი მათგანის ზუსტი მნიშვნელობა არ არის დადგენილი. როგორც აღვნიშნეთ, კვადრატულ გრაფიკაში ორნამენტული ნევმების სემანტიკა იკარგება და ისინი ხშირად ერთი და იგივე აღნიშვნებითაა გადატანილი. ყურადღება მინდა გავამახვილო ორნამენტულ ნიშანზე ქვილიზმა –



რომელიც მიეკუთვნება ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებულ ნიშანთა ჯგუფს. ძველი პერიოდის ხელნაწერებში იგი, სავარაუდოდ, გამოხატავდა ხმის აღმავალ გლისანდირებას მიკროტონების გამოყენებით. კვადრატულ გრაფიკაში ეს ნიშანი ქრება და იცვლება პოდატუსით, ან სკანდიკუსით, ანუ ნიშნებით, რომლებიც გამოხატავენ ორი ან სამი თანმიმდევრული ტონის საფეხურებრივ მოძრაობას.



ამრიგად, ნევმებში განუყოფელი ინტონაციური ერთეული ხაზოვან სისტემაში დანაწევრდა ცალკეულ შემადგენელ ერთეულებად.

გარეგნულად ქვილიზმა ემსგავსება ქართული ნევმური სისტემის მრავალკბილიან ნიშანს , რომლის სავარაუდო მნიშვნელობაზე გასული საუკუნის დასაწყისის მოღვაწეები თითქმის ერთნაირ მოსაზრებას გამოთქვამდნენ. ამ ნევმებთან მიმართებაში ხშირად მეორდება აზრი, რომ ისინი იუბილაციასთან – ხმის „გაკანკალებასთან“ არიან დაკავშირებული – ასე განსაზღვრავს აღნიშნულ ნიშნებს იოანე ბატონიშვილი, მოსე ჯანაშვილის მოსაზრებით კი ეს „ღელვით მიმავალი“ ხაზი“ ალბათ [იგი] „სარაკრაკო“ ხმას აღნიშნავს“ (ჯანაშვილი, 1891:50), ფილიმონ ქორიძის მიხედვით: „დაკლაკნილი (ნიშნები აღნიშნავს) – ხმის თრთოლვასა და მღელვარებას“ (ქორიძე, 1891:3). ძალიან ძნელია დღეს კონკრეტული მოსაზრება გამოითქვას ამ საკითხთან დაკავშირებით, მაგრამ ნათლად ჩანს აშკარა მსგავსება ერთგვაროვანი ნიშნების სავარაუდო სემანტიკაში.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია დასავლეთეუროპულ ნევმურ სისტემაში ერთ-ერთი სონორული



ეფექტი, რომელიც, მსგავსად სხვა ნიუანსებისა, ხაზოვან სამუსიკო დამწერლობაში ვერ დამკვიდრდა. ეს არის ნახევრადვოკალური ნევმები, რომელთა დანიშნულებაც ტექსტის ფონეტიკური ორგანიზაციის სპეციფიკური ასპექტების ფიქსაციაა. გრიგორისეულ პალეოგრაფიასა და სემიოლოგიასთან მიმართებაში ხშირად იყენებენ ტერმინს “ლიკვესცენტური ნევმები”<sup>30</sup>, რომლებიც შემდეგი სახითსრულდება: მელოდიაური ბრუნვის დასრულება ხდება ცხვირისმიერ თანხმოვანზე – მ, ან ნ, ორი თანხმოვნის შეთანხმებაზე, ან დიფთონგზე. ამ დროს გაიმდგრება ან საკუთრივ ცხვირისმიერი თანხმოვანი, ნახევრად ხმოვანი ბგერა, წარმოქმნილი ორი თანხმოვნის ზღვარზე, ან დიფთონგის მეორე ელემენტი. გრიგორისეულ ქორალში ცხვირისმიერი ან ნახევრადხმოვანი ბგერების გამდგრება მისი სონორული ორგანიზაციის ერთ-ერთ ძირითად კომპონენტს წარმოადგენს. ხაზოვან სამუსიკო დამწერლობაში კი ტექსტის ამ ელემენტების ვოკალიზება აღარ ხდება.

მსგავსი საშემსრულებლო მანერა – თანხმოვნის გამდგრება ჩვეული მოვლენაა ქართულ საგალობო ხელოვნებაშიც და მე-19 საუკუნის სა-

---

<sup>30</sup>ლათ. liquere – შემცირება, შესუსტება



ნოტო ჩანაწერები მკაფიოდ ავლენენ შესრულების ასეთ ხერხს, როცა ნოტზე გადანაწილებულია არა ხმოვანი, არამედ თანხმოვანი (ხშირად ეს თანხმოვნებია მ და ნ) (იხ. დანართი მაგ. №2).

ნევმურ დამწერლობაში ეს საშემსრულებლო ხერხი, ვფიქრობთ შემდეგნაირად უნდა იყოს გამოსახული: ქართულ ნევმურ სისტემაში, როგორც ზოგადად სხვა დამწერლობაში, ნიშნები განლაგებულია ხმოვნებზე, მაგრამ იშვიათად გვხვდება შემთხვევები, როდესაც ნიშნით აღბეჭდილია თანხმოვანი. ასეთი შემთხვევა შეიძლება მცირე უზუსტობის შედეგად იყოს და რეალურად ნიშანი ხმოვანს ეკუთვნოდეს. გრაფიკული ფორმულის კონსტრუქციაში, სადაც მარცვალთა რაოდენობა, ვფიქრობთ, არცთუ უმნიშვნელო როლს ასრულებს, რა თქმა უნდა, ხმოვანი ბგერა აითვლება რაოდენობაში, მაგრამ, მის გვერდით მდებარე თანხმოვანზე ნიშნის მოთავსება შესაძლოა სწორედ ამ თავისებურ სონორულ ხერხს – თანხმოვნის გამდერებას გულისხმობდეს (იხ. დანართი მაგ. №3).

ამრიგად, როგორც ვხედავთ საშემსრულებლო მანერა მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა საგალობო ხელოვნებაში და იგი ნევმების საშუალებით საგულდაგულოდ ფიქსირდებოდა,

---

უფრო გულდასმითაც კი, ვიდრე ბგერათსიმაღ-  
ლებრივი კომპონენტი. შესაბამისად, ნევმური  
დამწერლობის საშემსრულებლო კუთხით კვლევა  
მნიშვნელოვნად შეუწყობს ხელს აუთენტური გა-  
ლობის ფერადოვანი საშემსრულებლო პალიტ-  
რის წარმოჩენას.

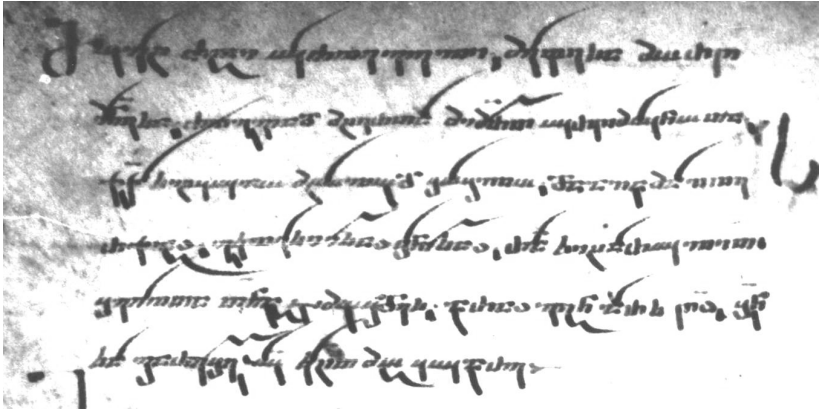
### გამოყენებულილიტერატურა:

1. მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნები ფაქსიმილე გა-  
მოსაცემად მოამზადა ვაჟა გვახარიამ. თბ.,  
1978.
2. ნევმირებული ძლისპირნი. გამოსცა, გამოკ-  
ვლევა და საძიებლები დაურთო გულნაზ კიკ-  
ნაძემ. თბ., 1982.
3. ქორიძე ფ., *მეათე საუკუნის საგალობელი  
ნიშნები*. ტფილისი, ივერია. 1891, №189
4. ჯანაშვილიმ., *საუნჯე მეათე საუკუნისა*. ტფი-  
ლისი. სტამბა მ. შარაძისა.1891.
5. Wellesz E., . *A History of Byzantine Music and  
Hymnography*. Oxford: Oxford University Press. 1961
6. Карцовник В., *О невменной нотации раннего  
средневековья*. Эволюционные процессы музы-  
кального мышления, Ленинград, 21-41 1986.
7. Николаев, Б.,. *Протоиерей, Толковая грамматика  
знаменного пения*. Псков.1995

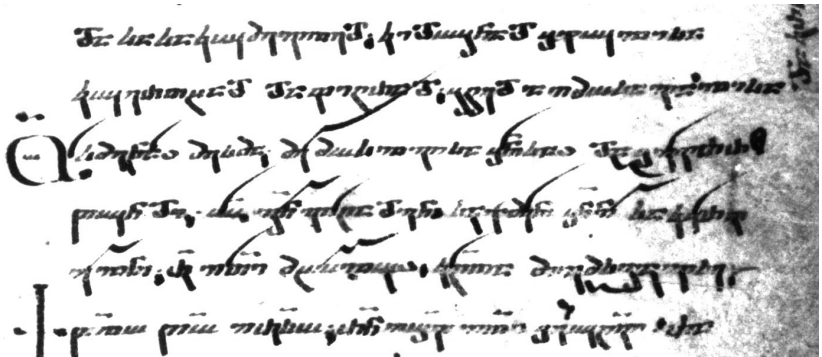


დანართი

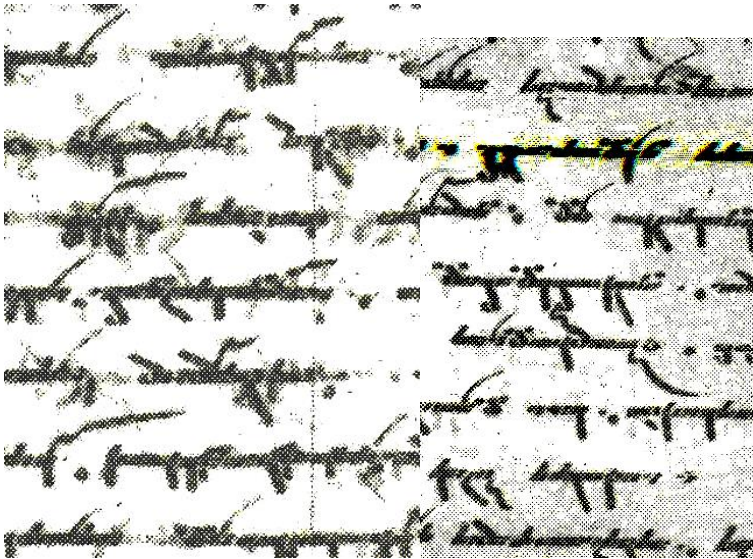
მაგ. №1



ნეგმირებული ძლისპირნი. გვ. 557

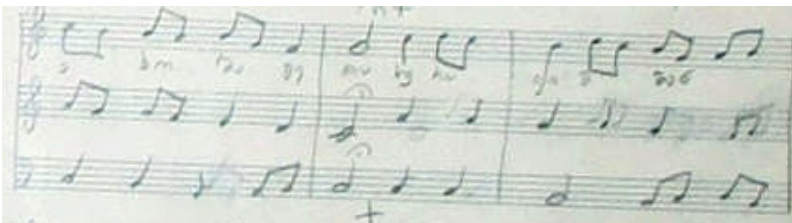


ნეგმირებული ძლისპირნი. გვ. 555



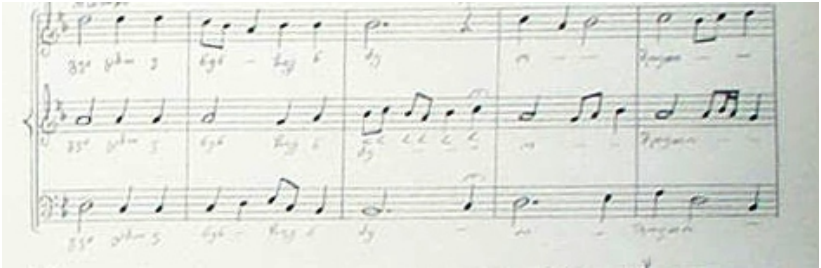
მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნები გვ. 19

მაგ. №2



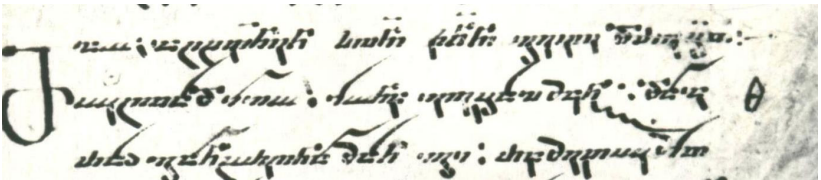
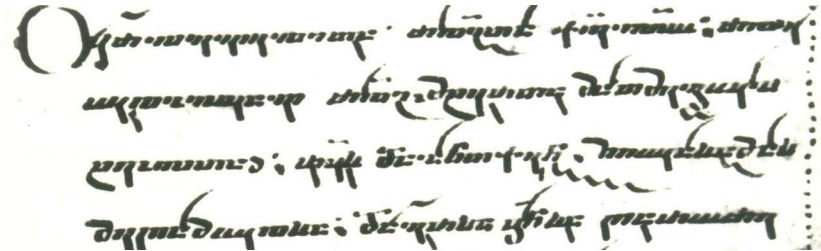
საქართველოს ეროვნული ცენტრი. ხელნაწერი  
Q-689, გვ.9

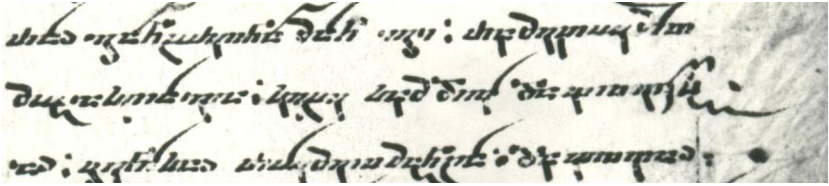




საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.  
 ხელნაწერი Q-674, გვ. 39

მაგ №3





ნეგებირებული ძღისპირნი. გვ. 569

*Ekaterine Oniani (Georgia)*

### **Performing Methods in the Neume Notation**

The issue of traditional performance of ecclesiastical chants still remains an actual topic. Researchers and church singers are greatly interested in authentic performance of chants. Since the musical signs - neumes depict not only the contours of tunes, but also the method of its performance the ancient musical manuscripts should not be left out from focus during the research.

The paper deals with the identification of specific features of performance manner in Byzantine and Gregorian chant notation and compares those two in Georgian musical writing.

---




*Ольга Пуятницкая (Украина)*

**ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО  
РЕПЕРТУАРА ДРЕВНЕЙ УКРАИНСКОЙ  
ЦЕРКОВНОЙ МОНОДИИ В ИРМОЛОЯХ КОНЦА  
XVI – XVIII ВВ.: ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЙ  
АСПЕКТ**

Украинская церковная монодия в кон. XVI – нач. XVII вв. испытывает невероятный кульминационный подъем. Со второй же половины XVII – XVIII вв. наибольшего расцвета достигает украинская духовная многоголосная музыка, которая в это время по своему высокому художественному уровню не уступает музыке западноевропейского барокко. Но параллельно с партесным пением в церковно–певческой традиции продолжает устойчиво бытовать унисонное.

Среди песнопений, которые фиксируются в рукописных нотолинейных источниках этого периода – Ирмолях, часто встречаются песнопения с атрибуцией ”болгарский”. Для освещения вопроса исполнительского репертуара болгарского распева в украинской церковно–певческой традиции на протяжении длительного времени с конца XVI и

---



вплоть до XVIII веков в данной работе был использован метод сравнительного анализа.


В исследовании были использованы рукописные песнопения болгарского распева (из 120 рукописей<sup>31</sup> XVIII века и 5 печатных Ирмолов<sup>32</sup>, хранящихся в библиотеках Киева; песнопения, собранные из 21 Ирмолая конца XVI–XVII вв., опубликованные в сборнике Л. Корний "Болгарский

---

<sup>31</sup> А именно, из рукописных Ирмолов шифра: ДА 89 Л.; ДА, 96 Л.; Ф. 30, №23; I, 1743; I, 5584; I, 7475; ДА, 93 Л.; I, 2863; I, 2830; ДА П.352; I, 5389; I, 2828; ДА, 152 Л.; Ф. 160, №426; Ф. 177, №66; I, 7469; I, 2884; I, 5565; КПл 34 П./25; I, 7477; Ф. 177, № 68; I, 5392; I, 5394; I, 5396; I, 5385; I, 5585; ДА 102 Л.; ДА, 103 Л.; I, 2731; ДА 98 Л.; ДА 99 Л.; ДА 100 Л.; ДА 101 Л.; ДА 113 Л.; Соф. 114/644; Ф. 30, № 16; Ф. 30, №19; Ф. 177, № 70; I, 1661; I, 2829; I, 2831; I, 2835; I, 2896; I, 3868; I, 5573; I, 6691; I, 7463; I, 7464; I, 7467; I, 7473; I, 7478; I, 5512; I, 5577; Ф. 28, №764; Ф. 28, №789; I, 3994; I, 2730; ДА, 104 Л.; ДА, 111 Л.; ДА П. 348; I, 5447; КПл, 35 П.; I, 2834; ДА П. 347; ДА 86 Л.; ДА 106 Л.; Ф. 177, № 74; I, 2833; I, 3860; I, 3954; I, 4069; I, 5578; I, 7471; I, 7476; I, 7520; Ф. 30, №17; ДА 108 Л.; I, 3867; КПл 38 П.; ДА П. 351; I, 7470; I, 7465; I, 5552; I, 7474; ДА 349 П.; Ф. 177, №67; Ф. 28, №791; Ф. 30, № 14; I, 7468; Пуст.-Мик. П.555; I, 5386; КПл 40 П.; ДА 107 Л.; I, 4070; Ф. 177, №72; I, 2911; I, 5395; I, 5575; I, 5576; I, 5586; I, 6486; ДА 109 Л.; Ф. 30, №20; Ф. 30, №15; I, 7466; Универс. Ф. VIII 21 М/183; ДА П. 648; I, 5390; Пуст.-Мик. 552 П.; Ф. 177, №71; I, 5457; Ф.228 оп.1, од. зб. 35, №139.

<sup>32</sup> Изпечатных Ирмолов шифр: Кир.639; Ф.739, оп. 1, од.зб. 312; Ф.739, оп. 1, од.зб. 112; Ф.739, оп. 1, од.зб. 96; Ф.228 оп. 1, од.зб. 35, №139.

---



распев из рукописных нотолинейных Ирмолоев Украины”.

Церковно–певческая практика Украины конца XVI–XVII вв. вмещает основной репертуар болгарского распева с его богатой жанровой палитрой. Здесь широко представлены такие жанры: стихиры на различные праздники, песнопения из Литургии, причастники, полиелей, осмогласие (“Славы”, ”Бог Господь” с тропарями, ”Блаженны”, ”Господи, воззвах” и стихиры, евангельские стихиры, Догматики и Богородичные), припевы праздников Господних и Богородичных, тропари воскресные, троичные песни, каноны, кондаки, ирмосы. В целом, репертуар болгарского распева этого периода насчитывает около 211 песнопений (согласно изданию Л. Корний). В XVIII в. положение болгарского распева в украинской церковно–певческой исполнительской практике кардинально меняется. Из всех известных циклов в Ирмолоях XVIII в. полностью фиксируется только цикл «Бог Господь» на 8 гласов.

Кроме того, были также найдены еще 2 песнопения из Всенощной и кондак Рождеству Христову, полный цикл Богородичных тропарей на 8 гласов, стихира на постриг иноков, стихира Вознесению и кондак. Эти произведения не были

зафиксированы в рукописных Ирмолиях конца XVI – XVII вв. (Таб. 1).

Таблица 1.

№	Песнопение	Жанр	шифр Ирмолия	Страница
1.	Бажен муж	На Всенощной	ДА 109Л	3 об.– 4 об.
2.	Благослови душе моя Господи	На Всенощной	I, 5457	95 об.
3.	Взыде Бог во воскликновении, 6 гл.	стихира Вознесению	I, 6691	316об. — 317
4.	Вся паче смысла вся преславная 2 гл.	богородичный тропарь	I, 7469	7 об. — 8
			I, 5565	7–15 об.
			I, 5396	200 об. – 207 об.
5.	Гавриилу провѣщаему ти Дѣво 1 гл.	богородичный тропарь	I, 7469	6 об. — 7 об.
			I, 5565	7–15 об.
			I, 5396	200 об. – 207 об.
6.	Дева днесь пресущественнаго раждает	Кондак Рождества	I, 5457	87 об.–88
7.	Иже благословенную матер 6 гл.	богородичный тропарь	I, 7469	10 — 10 об.
			I, 5565	7–15 об.
			I, 5396	200 об. – 207 об.

8.	Иже нас ради рождейся от Дѣви 8 гл.	богородичный тропарь	<b>I, 7469</b>	11 — 11 об.
			<b>I, 5565</b>	7–15 об.
			<b>I, 5396</b>	200 об. – 207 об.
9.	Объятія отча отверстии	Стихира на постриг иноков	<b>КПл 34 II/25</b>	225 – 225 об.
10	Иже от вѣка утаѣнної и ангелом 4 гл.	богородичный тропарь	<b>I, 7469</b>	9
			<b>I, 5565</b>	7–15 об.
			<b>I, 5396</b>	200 об. – 207 об.
11	Радуися двери Господня 5 гл.	богородичный тропарь	<b>I, 7469</b>	9 об. — 10
			<b>I, 5565</b>	7–15 об.
			<b>I, 5396</b>	200 об. – 207 об.
12	Тебе ходотайцу спасенія рода нашего 3 гл.	богородичный тропарь	<b>I, 7469</b>	8 — 8 об.
			<b>I, 5565</b>	7–15 об.
			<b>I, 5396</b>	200 об. – 207 об.
13	Явился хси днесь вселеннїи	кондак	<b>I, 4070</b>	205
14	Яко нашему вос- кресенію 7 гл.	богородичный тропарь	<b>I, 7469</b>	10 об.
			<b>I, 5565</b>	7–15 об.
			<b>I, 5396</b>	200 об. – 207 об.



В печатных Ирмологиях XVIII в. находим зафиксированные с атрибуцией ”болгарский” новый цикл «Господь воцарися» и цикл стихир на 8 гласов (Таб. 2).

Таблица 2.

7.	Приидите вси	стихир	Ф.739, оп. 1,	200
№	согласно <b>Песнопение</b>	а <b>жанр</b>	од.зб. 312 <b>Фирмология</b>	<b>Страница</b>
8.	Страстию Твоею	стихир	Ф.739, оп. 1,	77 об.
1.	<b>Христ, гл.8</b>	стихир	Ф.739, оп. 1,	195 об.
9.	<b>Крест, гл.8</b>	а	од.зб. 312	
2.	<b>Воскресение из гроба, гл.7</b>	стихир	Ф.739, оп. 1,	12 – 125 об.
		а	од.зб. 312	165 об.
3.	Воскресение Твое Христе Спасе, гл. 2, гл.6	стихир	Ф.739, оп. 1,	59 об.
		а	од.зб. 312	154 об.
4.	Господь воцарися, на 8 гл.	заспів	Ф.739, оп. 1, од.зб. 312	35 об., 59 об., 77 об., 108 об., 125 об., 154 об., 154 об., 195 об.
5.	Господи возшед на Крест, гл.4	стихир	Ф.739, оп. 1,	108 – 108 об.
		а	од.зб. 312	
6.	Да радуется тварь Небеса, гл.1	стихир	Ф.739, оп. 1,	35 об.
		а	од.зб. 312	






Из всего известного репертуара в рукописях XVIII в. фиксируются только отдельные песнопения и далеко не всех жанров. В основном это стихира, подобен, кондак, полиелей, псалом, седален, припев, светилен. Приводим их в алфавитном порядке с указанием на жанр:

1. *Ангельскія предидѣте слы* — подобен, глас 6;
2. *Ангельскія сили на гробѣ* — тропарь на "Бог Господь", глас 6;
3. *Бог Господь* на 8 гласов;
4. *Возбранной воєводѣ* — кондак Пресвятой Богородице;
5. *Возшел еси во церков*— стихира на вход в церковь архиерея;
6. *Да веселяться небесная* — тропарь на "Бог Господь", глас 3;
7. *Да познаем братіе тайны силу* — стихира на постриг монахов;
8. *Днесь благодать Св. Духа* — стихира на Вербное воскресенье, глас 6;
9. *Днесь Христос восходит во град* — стихира на Вербное воскресенье, глас 2;
10. *Доме Єфратов* — подобен, глас 2;
11. *Достойно естъ яко воистину* — на Литургии;



12. *Егда снишел еси к смерти* — тропарь на ”Бог Господь”, глас 2;
13. *Идеже ошняет благодать* — стихира на собор Архистратига Михаила, глас 5;
14. *Исповдайтесь Господеву* — полиелей;
15. *Камени запечатану* — тропарь на ”Бог Господь”, глас 1;
16. *Кая житейская пища* — стихира на похорон, глас 1;
17. *На рцѣх Вавилонстей* — псалом в неделю Блудного сына;
18. *Повелѣнное тайно прием* — подобен, глас 8;
19. *Премудрости на перси* — седален 8 гласу;
20. *Пречистая Богородительнице* — припев;
21. *Прийдѣте, людие* — стихира на Сошествие Святого Духа;
22. *Прийдѣте ублажим Иосифа* — стихира в Великую Субботу;
23. *Раби, раби Господа* — полиелей;
24. *Радуйся, обрадованная Маріе* — припев на Рождество Богородицы;
25. *Раздруши еси крестом* — тропарь на ”Бог Господь”, глас 7;
26. *С высоты снишел еси* — тропарь на ”Бог Господь”, глас 8;


- 
- 
27. *Светлую воскресенія проповедь* — тропарь на ”Бог Господь”, глас 4;
  28. *Слава ти, Троице* — припев;
  29. *Слави* — 1 глас;
  30. *Собезначальное слово Отцу* — тропарь на ”Бог Господь”, глас 5;
  31. *Тебе одіющагося* — стихира в Великую Пятницу;
  32. *Учеником зряцим* — светилен на Вознесение Господне;
  33. *Хвалите имя Господне* — полиелей;
  34. *Царю небесный* — стихира на Сошествие Святого Духа.

Сравнительное исследование источников позволило обозначить следующие особенности исполнительского репертуара украинской духовной музыки XVI–XVII и XVIII вв.

1. Основной репертуар болгарского распева вошел в Ирмолои Украины конца XVI–XVII вв. Именно на этот исторический период приходится процесс интенсивного усвоения болгарской церковной монодии украинскими певцами.

2. В XVIII в. из большого массива болгарского репертуара нотированными оказались лишь 57

---



песнопений (48 – в рукописных Ирмолоях и 9 – в печатных).

Переписчики Ирмолоев в Украине фиксировали неодинаковое количество песнопений болгарского распева: в одних рукописях содержатся единичные песнопения, а в других — десятки образцов. На частоту фиксации песнопений этого распева в Ирмолоях XVIII в., очевидно, влияет и временной фактор. Наибольшим наполнением произведениями болгарского распева отмечаются Ирмолои именно первой трети XVIII в., а с течением времени их количество в рукописях постепенно уменьшается и к концу XVIII в. уже встречаются лишь единичные образцы. Среди рукописей, в которых фиксируется только один образец болгарского распева, наиболее популярными являются:


— стихира «Тебе однющагося» — ДА, 89 Л.; I, 7473; I, 7468; Универс. Ф.VIII. 21 М/183; Ф.228 оп. 1, од.зб. 35, №139;

— кондак «Взбранной воеводн» — I, 5389; I, 7463; I, 5586;

— стихира «Прийдіте ублажим Іосифа» — I, 3867;

— запевы на «Бог Господь» на все 8 гласов — I, 2911; на отдельный глас — I, 5575 (4 глас), I, 5576

---




(4 глас), Ф.30, №20 (4 глас); или запевы вместе с тропарями на «Бог Господь» на 8 гласов — I, 5386; ДА 107 Л.

Наиболее распространенными песнопениями конца XVI–XVII вв. являются: «Тебе одиющагося», «Возбранной воєводн», «Прийдхте, ублажим Юсифа» и «Прийдхте, людіе». Именно они (кроме последнего) были наиболее употребляемыми в певческой исполнительской практике и в течение всего XVIII века.

Такое популярное произведение XVII в. как, стихира в Цветное воскресенье «Днесь благодать Св. Духа» в XVIII в. переходит в категорию редко употребляемых песнопений и фиксируется только два раза, а известный прокимен в Великую Субботу «Воскресни, Боже» болгарского распева и вовсе исчезает из обихода в рукописях.

Исследователь прот. И. Вознесенский в конце XIX в. в своем труде «О церковном пении Православной Греко–Российской Церкви: большой и малый знаменный распев» (Рига, 1890) отмечает: «Сейчас в церковном использовании из болгарского распева известны лишь: II глас «Бог Господь», «Благообразный Юсиф» и V глас «Тебя одеющагося», переведенные и в гармоническом виде. Менее

---



известные распевы гласов II и III. На II глас иногда исполняются: ”Ныне силы небесные”, и ”Достоинство есть”, на III глас: кондак ”Дева днесь” и ”Плотию изволению божию” [2, с.94].


Указанные И. Вознесенским популярные в исполнительской практике конца XIX в. песнопения «Ныне силы небесные» и «Плотию почил», до сих пор не найдены среди сохранившихся рукописей кон. XVI – XVIII вв. Этот факт является еще одним подтверждением того, что исследованный корпус песнопений болгарского распева в украинской духовной музыке до сих пор еще не является исчерпывающим.

В ходе исследований был найден кондак «Дева днесь» (ДА П.351; I, 5457), зафиксированный без атрибуции. Для выявления принадлежности этого песнопения к болгарскому распеву помогла известная версия в трактовке Д.С. Бортнянского для четырехголосного смешанного хора, для которой композитор взял за основу мелодию болгарского распева. Детальный анализ этого произведения и его сопоставление с кондаком знаменного и греческого распевов осуществлены музыковедом В. Протопоповым [16].



О большой популярности цикла песнопений на «Бог Господь» и кондака «Взбранной воеводе» свидетельствует не только наибольшая частота их фиксации. Встречаются и такие случаи, когда в произведении выписан не весь словесный текст, а только начальные буквы, либо только первое слово этого песнопения. Как, например, в Ирмолое I, 5396 в цикле песнопений на «Бог Господь» на 8 гласов, где изложены запевы, тропари и Богородичные тропари (стр. 200 зв. — 207 зв.). В этой же рукописи кондак «Взбранной воеводе» (стр. 210 зв.) записан не до конца. Очевидно, переписчики рукописей учитывали такое чрезвычайно глубокое проникновение этих песнопений в украинский церковно-певческий исполнительский репертуар, и поэтому не считали целесообразным тщательно выписывать уже хорошо известный материал. Видимо, по этой же причине в Ирмологиях XVIII в. среди песнопений болгарского распева, которые зафиксированы без атрибуции или с атрибуцией "инога распева" чаще всего встречаются именно «Тебя одеющагося», «Приидите ублажим Иосифа», кондак «Взбранной воеводе» и цикл песнопений на «Бог Господь». Как исключение, встречается неатрибутированным и редко

---



употребляемый в рукописях светилен «Учеником зрящим ты вознесен».

Таким образом, последовательное сравнительное рассмотрение исполнительского репертуара в Ирмолиях кон. XVI – XVIII вв. дает возможность определить текстовые доминанты различных исторических эпох, проследить эволюционный ракурс бытования болгарского распева в украинской церковно-певческой исполнительской традиции в течение длительного периода.


### **Список использованной литературы:**


1. Вознесенский И. Осмогласные роспѣвы трѣхъ послѣднихъ вѣковъ православной русской церкви. Т.2. Болгарский роспѣвь или напѣвы на ”Богъ Господь” Юго-Западной Православной Церкви. (Техническое пособие). — К., 1891.
2. Вознесенский И. О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви: Большой и малый знаменный распев. — Рига, 1890. — С. 94.
3. Динев П. За самобытноста на ”болгарский распев” // Българска музика. — 1963. — №3.
4. Конотоп А. Болгарский распев в невменных партитурах XVII в. // Втори международен конгрес





- по българистика. Доклади. Театър и кино. Музика. — София, 1987.
5. Конотоп А. Особенности атрибутики болгарского и других местных распевов в практике украинского певческого искусства XVI – XVII веков / Българско музикознание. — Година VI., Книга 1. — София, 1982. — с. 95–102.
  6. Корній Л.П. Болгарський наспів в співочій практиці України XVI–XVII ст. — Канд. дисертація. — К., 1980.
  7. Корній Л.П., Дубровіна Л.А. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних Ірмолоїв України. — К., 1998.
  8. Корний Л.Ф. Болгарский напев в манявских рукописях XVII–XVIII ст. // Единение народов — единение культур: Украинско–болгарские культурные связи: История и современность / К X Международному съезду славистов. — К.: Наукова думка, 1987. — С. 37–60;
  9. Корній Л.П. Деякі методологічні проблеми дослідження давньої української музичної культури в міжнаціональних зв'язках // Науковий вісник НМАУ. — Вип. 36., Кн. 1. Українська та світова музична культура: сучасний погляд: Зб. статей. — К., 2005. — С. 33–42.

- 
- 
10. Корній Л.П. До питання методології дослідження українсько–болгарських музичних взаємозв’язків // Українське музикознавство. Вип. 11., — К., 1976. — С. 81–92;
  11. Корній Л.П. До питання про українсько–болгарські музичні зв’язки. (“Болгарський” розспів у рукописах України кін. XVI– XVII ст.) // Українське музикознавство. — 1975., Вип. 10. — С. 122–127;
  12. Корній Л.П. Українсько–болгарські музичні зв’язки XVI– XVII ст. у галузі церковної монодії // Науковий вісник НМАУ. Вип. 15. Православна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність. До 2000–ліття християнської доби. — К., 2001. — С. 52–57;
  13. Крыстев В. Пути развития болгарской музыкальной культуры в период XII – XVIII ст. // *Musica antiqua europaе orientalis* — Bydgoszcz, 1966.
  14. Крыстев В. Очерки върху развитието на българския музика. — София, 1954.
  15. Петров С. Очерци по история на българската музикална култура — т.1. — София, 1959.
  16. Протопопов В. Песнопения праздника Рождества Христова. // Музыкальная академия. 2001. №1. — С. 1–8.


- 
- 
17. Скребков С.С. Російська хорова музика XVII поч. XVIII ст. Нариси. — М., 1969.
  18. Тончева Е. Взаимоотношения между българского, сръбского и византийского восточно-православно песне от XVII–XIX вв. / Болгарска музика. — 1973, №4.
  19. Тончева Е. Характеристика осмогласия / Проблеми на старата българска музика.— София, 1975. — с. 141-147.
  20. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
  21. Цалай–Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Наукове товариство імені Шевченка. Українознавча бібліотека НТШ. Число 16. — Київ–Львів–Полтава, 2002. — С. 174.

*Olga Putiatytska (Ukraine)*

**Features of performing repertoire of old Ukrainian  
Church monody in Irmoloy in the XVI – XVIII  
centuries: Source studies aspect**

Ukrainian Church monody in the end of the XVI and beginning of the XVII centuries was experiencing an incredible climax. From the second half of the XVII –

---




XVIII cc Ukrainian sacred polyphonic music reached the greatest prosperity, which at that time was not inferior to the music of West European Baroque with its high artistic level. But in parallel with partes singing in Church–unisono singing tradition continued steadily to prevail.

Among the Psalms which are recorded in notolining manuscript sources of this period, Irmoloy we often encounter chants with "Bulgarian" attribution. The work will exploit the method of comparative analysis to illuminate the question of the performing repertoire of the Bulgarian tune in Ukrainian Church singing tradition over a long period of time from the end of the XVI century until XVIII century.

In the study of handwritten canticles of Bulgarian tune the following sources were used: 120 manuscripts from XVIII century and 5 printed Irmoloy stored in the libraries of Kiev; hymns, collected from 21 of Irmoloy in the end of the XVI–XVII centuries published in the collection of L. Korniy "Bulgarian chant from manuscript notolining Irmoloy of Ukraine".

Church–singing practice in Ukraine in late XVI–XVII centuries contained the basic repertoire of Bulgarian tune with its rich genre palette. Among them were: canticles for various holidays, hymns from the Liturgy, the communicants, polyeleos, the osmoglasie, the choruses of

---



the feasts of the Lord and the Theotokos, troparia Sunday, Trinity songs, canons, kondak, the odes. Overall, the repertory of Bulgarian tune in that period had about 211 chants (according to the edition of L. Korniy). In the XVIII century the situation of the Bulgarian tune in Ukrainian Church singing performance practice changed dramatically. Well-known Irmoloy of the XVIII century consists of several cycles. However, "Bog Gospod" in 8 echos is the only full cycle there.


A comparative study of the sources has allowed us to identify the following features of the performing repertoire of the Ukrainian sacred music of XVI–XVII and XVIII centuries.

1. The basic repertoire of Bulgarian tune entered Irmoloy in Ukraine in late XVI–XVII centuries. This historical period is the intensive process of assimilation of the Ukrainian singers by Bulgarian Church monody.

2. In the XVIII century from a large array of Bulgarian repertoire only 57 songs (48 – in handwritten Irmoloy and 9 in print) were recorded.

The most common chants of the end of the XVI–XVII centuries were: "Tebe odeyuschagosya", "Vozbrannoj voevode", "Prijdite, ublazim Iosifa" and "Prijdite, lyudie". They (except the last) were mainly used in vocal performance practice during the XVIII century.

---



Thus, consistent comparative discussion of the performing repertoire in Irmoloy of the end of XVI – XVIII centuries allows us to determine the dominant text of different historical periods and to trace the evolutionary perspective of the existence of the Bulgarian tune in Ukrainian Church singing performance traditions over a long time period.

---

ბაია ჟუჟუნაძე (საქართველო)

**მისხური მუსიკალური ტრადიციის  
შენარჩუნების საკითხისათვის**

„ისტორია შედეგების გამოფენაა“ – ეს განონათქვამი კარლ დალჰაუზს ეკუთვნის და ის ნათლად ასახავს იმ მაქსიმალისტურ მიდგომას, რომელიც არც XXI საუკუნის კვლევებში კარგავს აქტუალობას. როდესაც ქართულ ტრადიციულ მუსიკაზე მსჯელობენ, აქცენტი, ძირითადად, მრავალხმიანობასა და მის ურთულესი ფორმებზე კეთდება. მაგრამ რა ვუყოთ იმ მემკვიდრეობას, რომელიც „რელიეფისა და ფონის“ დუალობაში – ფონის ფუნქციამდე დავიდა?

რამდენადაც ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში მრავალხმიანობა რელიეფურ, ხოლო მონოფონურობის გამოვლინებები მეორე პლანის მოვლენადაა მიჩნეული, უკანასკნელისადმი ინტერესი სამეცნიერო და საშემსრულებლო წრეებში მეტად მცირეა. თუმცა, ისიც ფაქტია, რომ მტკივნეული ისტორიული პროცესების შედეგად საქართველოს არა ერთ კუთხეში (ვგულისხმობ ისტორიული საქართველოს ტერიტორიებს) საქმე გვაქვს მრავალხმიანი მუსიკალური პრაქტიკის



წვევტასთან. ამის ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი გამოსატყულება მესხური მუსიკალური დიალექტია.

ი. ჟორდანია მიუთითებს, რომ მრავალხმიანობის გაქრობა კვლევის ისეთივე მნიშვნელოვანი საკითხია, როგორც მისი გაჩენა; და თუ XX საუკუნის ტენდენციებით ვიმსჯელებთ. უპირატესობა პირველის მხარესაა (Jordania, 2006: 201). „ჩვევას ან შესაძლებლობას ადამიანი, . . . როგორც საზოგადოების წევრი იძენს” - წერს ტაილორი და, ალბათ კარგავს, როგორც ამავე საზოგადოების წევრი. კულტურის უწვევტობის იდეალისტური ხედვის მიღმა, ხშირად ვხდებით შემდეგ მოვლენას: პრაქტიკა ან არტეფაქტი, რომელიც მიღებული იყო როგორც კულტურის ნაწილი, თავის ფუნქციას კარგავს და ქრობად მხატვრულ მოვლენად ტრანსფორმირდება, რაც მის მაქსიმალურ შემცირებას ან საბოლოო გაქრობას იწვევს (ნეტლი, 2015:205-214). მესხურ მუსიკალურ დიალექტში სწორედ ასეთ მოვლენასთან გვაქვს საქმე.

**მუსიკის ქრისტიანული და ისლამური კონცეფციები.** თუ ერთმანეთს ორ მუსიკალურ რეალობას შევუპირისპირებთ – მუსიკა ქრისტიანულ





და ისლამურ მესხეთში – რადიკალურად განსხვავებულ მოცემულობას მივიღებთ. აქ არა მხოლოდ მუსიკალური აზროვნების ორი ფორმის – მრავალხმიანობისა და მონოდიურობის ინტერკულტურულ გადაკვეთასთან, არამედ მუსიკის ორ თვისობრივად განსხვავებული კონცეფციის შეპირისპირებასთან გვაქვს საქმე.

ფრანგი ანთროპოლოგის – ლუი დიუმონის მიერ შემუშავებული ღირებულებებისა და მათ მიერ წარმოებული კულტურული ელემენტების სტრუქტურული იერარქიის კონცეფციის თანახმად, კულტურის რადიკალური ცვლილება ხდება მაშინ, როცა ახალი ღირებულებები ან ღირებულებების ახლებური გადაფასება ქმნის კულტურული ელემენტების ახალ განლაგებას. მართალია, ზოგიერთი ამ ელემენტთაგანი ტრადიციულია, მაგრამ იერარქიაში არც ერთ მათგანს აღარ უჭირავს ის ადგილი, რაც მანამდე ჰქონდა (Robbins, 2008:85). ჩემი აზრით, მესხეთის ისლამური მემკვიდრეობის დიუმონისეული კონცეფციით კვლევა შესაძლებელს გახდის ჩვენთვის მნიშვნელოვან კითხვებზე პასუხის გაცემას.

**რა დროიდან ქრება მრავალხმიანობა მესხეთში?** მაღრაძის მიერ გამოკითხული ექვსი



სოფლის 18 უხუცესი ადასტურებს 1890-1920-იანი წლების ჩათვლით მესხეთში ორ და სამხმთანობის არსებობას. მის მიერ დაფიქსირებული აუდიო მასალის უდიდეს ნაწილი მონოფონური სიმღერებია. მრავალხმთანობა აქ მხოლოდ მცირედი ნარჩენებითაა წარმოდგენილი. ამ ნარჩენებში ბანი მინიმალური სახით, ზედა ხმა კი მასთან შედარებით ხშირად გვხვდება.

მესხური სასიმღერო ფოლკლორის სიტყვიერი ტექსტების პირველ შემკრებ ივანე გვარამაძის გარდა, მისი სხვა თანამედროვეებიც მიუთითებენ, რომ XIX საუკუნის 70-იანი წლებიდან მოყოლებული მესხეთში ტრადიციული სიმღერის შესრულება ძალზე გაიშვიათებული ყოფილა (ფრონელი, 1991: ყაზბეგი, 1995).

**XX საუკუნის მეორე ნახევრი.** როდესაც საუბარი ამ პერიოდს ეხება, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ორ პიროვნებას უნდა მივაკუთნოთ – შოთა ალთუნაშვილს, როგორც მესხეთში მოღვაწე ერთადერთ პროფესიონალ ლოტბარს და ვალერიან მაღრაძეს – მესხური მუსიკალური ფოლკლორის მკვლევარ-შემკრებელს. თუმცა, როგორც ცნობილია, მაღრაძემდე ამ კუთხეში ორი მოსინჯვითი ხასიათის ექსპედიცია ჩატარდა

---

(1930 წელს შალვა მშველდიძის, 1949 წელს კი – გრიგოლ ჩხიკვაძის ხელმძღვანელობით).

1961 წლიდან მოყოლებული 1983 წლის ჩათვლით ვალერიან მაღრაძის ხელმძღვანელობით მესხეთში 11 ექსპედიცია მოეწყო, რომელშიც ადგილობრივი მუსიკოსები და ეთნოგრაფებიც იღებდნენ მონაწილეობას. ამ ექსპედიციებში და, ზოგადად, მესხეთის საშემსრულებლო ცხოვრებაში განსაკუთრებულ აღნიშვნას იმსახურებს შოთა ალთუნაშვილის როლი. ის 1955 წელს, თბილისის კონსერვატორიის საგუნდო-სადირიჟორო ფაკულტეტის დამთავრების შემდეგ სამუშაოდ ახალციხეში გაანაწილეს. ამ კუთხეში მისი მოღვაწეობა 50 წელს მოიცავს.

2005 წელს მქონდა საშუალება, ვყოფილიყავი იუნესკოს პროგრამის ფარგლებში ტმკსც-ს მიერ მესხეთში მოწყობილი ექსპედიციის წევრი. ამ ექსპედიციის ფარგლებში თინათინ ჟვანიამ ალთუნაშვილთან ბოლო ინტერვიუ ჩაწერა (ბატონი შოთა სწორედ 2005 წელს გარდაიცვალა). კითხვაზე – რითი გამოარჩევდა მესხურ სიმღერებს სხვა კუთხის სიმღერებისგან? ალთუნაშვილი პასუხობს: „მეორე-მესამე ხმა, მაინც გვიანაა მიკერებული“, ალღეხნილი. ეს, რა თქმა უნდა, არ ეხება ოროველებს, გუთნურებს, რომლებიც

---

ისედაც ერთ ხმაში სრულდება” (ტმკსც-ს ბიულეტენი N.5, 2005:23).

როგორც ვხედავთ, ალთუნაშვილი თავადვე აღნიშნავს, რომ მეორე-მესამე ხმა „მიკერებული“ ანუ დამატებულია. ეს დამატება ძირითადად ეხება ბანს და ზედა ხმას. ალთუნაშვილი აქვე მიუთითებს იმ თავისებურებაზე, რაც მადრაძის მთელ რიგ ჩანაწერებშიც იჩენს თავს – შემსრულებელი ხშირად ჯერ ქვედა ტესიტურაში იწყებს სიმღერას, შემდეგ კი ზედა ტესიტურაში გადადის. რაც იმაზე მიანიშნებს, რომ ის სავარაუდოდ ერთდროულად ორივე – შუა და ზედა ხმის პარტიებს ასრულებს. თუმცა აქ შემსრულებლის მხრიდან ხმების გააზრებულ ფუნქციურ განსხვავებაზე ნამდვილად ვერ ვისაუბრებთ.

**მესხური ხალხური სიმღერის ხელახალი გამრავალხმიანება.**

XVI საუკუნიდან ამ კუთხის მოსახლეობის ისლამიზაციამ მესხურ მუსიკალურ დიალექტში მრავალხმიანობა ერთხმიანობით ჩაანაცვლა. ამ ცვლილებას თავის იდეოლოგიური და ღირებულებითი საფუძველი გააჩნდა, რაზეც, რეგლამენ-



ტიდან გამომდინარე, ახლა არ შეგნერდები. საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ რეგიონის პოლიტიკურ-კულტურული რეალობა უფრო დამძიმდა. როგორც ცნობილია, საბჭოთა მთავრობამ 1944 წ. ეს ტერიტორია მაჰმადიანი მოსახლეობისაგან ერთ დამეში გაიწმინდა, რადგან მისთვის ყველაფერი ის, რაც ოსმალურ გავლენას უკავშირდებოდა, ანტისაბჭოთა კონტექსტის მატარებელი იყო. საზღვრისპირა რეგიონში ეს აქცია, ფაქტობრივად, საბჭოთა კავშირსა და თურქეთს შორის პოლიტიკური და კულტურული საზღვრის გამიჯვნისაკენ იყო მიმართული.

მოგვიანებით, სახელმწიფოს იდეოლოგიური და ეროვნული ინტერესების თანხვედრამ ხელი შეუწყო მესხებში წინაპრების ტრადიციული მუსიკალურ-კულტურული ღირებულებების აღორძინებისაკენ სწრაფვას. XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან იწყება მესხური სიმღერების ხელახალი გამრავალხმიანება. ამგვარი პარალელი შეგვიძლია მოვძებნოთ ლაზურ დიალექტშიც. საქართველო-თურქეთის საზღვარზე მდებარე სოფელ სარფის ქართულ ნაწილში მცხოვრები ლაზების სიმღერები, რომლებიც დღეს სამ ხმაში იმღერება, XX საუკუნის 60-70-იანი წლების მიჯნამდე ასევე ერთხმიანი იყო. მათი გამრავალხმიანება აჭა-



რელი მუსიკის მასწავლებლების მოღვაწეობის შედეგია (კრავეიშვილი, 2015:307-325).

მსგავს მოვლენას ჰქონდა ადგილი მესხეთშიც. შოთა ალთუნაშვილმა ჩვენთან პირად საუბარში აღნიშნა, რომ მისი ხელმძღვანელობით 60-70 წლებში ამ რეგიონის გუნდები სისტემატიურად იღებდნენ მონაწილეობას რესპუბლიკურ ოლიმპიადაში, სადაც წარმოდგენილი რეპერტუარი ზოგადი ტენდენციების გათვალისწინებით უნდა შერჩეულიყო (ტმკსც-ს ექსპედიცია, 2005). აქედან გამომდინარე გაჩნდა მონოფონური ვარიანტების ხელახალი გამრავალხმიანების საჭიროებაც (აუდიომაგ. 1, 1ა).

რაც შეეხება ვალერიან მადრაძეს, მისი გამრავალხმიანების სფეროში საქმიანობა უფრო სამეცნიერო ინტერესებს ეფუძნებოდა და მხოლოდ შემდეგ მათ პრაქტიკულ რეალიზებას.

მადრაძე –ალთუნაშვილის გადამუშავებებში წარმოდგენილი რეჩიტაციული ბურღონი, შუა და ზედა ხმას შორის ტერციული კორდინაცია ამ ნიმუშებს ქართლ-კახურ დიალექტთან აკავშირებს. ზოგადად არაერთი მეცნიერი აღნიშნავს, რომ მესხური მელოდიკა მთელი რიგი მასხასიათებლებით მსგავსებას ამჟღავნებს ქართლ-



კახურთან. სავარაუდოდ, ამ ორ დიალექტს შორის კავშირები მრავალხმიანობის ტიპებშიც უნდა ყოფილიყო ასახული. მართალია, მესხი უხუცესების ჩანაწერები მრავალხმიანობის რომელიმე კონკრეტული ტიპის შესახებ ფაქტობრივ ცოდნას ვერ გვაძლევს, მაგრამ თავიანთ გადამუშავებებში მაღრადე – ალთუნაშვილმა არჩევანი სწორედ რეზიციულ ბურღონზე შეაჩერეს. ქართლ-კახურის გავლენა თავს იჩენს გამრავალხმიანებული ნიმუშების შესრულების მანერაშიც.

### **მესხური ტრადიციული სიმღერის თანამედროვე საშემსრულებლო პრობლემები.**

დღევანდელი მესხეთის სასიმღერო პრაქტიკაში სამი პლასტი გამოიყოფა.

1. ტრადიციულად ქცეული მონოფონური სიმღერები, რომლის მატარებელიცაა მაგალითად: მესხური ტრადიციების ცოცხალ ენციკლოპედიად აღიარებული ეთნოფორი – მარიამ ჟუჟუნაძე (მარო ბაბო).

2. XX საუკუნის 60-80-იან წლებში გამრავალხმიანებული ნიმუშები (ალთუნაშვილი-მაღრადის

---

მუსიკალური მემკვიდრეობა), რომლებსაც ასრულებენ რეგიონალური ანსამბლები.

3. ყოფაში გავრცელებული რეპერტუარი, რომელიც XX საუკუნის ბოლო ათწლეულებამდე ძირითადად აღმოსავლური ჰანგებით იყო წარმოდგენილი. ამჟამინდელ მესხეთში, საქართველოს სხვა კუთხეების მსგავსად, სალხინო თავყრილობებზე საყოველთაოდ გავრცელებული თანამედროვე ტიპის სიმღერები სრულდება, რომელთაც თანხლებას ან დოლ-გარმონი ან კლავიშებიანი ელექტრო საკრავი უწევს.

რაც შეეხება თბილისურ ანსამბლებს, მესხური სასიმღერო რეპერტუარი აქ მინიმალური სახითაა წარმოდგენილი. ამ ანსამბლებში მოღვაწე ქართველი ეთნომუსიკოლოგების მიერ გამრავალხმიანებულ ვარიანტებში შეინიშნება მუსიკალური ტექსტისადმი მაქსიმალურად ფრთხილი მიდგომა, თუმცა, ბუნებრივია, საავტორო ელემენტებს ეს ნიმუშებიც შეიცავს (აუდიომაგ. 2).

უნდა აღინიშნოს, რომ მონოფონური სახით შემორჩენილი მესხური სიმღერა გამრავალხმიანების გარეშე სცენაზე ფაქტობრივად არ სრულდება, რაც მეტ წილად სასცენო ესთეტიკის მოთხოვნებითაა ნაკარნახევი. თანამედროვე საშემსრულებლო პრაქტიკაში ფეხი ვერ მოიკიდა



---

ვერც ამ კუთხის ცალფა შრომის სიმღერებმა, რომლებიც უდაოდ იმსახურებენ შემსრულებელთა მხრიდან მეტ ინტერესს.

### **რა პერსპექტივა აქვს საარქივო ჩანაწერებში დაცულ მონოფონურ ნიმუშებს?**

ბალკანეთის ქვეყნების გამოცდილებას თუ გავიზიარებთ, რომლებმაც საქართველოზე უფრო ხანგრძლივი ოსმალთა ბატონობის ხანა გამოიარეს, ამ ქვეყნების მთელი რიგი რეგიონების ყოფაში დღესაც ცოცხალი სახით ვხდებით მონოფონური ტიპის სიმღერებს, რომელთა ინტონაციურ წყობაში აშკარად შეინიშნება აღმოსავლური გავლენა. ამ რეპერტუარს სასცენო ცხოვრებაშიც აქვს საკუთარი ადგილი (ვიდეომაგ. 1).

სასცენო ესთეტიკა გვერდით რომ გადავდოთ, მონოფონური სიმღერის შესრულებისას უნისონურობის პრობლემის წინაშე ვდგებით, რაც მრავალხმიან ნიმუშებზე აღზრდილი ქართული ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლისთვის ტექნიკურზე მეტად, მენტალურადაა რთული დასაძლევია. ხაზს ვუსვამ, სწორედაც რომ მენტალურად. ვფიქრობ, ზემოთ განხილულ სხვა დანარჩენთან ერთად ეს კოგნიტური შეუთავსებ-



ლობაცაა იმის მიზეზი, რომ მონოფონური ხალხური სიმღერების უნისონურ შესრულებას ქართულ სასცენო პრაქტიკაში არ ვხდებით.

ჩემი მსჯელობის დასასრულს ისევ დალჰაუზის სიტყვებს დავუბრუნდები. თუ სცენა „შედევრების გამოფენაა“, მაშინ მსმენელი გამოფენაზე მოსული კოლექციონერია, რომელსაც გასაყიდ ლოტად დაზიანებულ ექსპონატს ვერ შევთავაზებთ. მაშ რა ბედი აქვს გასაყიდად გამოუსადეგარ ნიმუშს? როგორც წესი, ის საარქივო მემკვიდრეობა ხდება, რომლის მიმართაც მხოლოდ მეცნიერები იჩენენ ინტერესს. თუკი გვსურს, რომ მესხური ხალხური სიმღერა საარქივოდან „გასაყიდ ლოტად“ ვაქციოთ, მან უცილობლად რესტავრატორის ხელში უნდა გაიაროს? ეს გზა ეწინააღმდეგება ეთნომუსიკოლოგთა მიერ საყოველთაოდ აღიარებულ ავთენტურობის ცნებას. მეორე მხრივ კი, ზემცოვსკის ასევე ძალიან ცნობილი ფრაზა „ფოლკლორი მიდის, ფოლკლორიზმი მოდის“ ამ ტიპის „ლოტებს“ გადარჩენის გზას უსახავს. ერთი რამ ფაქტია, რომელი გზაც არ უნდა ავირჩიოთ, ამგვარ ნიმუშებს არქივში კი არა „გამოფენაზე“ უნდა მოვუძებნოთ თავისი ნიშა.



მოსხენების მასშტაბებიდან გამომდინარე ჩემი მსჯელობის დასრულება აქ მომიწევს. ვიმედოვნებ, დროის ამ მცირე მონაკვეთში შევძელი წარმომეჩინა ის მნიშვნელოვანი მოვლენები, რასაც „რელიეფი-ფონის“ დუალობაში „ფონად ქცეული“ კონტექსტი ინახავს. ინტერკულტურული გადაკვეთების თვალთახედვიდან მესხური ტრადიციული მუსიკა კვლევის მეტად საინტერესო ობიექტია, რომელიც უდავოდ იმსახურებს სათანადო შესწავლა-პოპულარიზაციას.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. კრავეიშვილი გ. „მრავალხმიანობა საზღვარგარეთ მცხოვრები ჩვენებურების მუსიკალურ ფოლკლორში. ქართულ და ინგლისურ ენებზე. კრებულში: წურწუშია, რუსუდან; ჟორდანიას, იოსებ (რედ.). ტრადიციული მრავალხმიანობის მეშვიდე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბ., 2015.
2. ნეტლი ბ. „მრავალხმიანობა საზღვარგარეთ მცხოვრები ჩვენებურების მუსიკალურ ფოლკლორში. ქართულ და ინგლისურ ენებზე. კრებულში: წურწუშია, რუსუდან; ჟორდანიას, იოსებ (რედ.). ტრადიციული მრავალხმიანობის მეშვიდე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბ., 2015.



- ვალხმიანობის მეშვიდე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბ., 2015.
3. უვანია თ., ინტერვიუ შოთა აღთუნაშვილთან. ტმკსც-ს ბიულეტენი N.5. გვ.21-23. თბ., 2006.
  4. ფრონელი (ყიფშიძე), აღ., დიდებული მესხეთი. თბ., 1991
  5. ყაზბეგი, გ., სამი თვე თურქეთის საქართველოში. ბათ., 1995
  6. Jordania, J., Who ask the first question? The origins of human choral singing, intelligence, language and speech. Tbilisi: 2006.
  7. Robbins, J., Conversion, Hierarchy, and Cultural Change. (65-88). Hierarchy: Persistence and Transformation in Social Formations. K.rio and O.Smedal (eds.) Berghahn Books, 2008.

#### **აუდიომეგალითები:**

1. *ავთანდილ გადინადირა* – ვალერიან მაღრაძის საარქივო ჩანაწერები. 60-70 წლები.
2. *ავთანდილ გადინადირა* – ანსამბლი “ტაო”
3. *ავთანდილ გადინადირა* – ანსამბლი “ერულა”

---

**ვიდეომზაგალითები:**

1. ღოინა მარამურეშიძან (18.09.2015)

<https://www.youtube.com/watch?v=8ISaYYzHp00&list=P L110CEB1079B8D882&index=20>

***Baia Zhuzhunadze (Georgia)***


**Preservation of Meskhetian Musical Tradition**

Over the grave historical processes in Georgia, polyphonic practice was discontinued in several provinces (historical territories of Georgia are meant here). One of the most evident expressions of this is Meskhetian musical dialect.

In their conversation with Valerian Maghradze 18 elderly people from 6 villages confirmed the existence of two- and three-part songs in Meskheti until the 1890s-1920s. The biggest portion of the audio material is monophonic songs. However, the traces of polyphonic singing are obvious in them.

Due to the islamization of local population from the 16<sup>th</sup> century polyphony was replaced by monophony in

---




Meskhethian musical dialect. Three layers can be distinguished in contemporary singing practice of Meskhethi: I – former polyphonic songs transformed into monophonic ones. This layer is presented by the ethnophor Mariam Zhuzhunadze (Maro Babo) – recognized as a live encyclopedia. II -polyphonized examples (those of Altunashvili and Maghradze) of the 1960s-1980s performed by regional ensembles. III – the repertoire of everyday life, basically presented with oriental tunes until the last decade of the 20<sup>th</sup> century. Nowadays in Meskhethi, like in other provinces of Georgia, modern type songs accompanied by traditional musical instruments: *doli*, *garmoni* and electric piano are performed at festive gatherings.

As far as the layers of Meskhethian songs have not been classified until now, this paper is the first attempt to raise this issue.

---

---



თეონა რუხაძე (საქართველო)

### ჭიბონის შემსრულებლობის საკითხები

გიგი გარაყანიძის სახელობის ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის IX საერთაშორისო ფესტივალის სამეცნიერო სესიაზე, ჩემი მოხსენების თემა იყო *ჩასაბერი საკრავი გუდასტვირი და მისი ტრადიცია აჭარაში*. საკითხთა ფართო წრიდან გამომდინარე მოხსენება ზოგად ხასიათს ატარებდა. გასულ წელს დაწყებულ კვლევას ამჯერადაც ვაგრძელებ. კონფერენციის თემატიკის გათვალისწინებით წინამდებარე პუბლიკაცია ჭიბონის შემსრულებლობის რამდენიმე კონკრეტულ საკითხს შეეხება. ეს საკითხებია: მეჭიბონეთა საშემსრულებლო სტილი, მანერა, რეპერტუარი, საკრავის გამოყენების ფორმები ტრადიციულ ყოფასა და სასცენო ფოლკლორში.

აჭარული ჭიბონის პირველი ხმოვანი ჩანაწერები შალვა მშველიძეს ეკუთვნის და 1931 წლით თარიღდება<sup>33</sup>. დასაკრავებს ხულოს რაიონის სოფელ კვატიაში მცხოვრები, 62 წლის ედუკემ სურ-

---

<sup>33</sup> იხ. კომპაქტური დისკი – ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლიღვაკებიდან (2007), შალვა მშველიძის კოლექცია. აჭარა (1931).



მანიძე, მეტსახელად ქონახელა ასრულებს. იგი სამი წლის შემდეგ ალექსანდრე ფარცხალაძესაც ჩაუწერია<sup>34</sup>. ისტორიულად ხულოს რაიონი მეჭიბონეობის ტრადიციით ძალზე მდიდარია, მაგრამ, როგორც ჩანს, თითქმის საუკუნის წინანდელი აუდიოჩანაწერებიდან, ამ ეტაპზე ჩემთვის ცნობილმა არქივებმა მხოლოდ ქონახელასეული დასაკრავები შემოინახეს. თუმცა, ხსოვნა ამ რაიონის არაერთი სახელოვანი მეჭიბონის შესახებ, აჭარაში დღემდე ცოცხალია. მაგალითად, ხიხაძორული ხორუმის საუკეთესო შემსრულებლად აქაურები მეხდიალ გორგაძეს ასახელებენ<sup>35</sup>, განსაკუთრებული საჭიბონე დასამღერებლებით ყოფილან ცნობილნი სოფელ ღურტაში მცხოვრები სელიმ გელაძე და მემედ ხოზრევანიძე, დაკვრის სტილით ასევე გამოირჩეოდნენ ბოძაურელი მირზა შანთაძე, რიყეთელი რამიზ გორგაძე<sup>36</sup> (მსხალაძე, 1969:13,30,42-45), კვატიელი ისა ბერიძე<sup>37</sup> და

---

<sup>34</sup> იხ. კომპაქტური დისკი – ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ღიღვაკებიდან (2008), ალექსანდრე ფარცხალაძის კოლექცია. აჭარა (1933).

<sup>35</sup> ცნობა მომავლად ანსამბლ „ბერმუხას“ ხელმძღვანელებმა იაშა ხალვაშმა და გივი გაბაიძემ 2014 წელს.

<sup>36</sup> 2014 წელს აჭარაში ექსპედიციისას შევხვდი მათ შთამომავლებს.

<sup>37</sup> 85 წლის ისა ბერიძეს პირადად ვესაუბრე, 2014 წელს.





სსვ. თუმცა, ხალხის მეხსიერებაში ქონახელა მაინც დარჩა ამ კუთხის მთავარ და ერთ-ერთ ყველაზე უნიკალურ შემსრულებლად.

ე. სურმანიძის რეპერტუარი მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი დასაკრავებისგან შედგება. მისეული „ყოლსამას“, „ხორონისა“ თუ „ქურთბარის“ ყოველი ახალი შესრულება ვარიანტულად განსხვავებულია. ეს ზეპირი ტრადიციის სამყაროში მოაზროვნე შემოქმედისათვის საუხეშეს ბუნებრივია. იმპროვიზაციის ამ უნარით ქონახელა ნამდვილი ხალხური მთქმელის ადგილს იმკვიდრებს ქართული ხალხური მუსიკის შემსრულებლობაში. ზუსტად იგივე შეიძლება ითქვას აჭარის სხვა რაიონებში წარსულში და დღეს მოღვაწე მეჭიბონეებზეც.

საჭიბონე რეპერტუარის განხილვისას, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, მასში დამკვიდრებული აღმოსავლური წარმოშობის დასაკრავების არსებობა. მაგალითად: „ყარაბადი“, „ქურთბარი“, „თამზარა“, „ბაღდაღური“ და სხვ. ამგვარი ნიმუშები სურმანიძის რეპერტუარში სოლიდურ ადგილს იკავებს. ჩემი აზრით, აღმოსავლური მუსიკის გავლენა ზოგჯერ არა მხოლოდ სპეციფიკურ მელოდიკაში, არამედ მისი დაკვრის მანერაშიც იგრძნობა, რაც უპირველეს ყოვლისა ჭარბ



მელიზმატიკაში გამოიხატება. თუმცა, შესრულების ამგვარ ხერხს ქონახელა ყოველთვის როდი მიმართავს. მისეული მელოდიები ზოგჯერ გაცილებით სადაა. როგორც ჩანს მეჭიბონის ცნობიერებაში არსებობდა ერთგვარი ზღვარი ორ მუსიკალურ ენას შორის. იგი სურვილისა თუ საჭიროების შესაბამისად იყენებდა გადმოცემის განსხვავებულ ხერხებს.

კიდევ ერთი თავისებურება, რომელსაც შეიძლება სურმანიძის ინდივიდუალური სტილის ნიშანი დავარქვათ, არის მისი ერთობ უცნაური დამოკიდებულება ბანის ბგერებთან. ზოგ შემთხვევაში, იგი საკრავის მთელ დიაპაზონს – როგორც ბანის, ისე ყივანის (მაღალი ხმის) ბგერებს – ძირითადი მელოდიის გადმოსაცემად იყენებს. ასეთ დროს საყრდენი ფუნქციის მქონე ხმა თითქოს მეორე პლანზე გადადის. ამის ნათელი მაგალითია მისი ერთ-ერთი ცნობილი დასაკრავი, რომელსაც ზოგჯერ „ქონახელასაც“ უწოდებენ.<sup>38</sup> დასაწყისში საკმაოდ დიდი ხნის განმავლობაში, ბანი ეპიზოდურად ჩნდება. საინტერესოა რომ ამავე დასაკრავის ბოლო ნაწილში, განდაგანას

---

<sup>38</sup> დასაკრავი მომავლად ლევან ვეშაპიძემ, ინახება მის პირად არქივში, გაციფრებულია ძველი ფირფიტიდან. სახელწოდება და გადმოცემის წელი უცნობია.



მელოდიის შესრულებისას ეს ხმა მის ფუნქციას ხან იბრუნებს, ხან კვლავ კარგავს. მსგავსი რამ სხვა აჭარულ მეჭიბონეთა შესრულებაში არ გვხვდება. პირიქით, ჩემთვის ცნობილ ყველა შემთხვევაში ბანი ძირითადი მელოდიის საყრდენია.

როგორც ცნობილია, ჭიბონზე თავისუფლად შესაძლებელი ორხმიანი ფაქტურის მქონე ნიმუშების შესრულება. თუმცა, საკრავის შესაძლებლობები ამით არ შემოიფარგლება. მასზე სამხმიანი ვერტიკალების აუღერებაც არ არის იშვიათი. ამაში ადვილად ვრწმუნდებით აჭარული ჭიბონის კიდევ ერთი დიდოსტატის – ვასო ირემაძის მოსმენისას.

რა შეიძლება ვთქვათ ამ თვალსაზრისით ქოჩახელას შესრულებაზე? მის დასაკრავებში სამხმიანობის შთაბეჭდილება იშვიათად, ისიც მელოდიური ფიგურაციების ხარჯზე იქმნება. ეს გარემოება შესაძლოა გარკვეულწილად ხულოს სასიმღერო ტრადიციასაც უკავშირდებოდეს. მიუხედავად სამხმიანი სიმღერების (მათ შორის საკმაროდ საინტერესო ვარიანტების) არსებობისა, აჭარის ამ ნაწილში ორხმიანობას, როგორც ტრადიციას დიდი ადგილი უჭირავს.

კიდევ ერთი, ძალზე მნიშვნელოვანი ფიგურა აჭარული ჭიბონის შემსრულებლობის ისტორია-



ში ქედის რაიონის სოფელ დანდალოს მკვიდრი, ზემოთ უკვე ხსენებული ვ. ირემაძეა. მის შესახებ მშობლიურ მხარეში ბევრს ჰყვებიან. დღეს-დღეობით ქედის რაიონში და მის ფარგლებს გარეთ მცხოვრები მეჭიბონეების უმეტესობა მას პირადად იცნობდა. ზოგიერთი მათგანი თავს ირემაძის მოწაფედაც მიიჩნევს. ჯერ კიდევ 1967 წელს იგი ივეტ გრიმოსა და გრიგოლ ჩხიკვაძეს ჩაუწერიათ<sup>39</sup>.

ქონახელას მსგავსად, ირემაძე იმპროვიზაციულობითა და ძლიერი შემოქმედებითი ბუნებით გამოირჩევა. მისი საშემსრულებლო მანერა საგრძნობლად განსხვავებულია. მის არტიკულაციასა და გადმოცემის ხერხებში არ იგრძნობა უცხო მუსიკალური კულტურის ელემენტები. მეჭიბონე სამხმიანი ვერტიკალის მისაღებად მაქსიმალურად იყენებს საკრავის შესაძლებლობებს. ტექნიკური ხერხების ფლობის თვალსაზრისით მას ბადალი არ ჰყავს. ირემაძის დაკრულში ხშირია ეპიზოდები, სადაც ძირითადი ჰანგი, ბანსა და მასზე კვინტით დაშენებულ მაღალ ხმას შორის ვითარდება. მაღალი ხმა, ბანის მსგავსად

---

<sup>39</sup>მასალა ინახება ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში. (ამის შემდეგ ქმშმლ).

---

ბურდონულია, ზოგჯერ რიტმულად დანაწევრებული. ეს ყველაფერი მის სტილს განუმეორებელ ელფერს სძენს.

აღსანიშნავია, რომ ვ. ირემაძემ ჭიბონი ერთგვარი ექსპერიმენტის საგნადაც აქცია. ოსტატმა საკრავს დაუმატა კიდევ ერთი დედანი და შექმნა სამნავიანი (სამხმინი) ჭიბონი. თუმცა, საკრავის ასეთმა სახეობამ ჭიბონის შემსრულებლობაში ადგილი ვერ დაიმკვიდრა. როგორც ჩანს მან ტრადიციულ ჭიბონს კონკურენცია ვერ გაუწია.

საყურადღებოა რომ იმავე ი. გრიმოს ექსპერიციამ, ქელაში კიდევ ერთი მეჭიბონე, ვ. ირემაძის ბიძაშვილი, ცხმორისელი ოსმან ირემაძე ჩაიწერა. ერთ პერიოდსა და ერთ რაიონში მოღვაწეობის მიუხედავად, ო. ირემაძის შესრულების სტილი, ვ. ირემაძისაგან საგრძნობლად განსხვავდება. ამ შემთხვევაში მელოდიები მეტი სისადავით გამოირჩევა, დაკრულს განსხვავებულ ელფერს სძენს ჩვეულზე დაბალ რეგისტრში აწყობილი ჭიბონი, ორხმინი ჟღერადობის სიჭარბე, შედარებით ნელი ტემპი.

აქვე უნდა ვახსენო კიდევ ერთი მეჭიბონე, რომელიც ქრონოლოგიურად უფრო ადრე, 1958



წელს ჩაუწერია ვლადიმერ ახოზაძეს<sup>40</sup>. მისივე კრებულის *ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერების* შესავალში, ავტორი დასძენს, რომ კრებულში ნოტირებული საჭიბონე დასაკრავების შემსრულებელი ვინმე მ. ცინცაძეა (ახოზაძე 1961:34). ხმოვანი და სანოტო მასალა ერთმანეთს ემთხვევა. ამიტომაც ეჭვგარეშეა, რომ ხსენებულ ექსპედიციაში ჩაწერილი და კრებულში ნახსენები ადამიანი, ერთი და იგივეა, მაგრამ უცნობია რომელი რაიონიდან გახლდათ იგი. 1969 წელს გამოცემულ წიგნში – *ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკის ისტორიიდან* ალექსანდრე მსხალაძეს მოხსენიებული ჰყავს ბათუმის რაიონში მცხოვრები მეჭიბონე მემედ ცინცაძე. 2014 წელს, აჭარაში ექსპედიციის დროს, შევიტყვე ქედელი მეჭიბონის მუჰამედ ცინცაძის არსებობის შესახებ. თუმცა, დამატებითი ცნობები მასზე ვერ მოვიპოვე. ამდენად ახოზაძის მიერ ჩაწერილი ცინცაძის ზუსტი ვინაობა ჯერჯერობით გაურკვეველია. მისი სტილიდან და შესრულების მანერიდან გამომდინარე ცხადია, რომ ის საკრავის იშვიათი ოსტატი და ვირტუოზი შემსრულე-

---

<sup>40</sup> ვლადიმერ ახოზაძის 1958 წლის ექსპედიცია აჭარაში. ფირი № 064-ის 01-09. მასალა ინახება ქსმშლ არქივში.



ბელია. ტექნიკური შესაძლებლობებით მისი დაკრული, ზოგჯერ ირემადისა და სხვა ქედელი მეჭიბონეების დაკრულს მოგვაგონებს.

საინტერესოა რამდენად იმოქმედა ვ. ირემადის სტილმა მეჭიბონეთა მომდევნო თაობებზე. ამ მხრივ ალბათ, პირველ რიგში, მისი ერთ-ერთი მოწაფე მურად თავართქილაძე<sup>41</sup> უნდა დავასახელოთ. თავართქილაძე ჭიბონზე ბავშვობიდან უკრავს. მას ეს უნარი გენეტიკურადაც მოსდგამს. ჭიბონზე დაკვრა მისთვის მამას – მეხდიალ თავართქილაძეს უსწავლელია. მოგვიანებით კი, იგი ამ საქმეში ირემადესთან დაოსტატებულა. მის დაკრულში საგრძნობია ირემადისეულ სტილთან სიახლოვე. ამ სტილის ერთგვარ გამგრძელებლებად შეიძლება ასევე მივიჩნიოთ მისი ვაჟი გოჩა ირემადე<sup>42</sup>, ქედელი მეჭიბონეები – თემურ არქენაძე<sup>43</sup> და ბიჭიკო დიასამიძე<sup>44</sup>, მაჭახლეელი ჯაბა

---

<sup>41</sup>მეჭიბონე ჩავიწერე 2013 და 2014 წელს. მასალები ინახება ქსმშლ არქივსა და საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში. (ამის შემდეგ სფსც).

<sup>42</sup>მეჭიბონე ჩავიწერე 2014 წელს. მასალა ინახება სფსც არქივში.

<sup>43</sup>იქვე.

<sup>44</sup>მეჭიბონე ჩავიწერე 2013 და 2014 წელს. მასალები ინახება ქსმშლ და სფსც არქივებში.

---

მაღაყმაძე<sup>45</sup>. თუმცა ამ გავლენის მიუხედავად, თითოეული მათგანი საკუთარი ვარიანტებითა და შესრულების მანერით სრულიად გამორჩეული, უნიკალური ინდივიდია.

ინდივიდუალობით ასევე გამოირჩევიან შუახვევლი მეჭიბონეები – ზურაბ ხილაძე<sup>46</sup> და არონ დიასამიძე<sup>47</sup>. მათთვის შესრულების უფრო დინჯი ტემპი და მშვიდი მანერაა დამახასიათებელი, რითაც ზოგჯერ რაჭველ მესტერებსაც მოგვაგონებენ. საკუთარი სტილი აქვთ ჩაქველ – თემურ დუმბაძეს<sup>48</sup> და გურამ ბერიძეს<sup>49</sup>. ეს უკანასკნელი ცდილობს თავისი დაკრული სახელოვანი ბაბუის, შებან ბერიძის დაკრულს მიამსგავსოს. სამწუხაროდ, შ. ბერიძისეულ ჩანაწერებს ჯერჯერობით ვერსად მივაკვლივ. ამდენად ბაბუისა და შვილიშვილის შედარება ამ ეტაპზე შეუძლებელია.

---

<sup>45</sup> იქვე.

<sup>46</sup> იქვე.

<sup>47</sup> იქვე.

<sup>48</sup> მეჭიბონე ჩავიწერე 2014 წელს. მასალა ინახება სფსც არქივში.

<sup>49</sup> იხ. ბმულები: [https://www.youtube.com/watch?v=qmq\\_gAMxMiw](https://www.youtube.com/watch?v=qmq_gAMxMiw) (გურამ ბერიძე – ხორუმი და განდაგანა), [https://www.youtube.com/watch?v=WIKvUytZ\\_Wg](https://www.youtube.com/watch?v=WIKvUytZ_Wg) (გურამ ბერიძე – მელლოდები ჭიბონზე).





მსურს მოკლედ ჭიბონის დიაპაზონის საკითხსაც შევხვო. სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ საკრავის დიაპაზონი დიდი სექსტაა (მსხალაძე, 1969:33, შილაკაძე, 1970:75). აჭარელ მეჭიბონეთა დაკრულში, დიაპაზონი მართლაც არსად სცილდება დიდი სექსტის ფარგლებს. ამ თემაზე ჩემთან საუბარში ანსამბლ ანჩისხატის წევრმა, ეთნომუსიკოლოგმა და ჭიბონის ერთ-ერთმა საუკეთესო მცოდნემ, ლევან ვეშაპიძემ აღნიშნა, რომ დაკვრის სპეციფიკური ხერხის მეშვეობით, ჭიბონზე შესაძლებელია მეშვიდე, მაღალი სეპტიმური ბგერის აღებაც. ამის საილუსტრაციოდ მან კონკრეტული ნიმუში, ანსამბლ ანჩისხატის მიერ შესრულებული აჭარული პოპურიც მომასმენინა<sup>50</sup>. თავის დროზე ლევანის ეს აღმოჩენა ვ. ირემაძესაც ძალზე მოსწონებია და უთქვამს, ასე დაკვრა თავადაც უნდა ვცადო. ამ შემთხვევაში საქმე შემოქმედებითი ძიების პროცესში, საკრავის ახალი, მეტად საინტერესო შესაძლებლობების აღმოჩენასთან ვვაქვს.

---

<sup>50</sup> ანსამბლ „ანჩისხატის“ 2010 წლის ვენის კონცერტის ჩანაწერი. ინახება ლ. ვეშაპიძის პირად არქივში.



სასცენო ფოლკლორის გაჩენის პირველივე წლებში, ყოფიდან სცენაზე ჭიბონმაც გადაინაცვლა. იქიდან გამომდინარე, რომ ჭიბონი ფუნქციურად პირველ რიგში ცეკვის თანმხლებია მან ქორეოგრაფიაშიც დაიმკვიდრა ადგილი. გასული საუკუნის ისეთ ჯგუფებში<sup>51</sup>, რომელთა საშემსრულებლო პრინციპები ძალზე ახლოსაა პირველად შემსრულებლობასთან, ჭიბონის ადგილიც მნიშვნელოვანია. თუმცა, უკვე მოგვიანებით დიდი შემადგენლობის ქორეოგრაფიული ანსამბლების მუსიკალურ თანხლებაში ჭიბონი და დოლი, გარმონმა და დოლმა ჩაანაცვლა. დღესდღეობით ასეთ ანსამბლებს მუსიკალურ თანხლებას არა მხოლოდ დოლ-გარმონი, არამედ მრავალფეროვანი შემადგენლობის ბენდები უწევს. ასეთ ჯგუფებში ეთნიკურთან ერთად ელექტროსაკრავებიც გამოიყენება. რაც შეეხება ჭიბონს, იგი ამ შემთხვევაშიც დარჩა კუთხური კოლორიტის ხაზგასმის საუკეთესო საშუალებად. თუმცა, აქ მან უკვე შაბლონის სახე მიიღო. სპეციალურად ცეკვის გარკვეული მონაკვეთის თანხლებისათვის, მუსიკალური ციტატის სახით ჩართული მონაკვე-

---

<sup>51</sup> იხ. ბმული:

<https://www.youtube.com/watch?v=ng0rvAeUfzk>(აჭარული ხორუმი).



თი, ბუნებრივია მოკლებულია იმ თვისებებს (პირველ რიგში იმპროვიზაციულობას), რაც მას ყოფაში დღემდე გააჩნია<sup>52</sup>.

დასასრულს მსურს კვლავ ტრადიციის საკითხს დაუბრუნდე. აღსანიშნავია, რომ პუბლიკაციაში ხსენებულ მეჭიბონეებს ზოგჯერ სასცენო კოლექტივებთანაც უწევთ შემოქმედებითი მუშაობა, მაგრამ მათი ყოველდღიურობა სცენას არ უკავშირდება. ვფიქრობ, ამ სფეროსაგან დისტანცირება მნიშვნელოვნად განაპირობებს მათ შემოქმედებით თავისუფლებას. აქაური ქორეოგრაფიული ანსამბლების ხელმძღვანელებს, ჩემთან პირად საუბარში არაერთხელ აღუნიშნავთ მეჭიბონეებთან მუშაობის სირთულე. მათი თქმით, მეჭიბონეების უმეტესობას, როგორც წესი, ძალიან უჭირს მუსიკის იმ რიტმსა და თვლაში ჩასმა, რაც ქორეოგრაფიულ ნახაზს მოცემულ მომენტში სჭირდება. ცხადია ამის მიზეზი ზეპირი ტრადიციის კანონებია. ტრადიციისა, სადაც არ არსებობს დაწერილი ტექსტები, სადაც მუსიკის ყოველი შესრულება, მის ხელახლა

---

<sup>52</sup> იხ. ბმული: <https://www.youtube.com/watch?v=IDE1tUuqvbc> (ანსამბლი ერისიონი – განდაგანა),  
[https://www.youtube.com/watch?v=35VxH\\_VzMn8](https://www.youtube.com/watch?v=35VxH_VzMn8) (ანსამბლი ერისიონი – ხორუმი).

---

ქმნადობასაც გულისხმობს (Земцовский, 2002:100-110).

ამგვარად, XX საუკუნიდან ტრადიციული ქართული მუსიკის შემსრულებლობაში მომხდარი ცვლილებების მიუხედავად, მეჭიბონეობა შეიძლება ითქვას დღემდე მისთვის სპეციფიკური კანონებით განვითარებული, გასაოცრად საღად შემონახული ტრადიციად.

### **გამოყენებული ლიტერატურა**

1. ახობაძე ვლ., ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები, თბ.,1961.
2. მსხალაძე აღ., ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკის ისტორიიდან, თბ.,1969.
3. შილაკაძე მ., ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა, თბ.,1970.
4. Земцовский И., Апология текста. вкн.: Музыкальная академия 4 стр.100-110, 2002.

---



*Teona Rukhadze (Georgia)*

### **Some issues of performance on *Chiboni***

The paper deals with the following issues of performance on Acharian bagpipe, *Chiboni*: performance style and manner, repertoire, forms of the instrument application in traditional mode of life and stage folklore.

In the art of Acharian bagpipers (*Chiboni* players) mutual influence was a frequent occurrence. Despite these interinfluences, each of them was formed as an individual and authentic performer. That was primarily determined by the regularities of oral tradition.

In Georgia, together with the appearance of stage folklore, *Chiboni* became connected with secondary performance with different forms of its application.

Despite the changes in Georgian traditional music performance playing the *Chiboni* is a surprisingly well-preserved tradition.

---

*მონოზონი ნინო სამხარაძე (საქართველო)*

**მცხეთის სამთავროს წმიდა ნინოს დედათა  
მონასტრის სამბალობლო ტრადიციის  
ზოგიერთი საკითხი**

მცხეთის სამთავროს წმიდა ნინოს დედათა მონასტერი საქართველოს ერთ-ერთი უმთავრესი სავანეთაგანია, რომელიც დღემდე ღირსეულად ინარჩუნებს „დედა მონასტრად“ წოდების პატივს. სამთავროს მონასტრის ისტორია ყოველთვის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებდა არქეოლოგთა, ისტორიკოსთა და ხელოვნებათმცოდნეთა საზოგადოებაში, მაგრამ მონოზონთა გალობის საკითხი, რომელიც ასეთი მნიშვნელოვანია თითოეული მონასტრის ისტორიაში, არასდროს გამხდარა მუსიკისმცოდნეთა შესწავლის საგანი. კვლევისაკენ გვიბიძგა გასულ წელს მონასტრის არქივში მოძიებულმა წმიდა ექვთიმე კერესელიძის სანოტო ხელნაწერის თეორიულმა ანალიზმა, რის შემდეგაც არაერთი საკითხი ჯერ კიდევ კითხვის ნიშნის ქვეშ რჩება<sup>53</sup>. თუ რა

---

<sup>53</sup>მოსხენება - „წმიდა ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერთა აღწერილობა“ წაკითხულ იქნა ბათუმის გ. გარაყანიძის სახელობის ფოლკლორული და სახულიერო მუსიკის მე-9



კავშირშია ხელნაწერი დედათა გალობასთან, ამაზე მოგვიანებით მოგახსენებთ.

წინამდებარე მოხსენება სამთავროს დედათა მონასტრის სამგალობლო ტრადიციით დაინტერესების პირველ მცდელობას წარმოადგენს. კვლევისას ძირითადად მონასტრის არქივში დაცულ ისტორიულ-დოკუმენტურ მასალებს ვეყრდნობით. თუმცა აღსანიშნავია, რომ სამთავროს დედათა მონასტრის ისტორიის მასალების უმეტესობა საქართველოს ეროვნულ არქივშია დაცული, მაგრამ ფონდთა მოუწესრიგებელი საცნობარო სისტემის გამო ჯერჯერობით საისტორიო საბუთები ბოლომდე მიუკვლეველია.

საარქივო დოკუმენტურ მასალებში ნათლად ჩანს, რომ წმიდა ნინოს სავანეში გალობა განსაკუთრებულ საქმედ ითვლებოდა. აღსანიშნავია, რომ სამთავროში გალობდა ყველა იღუმენია. კერძოდ, საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული ცნობის თანახმად<sup>54</sup> იღუმენია დარია (ფაღავა) „აღსარებას იტყვის და წმიდას საიდუმ-

---

საერთაშორისო კონფერენციაზე 2014 წელს, ხოლო „წმიდა ექვთიმე კერესელიძის ნოტირებული კრებულის თეორიული ანალიზი“ - თბილისის სახ. კონსერვატორიაში, 2015 წელს მეექვსე საერთაშორისო სტუდენტურ კონფერენცია-კონკურსზე.

<sup>54</sup> 24, ფ. 489, № 2721, 1835 წელი, გვ. 108



ლოს მიიღებს ოთხსაგ მარხვაში ყოველს წველი-  
წადს, იცის ქართულსა ენასა ზედა საღმრთო  
წერილი, წერა, კითხვა და **გალობა**“. მსგავსი ტი-  
პის ინფორმაცია გვხვდება ილუმენიების: მინადო-  
რა ფურცელაძის, ნინო ამილახერისა და ნინო  
ციციშვილის ფორმულარებში. მათი დახასიათე-  
ბისას მითითებულია, რომ „იცის ქართულსა ენა-  
ზედა საღმრთო წერილი, კითხვა, წერა და **გა-  
ლობა**“. ასევე გალობს მონასტრის ამჟამინდელი  
წინამძღვარი ილუმენია ქეთევანიც (კოპალიანი),  
რომელიც ღირსეულად აგრძელებს ორი საუკუ-  
ნის წინანდელ ტრადიციას.

მონასტრის ტიპიკონის თანახმად წინამ-  
ძღვართან ერთად **გალობდა** ყველა მონოზონი.  
ილუმენია ქეთევანის ცნობით, ნინო ამილახერის  
„ფორმულარში“, რომელიც ამჟამად დაკარგუ-  
ლია, პირდაპირი მითითება იყო იმის თაობაზე,  
რომ მონოზვნად არ იკურთხებოდნენ თუ მათ  
საღვთისმსახურო ტიპიკონი და გალობა არ ეცო-  
დინებოდათ. ამ ცნობას საფუძველს უმყარებს  
მონასტრის არქივში დაცული ილუმენიების: მინა-  
დორა ფურცელაძისა და ნინო ციციშვილის  
წლიური ფორმულარული სიები, სადაც თითოე-  
ულ მონოზონზე აღნიშნულია, რომ იცის „**წერა,**





კითხვა, წმინდა წერილი, საეკლესიო ტიპიკონი, გალობა და ხელსაქმე... უსწავლია ამა მონასტერსა შინა“<sup>55</sup>. რიგ მათგანზე კი მითითებულია, რომ ტიპიკონს და გალობას ამჟამად სწავლობს. ამდენად, ცხადი ხდება, რომ სამთავროს მონასტერში გალობა ისეთივე განუყოფელი ნაწილი იყო წმინდა წერილისა და საეკლესიო ტიპიკონის შესწავლისა, როგორც თვით გალობაა განუყოფელი ღვთისმსახურებისა. ორივე მათგანის ცოდნა კი საყოველთაო ვალდებულებას წარმოადგენდა მონოზონთათვის. ჩვენი აზრით, სამთავროს ტიპიკონში აღნიშნულ მოთხოვნაში უფრო დიდი და ღრმა მნიშვნელობა უნდა იყოს ჩადებული, ვიდრე უბრალოდ გალობის ცოდნაა. შესაძლებელია იგი ნიშნავდეს მოშურნეობას, გულმოდგინებასა და მუდმივ სწრაფვას ღვთის მადლის მისაღებად. ასეთ მოღვაწეს კი უფალი უხვად აჯილდოვებს სხვადასხვა ტალანტით და მათ შორის, გალობის ნიჭითაც. ჩვენს მოსაზრებას კარგად ეხამება ერთი ძველი ქართული ანდაზა: „ხელოვანი ყველა ვერ გახდება, მაგრამ ხელოსნობის შესწავლა კი ყველას შეუძლიაო“. აქედან გამომდინარე, სამთავროს ტიპიკონის მი-

---

<sup>55</sup>სამთავროს არქივის დოკუმენტები: №32, №79, №138

---

ხედვით: იყო მონოზონი - ნიშნავს გალობდეს, აღნიშნულ საკითხთან მიმართებაში აღარ იწვევს გაუგებრობას.

იღუმენისა და მონოზონების საეკლესიო გალობის ცოდნის აუცილებლობასთან ერთად, ქართული გალობის სწავლება სავალდებულო ყოფილა სამთავროს მონასტერთან არსებულ „ობოლ გოგონათა სასწავლებელშიც“. იგი 1866 წლის 29 მარტს გაიხსნა, რომლის მმართველად რუსეთის წმიდა სინოდის გადაწყვეტილებით სასწავლებლის დამაარსებელი იღუმენია ნინო ამილახვარი (უმცროსი) დაუნიშნავთ. სწავლება სამ კლასად დაწესებულა - დაწყებითი, საშუალო და უმაღლესი. სწავლების ვადა ექვსი წელი იყო. სასწავლო პროგრამა ორენოვანი გახლდათ, რომელიც მაღალ პროფესიულ დონეზე იყო შედგენილი. მხოლოდ საგანთა ჩამონათვალიც კი ნათლად წარმოაჩენს სასწავლო პროგრამის აკადემიურობას<sup>56</sup>, სადაც 16 სავალდებულო საგანთა შორის ქართული გალობაც ისწავლებოდა. სასწავლებელში, სადაც პედაგოგები ძირითადად მონოზონები იყვნენ, რასაკვირველია იმ საგა-

---

<sup>56</sup> 24, f. 489, # 24668, gv. 4-10



ლობებს შეასწავლიდნენ, რისი გალობის ტრადიციაც მონასტერში იქნებოდა.

მოგესხენებათ, სამთავროს დედათა მონასტერი 1820 წელს დაარსდა, მაშინ როცა უკვე გაუქმებული იყო ქართლ-კახეთის სამეფო (1801წ.) და საქართველოს მართლმადიდებელი სამოციქულო ეკლესიის ავტოკეფალია (1811წ.); იღვწებოდნენ ქართველი სასულიერო პირები, ინგროდა და ნადგურდებოდა ქვეყნის უმთავრესი ტაძრები, რასაც თან ერთვოდა მონასტრებთან არსებული საგანმანათლებლო კერების მოშლაც. ასეთ რთულ ვითარებაში, სამთავროში, რომელიც უკვე აღარ წარმოადგენდა საეპისკოპოსო საყდარსა და ქართლის ერისმთავრის რეზიდენციას. ღვაწლმოსილმა დედამ ნინო ამილახვარმა რამდენიმე დასთან ერთად გაუდაბურებული მონასტრის ადგილზე დააარსა დედათა სავანე. იღუმენია ნინომ ახალი სუნთქვა შთაბერა წმიდა ნინოს ადგილსამყოფელს და მთელი ძალისხმევით შეუდგა სამთავროში მონასტრული ცხოვრების აღორძინების საქმეს. მის კვალს გაჰყვნენ მონასტრის მომღვწენო იღუმენიები: დარია (ფალავა, იღუმენია - 1805/8-1853წწ); მინაღორა (ფურცელაძე, იღუმენია - 1858-1863წწ); ნინო (ამილახვარი, მონასტრის დამაარსებლის, უფროსი ნინო ამილახვრის ძმის-



შვილი, ილუმენია - 1865-1904წწ); ნინო (ციციშვილი, ილუმენია - 1909-1941წწ.); ანუსია (კოჭლამაზაშვილი, ილუმენია -1950-იან წლებში); ქეთევანი (გონგლაძე, ილუმენია - 1960-იან წლებში); ზოილე (დევალიშვილი, ილუმენია - 1970-იან წლებში); ანა (აჭაიძე, ილუმენია - 1980-იან წლებში); ქეთევანი (კოპალიანი, ილუმენია 1991 წლიდან დღემდე).

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ძველი ქართული ტრადიციული საეკლესიო გალობა დაკარგვის გარდაუვალი საშიშროების ქვეშ დადგა. ამ პერიოდში შექმნილ ვითარებაზე, საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის ავტოკეფალიისათვის მებრძოლი დეკანოზი ნიკიტა თალაკვაძე გულისტკივილით აღნიშნავდა: „ჩვენს სამრევლო ეკლესიებში სოფლად თუ ქალაქად წირვა-ლოცვა სრულდება მეტისმეტად დაუდევრად, უსასოდ და უშნოთ. ვინდა იცის ჩვენში ტიბიკონი! თვით აღარ არის ჩვენს ეკლესიებში დღეს გალობა და თუ სადმე კიდევ გალობენ ქართულად, - ეს ისეთ წარყვნილ, არეულ-დარეული კილოთი, რომ ყურთა სმენა აღარ არის ასეთ მგალობელთაგან და ესენი სასოების ნაცვლად იწვევენ მორწმუნეთა შორის სამართლიან საყვედურს და გულის



წერომას“<sup>57</sup>. სწორედ ამ დროს კი სამთავროს დედათა მონასტერში ტკბილი ქართული გალობა არ მოჰკლებია მლოცველს. იღუმენია ნინო ამილახვრმა თავისი ორმოცწლიანი წინამძღვრობის უამს მრავალ სასიკეთო საქმეს ჩაუყარა საფუძველი. მათ შორის, მისი ყურადღების მიღმა არც ქართული საეკლესიო გალობა დარჩენილა. გაზეთმა „ივერიაში“ 1890 წლის 3 ოქტომბრის ნომერში სამთავროს მონოზონთა გალობაზე საინტერესო ცნობები შემოგვინახა. რედაქციამ იღუმენია ნინოს (ამილახვარი) წინამძღვრობის 25 წლისთავთან დაკავშირებული დღესასწაულის საზეიმო ვითარება შემდეგნაირად აღწერა: „2 ოქტომბერს, როგორც დანიშნული იყო, მცხეთის დედათა მონასტერში გაიმართა დიდი დღესასწაული იღუმენია ნინოს 25 წლის მოღვაწეობისა. დიდძალი ხალხი დაესწრო ამ დღესასწაულს. თვით ტაროსმა, დილით ცივმა და ქარიანმა, წირვის დროს გამოიბრწყინვა და არ შეუშალა ხელი საერთო და საყოველთაო მხიარულებას. **ტკბილი ქართული, ქართულის გალობით შემკული წირვა** დაიწყო 10 საათზე. მწირველი ბრძან-

---

<sup>57</sup>ნიკიტა თალაკვაძე. ქართველი ქალი. 1915 წ. 27 აპრილი. ანჩისხატი



დებოდა ყოვლადსამღვდელო ეპისკოპოსი ბესარიონი, არქიმანდრიტი კესარიოსი და მღვდელმონაზონ ლეონიდე (შემდგომში სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი - ლეონიდე ოქროპირიძე)<sup>58</sup>. ამავე სტატიის ფურცლებიდან ისიც ირკვევა, რომ სამთავროში მონაზონთა გალობა ორი გუნდის მიერ ანტიფონურად სრულდებოდა, რადგან აღნიშნულია: „აქ მოისმის მწყობრი გალობა ორის დასისა“<sup>59</sup>. როგორც ცნობილია ამ დროს მონასტერში მგალობელ დედათა რიცხვი 35-ს აღემატებოდა და ჩანს, რომ მრავალრიცხოვნებამ მათი ორ გუნდად ჩამოყალიბებაც განსაზღვრა. ტრადიცია დღესაც ცოცხალია სამთავროს მონასტერში და ცდილობს ანტიფონური გალობის წესი კვლავ დააბრუნოს ღვთისმსახურებაში.

გაზეთ „ივერიის“ იგივე ნომერი გვაწვდის ინფორმაციას იმის შესახებაც, რომ იღუმენია ნინოს იუბილესათვის სხვა მგალობლებიც მოუწვევიათ. მათ შესახებ აღნიშნულია: „დიდი ყურადღება მიიქცია ამ **წირვაზედ მწყობრად და სასიამოვნოდ** მგალობელმა წინამძღვრიანთ სკოლის

---

<sup>58</sup>გაზეთი “ივერია” 1890 წ. 3 ოქტომბერი. ნინო ამილახვრის წინამძღვრობის 25 წლის იუბილე.

<sup>59</sup>დასახელებული წყარო. იქვე



მოწაფეთა ხორომ. თვით ჯიუტი კრიტიკოსი იმ ნაკლის მეტს ვერას შენიშნავდა, რომ იგი ერთობ პატარა იყო, სულ ხუთი-ექვსის კაცისგან შემდგარი“.

ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო საკითხი, რაც სამთავროს მონოზონთა სამგალობლო ტრადიციას შეეხება, არის ის, თუ რა ტიპის და სახელდობრ, რომელი სკოლის საგალობლებს ასრულებდნენ ისინი. რამდენიმე ფაქტორი გვაძლევს საფუძველს გამოვთქვათ ვარაუდები, რომ 1) სამთავროს მონასტერთან სულიერი და ტერიტორიული სიახლოვის გამო ეს იყო „სვეტიცხოვლის სკოლა“; 2) ამილახვართა გვარის წარმომადგენლები განათლებას სვეტიცხოველში დაარსებულ საკათალიკოსო სკოლაში იღებდნენ<sup>60</sup> და შესაძლოა სამთავროს დამაარსებელს ნინო ამილახვარსაც ამ სასწავლებლის საგალობლები შეესწავლა ოჯახში, რომელიც შემდგომ მის ირგვლივ შემოკრებილ მონოზვნებსაც შეათვისა; 3) ძველი მონოზვნების ზეპირი გადმოცემის თანახმად დედები გალობდნენ იმას, რაც სვეტიცხოველში იგალობებოდა; 4) ყოველივე ზემოთ აღ-

---

<sup>60</sup> პ. კარბელაშვილის პირადი ფონდი 1461, №56. ამილახვართა ისტორია.



ნიშნულის დამადასტურებელ საბუთად გამოდგება მონასტრის არქივში დაცული წმიდა ექვთიმე კერესელიძის სანოტო კრებული, რომელშიც „სვეტიცხოვლის სამგალობლო სკოლის“ (გასულ წელს ჩატარებული კვლევის შედეგი) საგალობლებია ცალხმად ჩაწერილი. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ იღუმენიანინო ამილახვრის იუბილეზე დედები „სვეტიცხოვლის სკოლის“ საგალობლებს გალობდნენ.

სამთავროში რომ ძველ ტრადიციულ საეკლესიო საგალობლებს გალობდნენ და არა რუსული პარტესული გალობის ზეგავლენით შექმნილ ახალი სტილის საგალობლებს, მონასტერში დაცული ერთი უთარილო დოკუმენტი მოწმობს. ხსენებული საბუთი - „მოძღვრება ბლალოჩინისადმი მონასტერთა“ უადრესად საინტერესო ცნობებს გვაწვდის XIX საუკუნის შუა პერიოდის მონასტრის სამგალობლო ტრადიციაზე. მეცნიერი გია ჭანიშვილი მიიჩნევს, რომ დოკუმენტი 1855 წელს უნდა დაწერილიყო, რადგან მას ხელს აწერს არქიმანდრიტი გერონტი, „ბლალოჩინი მონასტერთა“, რომელიც ამავე წლის 19 სექტემბერს საქართველოს ეგზარქოს ისიდორეს მამათა მონასტრებისა და სამთავროს დედათა მონასტრის „ბლალოჩინად“ დაენიშნა (ჭანიშვი-





ლი, 2008:77-78). „მონასტრის მოძღვრებაში“ ერთ-ერთი ქვეთავის სახით ღვთისმსახურების განაწესია განხილული, რომელიც 6 მუხლისგან შედგება და მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობის გამო რიგით პირველი ადგილიც უჭირავს. ხსენებული ქვეთავის მე-3 და მე-4 მუხლებში გალობასთან დაკავშირებით აღნიშნულია:

1) „რათამცა ეკკლესიურთა კითხვათა და გალობათა შინა არა იქმნებოდეს მიშვებულ არც მცირედი ორხმაობა, არამედ რათა შემდგომად სრულებით შესრულებისა ერთისა დაიწყებოდეს მეორეი“;

2) „რათა ძველი საეკლესიო გალობა და ცულ იქმნებოდეს გულსმოდგინებით და არა განრყენილ ახლად შემოდებულებითა, შეუმსგავსებელთა სიმდაბლისათანა და ღმობიერებისა, ვითარნიცა უფროე შეესაბამებიან მონასტრულსა ღვთისმსახურებასა“.

აქედან გამომდინარე ცხადი ხდება, რომ რუსული კოლონიური რეჟიმის პირობებშიც კი, როდესაც ქართული გალობის თავშესაფარი ზოგიერთი გვარი და ოჯახი აღმოჩნდა, ძველი საეკლესიო გალობის ტრადიცია სამთავროს მონასტერმა უცვლელად შეინარჩუნა. წმიდა ნინოს სა-

---

ვანე გახლდათ ის ადგილი, სადაც მონასტრული ცხოვრების წეს-განგება და ძველი ქართული საეკლესიო გალობა საუკუნეების განმავლობაში არ შეწყვეტილა.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თალაკვაძე ნ., *ქართველი ქალი*. ანჩისხატი. 27 აპრილი. 1915 წ.
2. ჭანიშვილი გ., *სამთავრო, წმიდა ნინოს დედა-თა მონასტერი*. თბ., 2008
3. სახელმწიფო არქივის მასალები: 24, ფ. 489, № 2721, 1835 წელი; 24, ფ. 489, № 24668
4. სამთავროს არქივის დოკუმენტები №32, №79, №138
5. გაზეთი “ივერია” 1890 წ. 3 ოქტომბერი. ნინო ამილახვრის წინამძღვრობის 25 წლის იუბილე.
6. პ. კარბელაშვილის პირადი ფონდი 1461, №56. ამილახვართა ისტორია.

---



## **Nun Nino Samkharadze (Georgia)**


### **Some issues about singing tradition at Mtskheta Samtavro Saint Nino Convent**

The history of Samtavro Saint Nino Nunnery has always attracted the attention of archaeologists, historians and art critics, but the issue of chants sung by Nuns has not been studied yet. However, this topic is very important in the history of the monastery.

The present work is the first attempt to study the monastic singing traditions; therefore it consists of some important and newly discovered materials. During the research we use the historical-documental material kept in the Archives of the Nunnery. As a result, we have drawn important conclusions that will be equally interesting for the researchers of church songs, clerics, as well as lay men.

The discussion of the Archival material revealed that the singing of chants was very important in Samtavro Nunnery. During its two-century history of the monastery its all Superiors sang and nowadays Heghumeness Ketevan (Kopaliani) sings also. All Nuns were familiar with chants. According to the formulary of Hegumeness Nino Amilakhvari (the younger) the member of the

---



convent had to know Tibikon and singing in order to get consecrated (to become a nun). This rule was kept strictly in the Nunnery under the leadership of subsequent Hegumennesses: Minadora Purtseladze and Nino Tsitsishvili. Formularies state that every nun at the monastery had to study Ecclesiastical Tibikon and singing.

The tradition of studying singing was kept in the female college, which was opened in 1866 by Mother Superior Nino (Amilakhvari), where the girls studied Georgian Liturgical Songs among 16 compulsory subjects.

Nun`s singing tradition got mentioned in the newspaper `Iveria`. It says that On October 3, in 1890 on the day of the 25-th anniversary of Hegumeness`Nino Amilakhvari (the younger) the Liturgy began at 10 o`clock with Georgian sweet chants. The newspaper also mentioned two groups of singers in Samtavro monastery singing alternately. One of the most significant issues is the style of the songs; According to the conducted research we conclude, that the nuns sang chants of “Svetitskhoveli school.”

---




*Наталья Сербина (Украина)*

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ НАРОДНОГО  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ЦЕНТРАЛЬНОЙ  
УКРАИНЫ: ЗАМЕТКИ ЭТНОПЕДАГОГА И  
ИСПОЛНИТЕЛЯ**

Проблема народного исполнительства для современной науки важна минимум в двух аспектах: исполнительская практика самих носителей традиции, поскольку именно исполнительские приёмы часто оказывают влияние на формообразование, структурные варианты и отражают специфику конкретной региональной традиции. С другой стороны, изучать народное исполнительство приходится городским преемникам традиции, и здесь возникает много вопросов, касающихся глубины восприятия материала вторичными исполнителями, его понимания и исполнительского мастерства.

В украинской этномузыкологии тема изучения традиционного исполнительства была поднята Е. Линёвой и К. Квиткой в начале XX века, а с развитием вторичного фольклорного движения – с 1960-х годов. В украинских и русских этномузыкологических исследованиях поднимаются темы структуры

---



ансамбля, психологии его участников, тембральности, местной терминологии (названия голосов-партий и исполнительских приёмов), широко исследуется вопрос исполнительской эстетики.

В начале XXI века актуальными становятся вопросы восприятия и передачи традиции из села в город. В песенном исполнительстве споры ведутся главным образом вокруг того, насколько скрупулёзно и точно необходимо воспроизводить полевые записи. Возникают вопросы о тембре, ладовых характеристиках, интонационной стороне, сохранении мелизматике, темпа как составляющей «старого» мироощущения, необходимости исполнения всего «длинного» поэтического текста либо его сокращения, а также сохранения диалектных особенностей самого поэтического текста. Кроме того, в процессе исторического развития песенная традиция претерпевала разного рода изменения, а потому необходимо ориентироваться на более ранние записи народных исполнителей, поскольку в поздних уже ощутимо влияние СМИ, массовой городской культуры и, как следствие, традиция представлена уже в угасающей стадии.

---




### **Тембр.**

В среде украинских этномузыкологов принято считать, что основной массив традиционных песен Центральной Украины, как календарно-обрядовых, так и лирических (кроме колыбельных), нужно исполнять «грудным», глубоким звуком. Исключение составляют, пожалуй, колыбельные и отдельная партия тончика – верхнего голоса в обрядовых и лирических песнях Левобережья (аудиопример). Вместе с тем собиратели народных песен находят образцы исполнения песен сельскими жителями в головном регистре (аудиопример – песня из Винницкой области). В этом случае людям, только начинающим знакомиться с традицией, я объясняю, что необходимо учитывать два фактора: «моду» на конкретных исполнителей, звучавших по радио и ТВ (например, на Нину Матвиенко), и возрастной фактор: не все пожилые люди имеют силы петь так, как в молодости.

### **Лад.**

Как известно, желающие спеть песню в аутентичной манере берут экспедиционную запись. Но дальше важно расшифровать слышимое, не приспособив музыкальный текст под «привычное

---



себе», а учесть своеобразие лада народной песни (в истории были случаи «выпрямления» мелодий с необычным для академического музыканта-собиранителя ладом). В своей практике я неоднократно сталкивалась как с изменением лада вторичными исполнителями, например заменой VII-й натуральной ступени в миноре на повышенную. Слушая старые записи украинского Полесья (не позже 1990-х годов), современный городской исполнитель часто осознает невозможность буквального воспроизведения этих образцов (аудиопример – «Ой, доле моя»). В таком случае можно попытаться прослушать песню на замедленной скорости, поскольку без привычки к подобной музыке расслышать сразу все украшения бывает тяжело.

### **Текст.**


Что касается поэтических текстов народных песен, то часто вторичные исполнители, использующие чужую полевую запись (а иначе они бы знали диалект и либо вспомнили песню, либо заглянули в полевую тетрадь с текстами), не могут разобрать текст. В итоге происходит замена слов другими. Конечно, в истории традиционного исполнительства тоже были случаи замены слов, но





они имели другие причины и носили совершенно другой характер. Еще один момент, связанный с текстами, – это количество куплетов в песнях. Поскольку вторичные исполнители, как правило, оторваны от сельской среды и естественного бытования песен, их исполнительская деятельность обычно связана со сценой. Вполне логично, что при изменении песенного контекста что-то меняется и в тексте. Двадцать четыре куплета лирической песни, которую пожилые женщины поют дома, не имея других развлечений, лучше сократить на сцене, ведь время концерта ограничено. Все это касается и лирического исполнительства. В начале XX века лирники и кобзари пели на рынках по полдня, им нужны были длинные песни, поскольку слушатели подходили на несколько куплетов и уходили. А вот с концертной сцены слушать сорок куплетов уже тяжело. Сцена – это скорее презентация песни, а не самого исполнителя (применительно к фольклорной песне). Возможно, секрет здесь в мастерстве исполнителя, который должен «заворожить» и увлечь слушателя настолько, чтобы он забыл о времени и месте. Но все это формальные моменты отношения к тексту. Есть и более глубокие. В экспедициях мы все отмечали богатую вариантность как в запевах

---



исполнителей, так и, к примеру, в верхней партии. Народная песня из уст народного исполнителя всегда «живая», она интересна своей «неожиданностью». То есть слушатель никогда не может предугадать, что же будет дальше, какой вариант певица споёт в следующем куплете. Отсюда еще один вопрос: стоит ли просто копировать народных исполнителей или, освоив комплекс интонаций данного стиля, импровизировать самому? (Ответы на этот вопрос содержат статьи о фольклорном исполнительстве Е. В. Ефремова).


**Эстетика.** По сравнению с предыдущими этот аспект исполнительства наиболее сложный для вторичных исполнителей, будучи при этом суммирующим. Поскольку без тембра, лада, диалекта, на мой взгляд, нет старинной песни. Главная тема для размышлений современного исполнителя: как понимать народную песню? Как образец для строгого и буквального воспроизведения либо как отправную точку для своего творчества? Здесь методы и результаты зависят от конечной цели: сохранить песню как исторический артефакт либо показать себя как исполнителя, аранжировщика.



Один из главных вопросов – каким голосом петь. Почему мы должны петь как бабушки, мы же молодые? Почему мы должны петь «старыми» голосами, если у нас есть свои? В ответ на эти вопросы возникает закономерный ответ: а зачем художники копируют картины великих в начале своего обучения вместо того, чтобы сразу «начать писать своё»? Наверное, чтобы получить некие базовые навыки. Впитав основы, художник постепенно вырабатывает собственную манеру. То же самое в академическом пении. То же – в среде литераторов. Все люди искусства начинают с подражания, а затем, с приходом личностной зрелости, находят своё «лицо». В нежелании осваивать аутентичную манеру кроются предрассудки и лень, ведь легче спеть народную песню в эстрадной манере, живя в окружении эстрадного звучания в быту, нежели тратить годы на обучение народному пению.

Что касается непосредственно **аутентично-народного исполнительства**, хочу привести два примера из двух разных местностей. В первом полесская исполнительница в разное время и для разных собирателей поёт одну и ту же песню, но поразному (аудиопример – «Зеленая дубровонька»). Примечательно, что для записи на компакт-диск в

---




«громком» звучании она поёт «мажорную» терцию, а вечером, «для своих», исполняет ее же более приглушенно и уже с малой терцией.

Другой пример – ансамблевое исполнение одной песни. Один и тот же поэтический текст, одна и та же мелодия у двух разных ансамблей, записанных с небольшим временным разрывом, получает разное стилистическое воплощение. Остаётся лишь гадать, упростилась ли песня за десятилетие либо в этом селе так и пелась – под влиянием стиля солдатских песен (аудиопример – «Ни тучки, ни хмарки»). Во втором примере более размеренный темп, политекстовость, исполнительские приёмы, свойственные мужской казачьей традиции: глиссандо, резкая подача звука. Возможно, более глубокая исполнительская трактовка песни объясняется более старинным текстом, который, вероятно, не претерпел существенных изменений в консервативном сознании исполнителей.

Данная статья отнюдь не претендует на полноту охвата всех проблем народного исполнительства украинских песен, а лишь затрагивает некоторые его аспекты. Народное исполнительство – явление бесконечное, и даже сейчас можно записать талантливых певцов и инструменталистов, которые


---



дадут пищу для размышлений как ученым, так и исполнителям.

### **Список использованной литературы:**

1. Ефремов Е.В. Вариантность и импровизационность в фольклорном исполнительстве (на материале традиционной песенной лирики Киевского Полесья): Дис. ... канд. Искусствоведения. – К., 1989.
2. Єфремов Є. В. Використання місцевих фольклорних традицій в народно-співацькому самодіяльному колективі //Репертуар колективів художньої самодіяльності. – К., 1985.
3. Єфремов Є. В. Дослідження народнопісенного виконавства через модулювання інваріанта пісні // Українське музикознавство. – К., 1985. – Вип. 20. – С. 79-88.
4. Єфремов Є., Пономаренко В. Дослідження локальної народнопісенної традиції як основа діяльності вторинного фольклорного ансамблю // Українське музикознавство. – К., 1989. – Вип. 24. – С. 3-17.

- 
- 
5. Квітка К. В. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні // Квітка К. В. Вибрані статті. – К., 1985. – Вип. 2. – С. 130 – 141.
  6. Линева Е. Опыт записи фонографом украинских народных песен. – К., 1991. – 87 с.

*Natalya Serbina (Ukraine)*

**Some aspects of national performance in Central Ukraine- ethno pedagogue and performer's notes**

This article is devoted to a very important aspect of traditional performance of folk music. E. Linyova and K. Kvitka were the pioneers to initiate the study of this issue in Ukrainian ethnomusicology at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, while the studies of the development of secondary folklore process began as late as 60-ies of the XX Century.

At the beginning of the 21<sup>st</sup> century the issue of transmitting the tradition from urban to rural residents has become quite acute. The article discusses such tradition performances as timbre modus poetical and also deals with the performance aesthetics of musical texts in folk songs in urban environment. This article does not pretend to



present the whole spectrum of the problems connected with tradition performance of Ukrainian songs; it rather concerns some aspects. Traditional performance is a never-ending process. Even nowadays, it is possible to record some talented singers and instrumentalists which will give food for thought to both scientists and artists.

---

---



*ლოლიტა სურმანიძე (საქართველო)*

**შუახევის რაიონის ტრადიციული მუსიკის  
შემსრულებლობის ზოგიერთი საკითხი**

აჭარის რეგიონში რამდენიმე ათწლეულის მანძილზე დამკვიდრებულ საშემსრულებლო ტენდენციებს თუ გადავხედავთ, ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული სინკრეტული კავშირების შესუსტებას, მის პროფესიულ ხელშეწყობასთან მიხედვებასშევაძინებთ, რაც ძირითადად სასცენო კულტურის მოთხოვნების გათვალისწინებით მხოლოდ ზოგიერთი ჟანრის სიმღერების შესრულებასა და ძველი ნიმუშების გადაკეთება-დამუშავებაში ვლინდება.

მოგეხსენებათ, რომ აღნიშნული პროცესი ზოგადად ტრადიციული მუსიკის პირველად თუ მეორეულ შემსრულებლობაში მომხდარი ცვლილებების გამოძახილია. XIX საუკუნის მიწურულიდანქართული ხალხური სიმღერის სცენაზე გადანაცვლებამ, სიმღერის სოციალური ფუნქციის დაკარგვამ, ხალხურ ნიმუშებზე საგუნდო მუსიკის გავლენამ, სასცენო-საკონცერტო მოთხოვნების გათვალისწინებამ, ქართველი კომპოზიტორების ხელშეწყობით რესპუბლიკური ოლიმპია-





დების პრაქტიკის დანერგვამ სოფლის აუთენტური ანსამბლებიც საერთო კრიტერიუმებს მორგო, რის გამოც ბევრმა მათგანმა პირველადი სახე დაკარგა.

მართალია, ფოლკლორის მეორეული სიცოცხლე, ტრანსფორმაციის სხვადასხვა ფორმა და დროსთან ადაპტაცია პირველადი მნიშვნელობის სახეცვლას მოიაზრებს, მაგრამ მეოცე საუკუნეში გარდაქმნის ძირითად ფორმად ფოლკლორის პროფესიულ მუსიკასთან მიახლოებებიყო მიჩნეული, რამაც არაერთი ნიმუშის ტრადიციული სახის დაკარგვა განაპირობა.

ტრადიციის სიცოცხლისუნარიანობა მის უწყვეტ განვითარებას, მასში თანამედროვეობის შეღწევას გულისხმობს, თუმცა ამავდროულად მისი საფუძვლის შენარჩუნებასაც მოიაზრებს. ამ უკანასკნელის გაუთვალისწინებლობამ, ხშირ შემთხვევაში ტრადიციული ნიმუშების საინტერესო ვარიანტების გაქრობა გამოიწვია.

დღესდღეობით, ზოგიერთ რაიონში ტრადიციის მატარებელი ეთნოფორები ფოლკლორის სახელით მოიხსენიებენ როგორც ფოლკლორულ, ასევე, არაფოლკლორულ ნიმუშებსაც და სამწუხაროდ, ხალხურ სიმღერებს ფაქტობრივად აღარ ასრულებენ. ხშირ შემთხვევაში რეპერტუარი



შედგება ფსევდოხალხური სიმღერებისაგან, ან სხვა კუთხის პოპულარული ნიმუშებისაგან.

რამდენიმე თვის წინ ანსამბლებისათვის აჭარული ტრადიციული სიმღერების სწავლებისა და მათთვის მუსიკალური ფოლკლორის საშემსრულებლო პრინციპების გაზიარების მიზნით მუშაობა დავიწყე აჭარის ერთ-ერთი მაღალმთიანი რაიონის – შუახევის კულტურის ცენტრში. ბუნებრივია, დავინტერესდი ამ რაიონის ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობით, ანსამბლების რეპერტუარით, რაიონის სოფლებში გავრცელებული საშემსრულებლო ტენდენციებით. მოვიძიე კულტურის ცენტრის არქივში არსებული აუდიო-ვიდეო ნიმუშები, სხვა გამოქვეყნებული საწარმოო თუ აუდიო ჩანაწერები. შემსრულებლობის შესახებ მნიშვნელოვანი ინფორმაციული მასალა სხვადასხვა სოფლის მკვიდრი ეთნოფორებისგან ჩავიწერე.

ჩემს ხელთ არსებული მასალების შესწავლამ და ანსამბლებთან პრაქტიკაში მუშაობის დროს წარმოიჩინილა ნიუანსებმა ცხადყო, რომ ქართული ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობაში მომხდარი ზემოაღნიშნული ცვლილებები შუახევის რაიონის ანსამბლების შემსრულებლობაზე ნათლად აისახა. მდიდარი სასიმღერო



თუ საცეკვაო ტრადიციების მატარებელი რაიონის ფოლკლორის აუთენტიკურ შემსრულებლობაზე, ხშირ შემთხვევაში, საგუნდო მუსიკის პრინციპების დამკვიდრებამ, რესპუბლიკური ოლიმპიადების მოთხოვნებისა და სასცენო-საკონცერტო კრიტერიუმების გათვალისწინებამიქონია მნიშვნელოვანი გავლენა.

ათწლეულების განმავლობაში, სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლების გაერთიანება, ფოლკლორული ნიმუშების დამუშავება, ფსევდოფოლკლორული ნიმუშების შესრულება, ხალხური სიმღერების დირიჟორობა, სიმღერაში ხმების გაორმაგება, ვოკალური მანერით მღერა, ნიმუშების თანხლებად რამდენიმე ხალხური საკრავის გამოყენება, შემსრულებელთა მრავალრიცხოვნება, სიმღერის პროცესში მომღერლების სტატიკურ მდგომარეობაში დგომა ჩვეულებრივ წესად იყო მიჩნეული და დამკვიდრებული. ყურადსაღებია, რომ დღეს შუახვევის ცრაიონში ქორეოგრაფიული ნიმუშების *განდაგანას* და *ხორუმის* მრავალფეროვანი ნიმუშებია წარმოდგენილი და ხალხური მუსიკის ნიმუშებისაგან განსხვავებით, ამ ცეკვების მრავალი ვარიანტი თუ არაერთი ინდივიდუალური შემსრულებლის ილეთია შემორჩენილი. აქვე უნდა ითქვას, რომ საკონცერტო



პრაქტიკაში *სატრფიალო-ს* სახელწოდების მქონე არაერთი ფოლკლორული ნიმუში სწორედ ცეკვა *განდაგანას* სიმღერით გასაფორმებლად დამუშავდა-გადაკეთდა.

ცნობილი ეთნომუსიკოლოგი იზალი ზემცოვსკი ფოლკლორის სცენიური ინტერპრეტაციის 3 ტიპს გამოყოფს:

1. ეთნოგრაფიული ანსამბლების ტიპი, რომელშიც თვითონ ხალხური შემსრულებლები მონაწილეობენ;

2. ფოლკლორული ანსამბლების ტიპი, ხალხური სიმღერის მცოდნე, სპეციალური განათლებისმქონე პირები, რომლებიც ინტერპრეტირების დროს ფოლკლორულ ტრადიციებთან მიახლოვებას ცდილობენ;

3. სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლები, აკადემიური გუნდები და სხვა მხატვრული კოლექტივები, რომლებიც ე. წ. გადაამუშავებულ ფოლკლორულ ნიმუშებს ასრულებენ, არ ცდილობენ ფოლკლორისათვის ადექვატური საშემსრულებლო პრინციპების დაცვას.

თუ შუახვევის რაიონის ანსამბლებს ზემოხსენებული ზემცოვსკისეული დეფინიციით განვიხილავთ, ამ შემთხვევაში, აღნიშნულ რაიონში უკანასკნელ პერიოდამდე ჭარბობდა ე.წ. მხატ-



ერული კოლექტივები, რომლებიც დამუშავებულ ფოლკლორს საგუნდო მუსიკის პრინციპებით ასრულებდნენ. თუმცა მათ გვერდით არსებობდა აუთენტური ჯგუფები, ეთნოგრაფიული ანსამბლები, რომელთა არსებობას ადასტურებს სხვადასხვა ინფორმაციული თუ აუდიო-ვიდეო წყარო (სურმანიძე, 2008:384). ამ ეთნოგრაფიული ანსამბლების შემსრულებლობის შესახებ შალვა მშველიძის ცვილის ლილვაკების, ნაწილობრივ, ვლადიმერ ახობაძისა და შუახვეის კულტურის ცენტრის ვიდეოარქივში დაცული ხმოვანი, სანოტო თუ ვიდეო მასალების მიხედვით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჭვანის ხეობის მუსიკალური ფოლკლორი და მისი შემსრულებლობა, არქივებშიც სწორედ ამ ხეობის ნიმუშების ხმოვანი ჩანაწერები ჭარბობს. ეთნოფორებს (მთქმ: ხასან ხილაძე სოფ. ნაღვარევი; ტარიელ ბოლქვაძე სოფ. ხაბელაშვილები;) ახსოვთ ხეობის რამდენიმე აუთენტური ჯგუფი – ჭვანის ხეობის, სოფელ ცხემლისის უხუცესთა, სოფელ ხაბელაშვილების უხუცესთა ანსამბლები (ეს უკანასკნელი 1988 წელს ე. გარაყანიძეს ჩაუწერია, მისივე ინიციატივით ბორჯომის ფესტივალში მონაწილეობდა). ჭვანის მუსიკალური ფოლ-



კლორი შუახევის რაიონის სხვა ხეობების ტრადიციული მუსიკისაგან განსხვავებულია. სხვა ლოკაციების მკვიდრი შემსრულებლებიც (ოთარ დავითაძე, დაბა შუახევი; ავთანდილ დარჩიძე, სოფ. ოლადაური;) აღნიშნავენ, რომ ჭვანელებიტრადიციული სიმღერების საინტერესო ვარიანტებს ასრულებდნენ. მნიშვნელოვანია, ისიც რომ ანსამბლის წევრთა რაოდენობა 7-8 ადამიანს არ აღემატებოდა. ეთნოფორების ცნობით, ხშირ შემთხვევაში, სიმღერის ანსამბლების წევრები ცეკვების *ხორუმისა და განდაგანას* ძველი ილეთების შემსრულებლებადაც გვევლინებოდნენ.

ჭვანის ხეობის ფოლკლორი მაღალმთიანი აჭარის სხვა ტრადიციულ ნიმუშებთან შედარებით გამორჩეულია იმ თვალსაზრისით, რომ მსგავსებას ავლენს გურულ და ნაწილობრივ იმერულ სასიმღერო ნიმუშებთან, რაც ჩემი აზრით ხეობის გეოგრაფიული მდებარეობითა და მიგრაციის პროცესებითაა გამოწვეული. ჭვანის ხეობა ოსმალთა ბატონობის დროს და შემდეგაც ხეობებს შორის გამავალ გზას წარმოადგენდა. მას ხულოს რაიონთან ბრტყელიას მინდორ-გადასასვლელი, ქობულეთთან – პერანგას უღელტეხილი, ჩოხატაურთან – მთა მერიაცელი, ოზურგეთთან კი ჯვარიმინდორის გადასასვლელი



აკავშირებდა (შალიკავა,2009:15). როგორც ჭვანის ხეობის ეთნოფორები (ნანული ბეჟანიძე სოფ. ჭვანა; ხასან ხილაძე სოფ. ნაღვარევი) ამბობენ, ხშირი მიმოსვლა ჰქონდათ, დღესაც აქვთ მოხე-ბელი რაიონების მკვიდრებთან და ერთმანეთის ტრადიციების ურთიერთგაცვლასაც ახდენენ. აქ სამცხე-ჯავახეთიდან, სამეგრელოდან, იმერეთი-დან, გურიიდან წამოსული მოსახლეობაც ცხოვ-რობს.

ჭვანის ხეობის ტრადიციული მუსიკალური ნიმუშები აჭარულსა და გურულ ფოლკლორულ ნიმუშებს შორის გარდამავალ ხასიათს ატარებს, თანაც ინარჩუნებს მისთვის სახასიათო მუსიკა-ლურ პლასტს.

ზემოთ ხსენებული საკითხის შესწავლა და-ვიწყე, რაზეც ცალკე მოხსენებას ვამზადებ, მაგ-რამ შემსრულებლობის თვალსაზრისით მინდა აღვნიშნო, რომ ჭვანის ხეობის სიმღერებში გუ-რული და ზოგჯერ იმერული მუსიკალური ფოლ-კლორის ნიშნების გამოვლენა ხდება როგორც სასიმღერო რეპერტუარში, ასევე სიმღერის მუსი-კალურ კანონზომიერებებში, საშემსრულებლო მანერაში, განსაკუთრებით მოძახილის მელოდია-ში, რომელიც იმპროვიზაციულ ხასიათს ატა-რებს და გურული სიმღერების ზედა ხმისათვის



სახასიათო ელემენტებს შეიცავს. ყურადსადებია, რომ ჭვანის ხეობაში სიმღერები ჩონგურის თანხლებითაც სრულდებოდა, სწორედ ამ ხეობის წარმომადგენელია სახალხო მოქმელი თოფია ქათამაძე, რომელიც ჩონგურზე ეპიკურ ნიმუშებს დაამღერებდა (და არამხოლოდ ის, მისი წინაპრებიცა და შთამომავლებიც ეპიკური ნიმუშების შემსრულებლები, ცნობილი სახალხო მოქმელები იყვნენ).

დღესდღეობით, შუახევის რაიონის კულტურის ცენტრში რამდენიმე სიმღერის ანსამბლი მოქმედებს, ესენია: *შუახევი, ქალთა ანსამბლი, დღვანისა და უჩაშის თემის შერეული ჯგუფები, მარეთისა და ჭვანის ხეობების ანსამბლები*. მე როგორც ამ ცენტრის ფოლკლორის განყოფილების ხელმძღვანელს შესაძლებლობა მაქვს აღნიშნულ ანსამბლებს ტრადიციული საშემსრულებლო პრინციპები გავუზიარო, ამ პრინციპების გათვალისწინება მოვთხოვო, მეტწილად აჭარული ან მათი ხეობის სიმღერების აღდგენისა და სინკრეტულობის დაცვისაკენ მოვუწოდო. რამდენიმე ანსამბლს ამ პრინციპებით (*შუახევი, ქალთა ანსამბლი, ჭვანის ხეობის ანსამბლი*) აჭარულ ტრადიციულ ნიმუშებს თვითონვე ვასწავლი. ზოგიერთმა მათგანმა უკვე დაძლია ძველი სამუშაო





პრინციპები, დათმო სტატიკურ მდგომარეობაში სიმღერის შესრულება, ხმების გაორმაგება, ქრომატიულ საკრავებზე დაკვრა, სიმღერის დროს რამდენიმე ერთგვაროვანი ხალხური საკრავის გამოყენება, სხვა კუთხის სიმღერების პოპულარიზაცია, თუმცა წლების განმავლობაში დამკვიდრებულ პროფესიული მუსიკის საშემსრულებლო სტილთან ჭიდილი საკმაოდ რთული პროცესი აღმოჩნდაროგორც შემსრულებლებისათვის, ასევე მათი ხელმძღვანელებისთვისაც. პრობლემას წარმოადგენს ვოკალურად მღერის მანერა, რის ჩამოყალიბებაზეც წლების მანძილზე ანსამბლების ხელმძღვანელები სპეციალურად მუშაობდნენ. სწორედ იმიტომ, რომ ინტერპრეტირებისას წარსულში დირიჟორ ხელმძღვანელებზე იყვნენ დამოკიდებული, დღეს საკონცერტო გამოსვლისას შემსრულებლებს მათ გარეშე სიმღერის ხასიათის, სიმღერის ტემპისა და დინამიკის ჩვენებაუჭიროთ.

უნდა აღვნიშნო, რომ ქართული ხალხური სიმღერის საშემსრულებლო პრინციპების დაცვისათვის საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მიერ ბოლო ათწლეულის მანძილზე გაწეულმა საქმიანობამ (ვგულისხმობ ანსამბლების კონსულტაციას), შემსრულებლებთან



ფოლკლორული ნიმუშების სინკრეტული სახით აღდგენაზე მუშაობამ, სხვადასხვა სატელევიზიო გადაცემების, ფოლკლორული პროექტებისა თუ ტურისტული სააგენტოების მხრიდან დაინტერესებამ ანსამბლებს კუთხის მუსიკალური ტრადიციების შენარჩუნებისაკენ უბიძგა. ამაჟამად, მივიწყებული ფოლკლორული ნიმუშების გაცოცხლება არსებული ფონოჩანაწერების, უკეთეს შემთხვევაში მოხუცი ეთნოფორების მეხსიერებაში დაღეჭილი სიმღერების მეშვეობით, ზოგჯერ, ამ ორი საშუალების ერთობლიობითაც, ჯერ კიდევ შესაძლებელია. ამის მაგალითად შემიძლია დავასახელო კულტურის ცენტრში 2015 წელს შექმნილი მარეთისა და ჭვანის ხეობის ანსამბლები.

სტატია შუახევის რაიონის ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობის განხილვის პირველი მცდელობა გახლავთ. ვფიქრობ, ამ საკითხის უფრო დეტალურ კვლევას, რაშიც რაიონის კულტურის ცენტრის მიერ სამომავლოდ დაგეგმილი ექსპედიციებიც დამეხმარება. აგრეთვე, შესწავლას საჭიროებს სხვადასხვა სახალხო დღესასწაულის მუსიკალური ტრადიცია, რომელმაც ფოლკლორული მუსიკის შემსრულებლობაზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა.

---

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ასობაძე ვ., ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები. სანოტო კრებული. თბ., 1961.
2. გარაყანიძე ე., ქართული ხალხური მუსიკის შესმრულებლობა. თბ.,2007.
3. სურმანიძე რ., (მთ. რედაქ.) შუახევი (ისტორიულ-პუბლიცისტური ნარკვევები). ბათ., 2008.
4. შაღიკავა მ., ჭვანის ხეობა (ისტორულ-ეთნოლოგიური გამოკვლევა). ბათ.,2009.
5. შუახევის კულტურის ცენტრის არქივი (მიმდინარეობს არქივის აღწერა)
6. ხმები წარსულიდან., ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან (დისკი 6),თბ., 2007.
7. Земцовский И., Современные черты советской народной музыкальной культуры. Социалистическая культура и фольклор. 1982.

---



*Lolita Surmanidze (Georgia)*

**General issues of Shuakhevi region traditional  
music performance**

If we look through the tendencies established in performance during the last decades in the region of Adjara you can see weakening of syncretic (i.e. union of words, music and movements) connections which are common for folk and find its approach to more professional field which is basically revealed in the process of remaking-processing the old works.

Viability of traditions means its constant development, implementation of modernity in it but at the same time it means keeping its foundations and roots. The fact of not taking the least into consideration often led to disappearing of interesting versions of traditional works.

Changes occurred during the last century in the performance of traditional music has adjusted even village authentic ensembles to common criteria.


I recently started to work in Shuakhevi Cultural Centre of mountainous region of Adjara to teach Adjarian traditional music and share musical folk performance principles. It is natural that I was interested in traditional music performance of this region. According to the



materials I studied and during the works with the ensemble it was clear that during the decades following was regarded as a normal pattern: union of singing and dancing ensembles, procession of folk works, performance of pseudo-folk works, conducting the folk songs, duplication of voices in the songs, singing in the vocal manner, accompaniment of the works with some folk instruments, multiplicity of performers, static display of singers during performance. Though authentic groups existed as well from which Ensembles of Seniors of different villages of Chvana valley is noteworthy. Performance manner and folk of Chvana valley differs from musical traditions of other valleys of Adjara with its similarities with Gurian and partially Imeretian songs which in my opinion is caused by geographic location of the valley and migration processes.

Currently there are several singing ensembles in Shuakhevi regional Cultural Centre. I, as a leader of folk department of the centre have opportunity to share traditional performance principles of these ensembles, require consideration of these principles and to call for protection and restoration of Ajarian or their valley songs. Some of ensembles already overcame the old working principles though fighting with wrong performance style established during the years came out to be hard.

---



Together with the all abovementioned it is also important that it is possible to revive the folk works on the stage by existing records, songs kept in senior ehtnofors and sometimes by unity of these two.



*მაგდა სუხიაშვილი (საქართველო)*

**ქართული საეკლესიო გალობის შემსრულებლობის ზოგიერთი საკითხის შესახებ**

საეკლესიო გალობის ტრადიციის აღდგენის პროცესის ფონზე დღეს განსაკუთრებული აქტუალობითაა წამოჭრილი შემსრულებლობასთან დაკავშირებული საკითხების შესწავლა და კვლევის შედეგების სამგალობლო პრაქტიკაში დანერგვა. მით უფრო, რომ დღეს სამგალობლო ხელოვნების სრულყოფისკენ არაერთი გუნდი ისწრაფის.

ცნობილია, რომ მემკვიდრეობითი ცოდნის ზეპირი გადაცემის უწყვეტი ტრადიციის მოშლამ ქართული საეკლესიო მუსიკის შემსრულებლობასთან დაკავშირებული არაერთი საკითხი გახადა ბუნდოვანი. მათი ცხადყოფა ხანგრძლივ და სიღრმისეულ კვლევას მოითხოვს. ამდენად, წინამდებარე ნაკვლევი გალობის შემსრულებლობის საკითხებს სრულად არ მოიცავს. ამ ეტაპზე ჩვენი მიზანი მხოლოდ ზოგიერთი მათგანის წამოჭრა და მათ გადასაჭრელად სწორი გზების ძიებაა. ძიებისას მთავარ გზამკვლევს წარმოადგენს წყაროები, რომლებიც ძველი ფონოჩანაწე-



რების, სხვადასხვა საარქივო დოკუმენტების, ლიტურგიკული ხელნაწერებისა თუ პრესის მასალების სახითაა დაცული.

ხსენებული მასალების საფუძველზე იკვეთება გალობის ტრადიციულ შემსრულებლობასთან დაკავშირებული არაერთი საკითხი. მათ შორისაა მგალობელთა გუნდის მოცულობის, სტრუქტურის, შემადგენლობის, დამწყები ხმის, გალობის წარმართვის, შესრულების ფორმებისა თუ მანერასთან დაკავშირებული საკითხები.

პირველ ყოვლისა მივმართავთ წყაროებს, რომლებშიც საუბარია გუნდის მოცულობის, მისი შემადგენლობის, ცალკეული ხმის შემსრულებელთა რაოდენობრივი მაჩვენებლის შესახებ.

ცნობილია, რომ წმიდა ფილიმონ მგალობელმა (ქორიძემ) ქართული საეკლესიო საგალობლების მის მიერვე ნოტირებული ნიმუშები არაერთხელ წარუდგინა საზოგადოებას განსასჯელად. ერთ-ერთი ასეთ წარდგენა შედგა 1884 წლის 29 თებერვალს ქუთაისის თეატრში (ე. წ. „ხაზაროვის“ თეატრი), სადაც დიდი მომღერლის მიერ მომზადებული თხუთმეტკაციანი გუნდი პარტიტურის მიხედვით გალობდა. იმ დღეს წმიდა გაბრიელ ეპისკოპოსის მიწვევით თეატრში თავი მოიყარეს დასავლეთ საქართველოს სახელ-





მოხვეჭილმა მგალობლებმა, რომელთა გამოსმაურებები პრესაში დაიბეჭდა. წერილებში გამოსატულია დიდი სიხარული ქართული საგალობლების ხუთხაზიან სისტემაზე გადატანის გამო, მაგრამ მათში მოკრძალებულ შენიშვნებსაც ამოიკითხავთ.

აი, რას წერს დიდი მგალობლის, დათა გუგუნავას, შვილი, თავადაც ცნობილი მგალობელი სიმონ გუგუნავა: „ქართული გალობა უნდა შესდგეს სამის პირისაგან: პირველი არის მთქმელი, მეორე – მაღალი ბანი და მესამე – ბანი. ... შეიძლება ოთხმაც იგალობონ, მაგრამ ორი მათგანი ბანს უნდა ამბობდენ ერთ-ხმად ისე, რომ მსმენელის ყურში მათი ბანი განცალკევებულად არ უნდა ისმოდეს. თუ ორი ბანის მთქმელნი მიუთვისებელნი შეიქმნენ ხმებით, მაშინ გალობას თავისი შნო დაკარგული ექნება" (მწყემსი, 1884№8). მსგავსი აზრია გამოთქმული გამორჩეული მგალობლის, ჯამბაკურ გურიელის მიერაც. მისი სიტყვებით, „...ზეპირი გალობა სამი-ოთხი კაცი-საგან ითქმის და, რა თქმა უნდა თხუთმეტი კაცის თქმულთან შედარებით, მცირეა" (ივერია, 1897, 6 ივლისი).

სამგალობლო გუნდის მცირე შემადგენლო-



ბაზე ყურადრება წმიდა მღვდელმთავარმა, სტეფანე (ვასილ) კარბელაშვილმაც გაამახვილა. მან შეშფოთება ვერ დაფარა, როდესაც ქაშუეთის ეკლესიაში ზაქარია ფაღიაშვილის მიერ ოთხსმაში დამუშავებული საგალობლები ოცდახუთკაციანი გუნდის შესრულებით მოისმინა და ცნობილ კომპოზიტორს შეუთვალა: „ხელი აიღოს მაგისტანა გალობაზე და ხოროზედ. ეს ხორო და აწყოს ოთხ ხოროდ (ე. ი. დაახლოებით ექვსკაციანი შემადგენლობის გუნდებად - მ. ს.) სამხმიანი გალობით, ძველებური ჩვენის კილოთი და დააგზავნოს ქალაქის ეკლესიაში. უფრო მაღლობის ღირსი იქნება, ვიდრე ესლა!" (კარბელაშვილი ვასილი, ხელნაწერი 142. ფ. 2).

გუნდის შემადგენლობასა და თითოეული ხმის შემსრულებელთა რაოდენობაზე ანდრეა ბენაშვილიც წერს. მისი სიტყვებით, „ეკლესიურ გალობას ამბობს სამი ხმა: თქმა, მოძახილი და ბანი. ბანი შეიძლება ბევრმა ერთადა სთქვას, მაგრამ თქმასა და მოძახილს კი უფრო თითო-თითო ხმა ამბობს... გარდა ამისა, თუ ეკლესიაში ბევრი მგალობელია, მაშინ მგალობლები ორ-დასად იყოფებიან და გალობას ხან ერთი დასი ამბობს და ხან მეორე" (ბენაშვილი, 1886: II).



დამოწმებული წყაროების თანახმად, სამხმიანი საგალობლის ზედა ორ ხმას თითო კაცი ასრულებს, ხოლო ბანში ხმების გამრავლებაა შესაძლებელი<sup>61</sup>. გამონაკლისს წარმოადგენს საგალობელთა შესრულების ფორმა, რომელიც საღვთისმსახურო წეს-განგებთაა განსაზღვრული და გუნდის მოცულობის ზრდას განაპირობს (იგულისხმება ღვთისმსახურების გარკვეულ მონაკვეთებში ორი გუნდის გაერთიანება და ამა თუ იმ საგალობლის ერთობლივი შესრულება).

საგალობლის ორი გუნდის მიერ შესრულებაზე ლიტურგიკულ წიგნებში დამოწმებული შენიშვნები მიუთითებენ. ერთ-ერთი ასეთი შენიშვნადასტურდებასაბაწმინდის წეს-განგებაში (XIII ს.). იგი მაცხოვრის შობის სადღესასწაულო დღეების (დღესასწაულის წარგზავნამდე) პიველი ჟამის დასდებლებს ახლავს. „...პირველსა ჟამსა ზე-

---

<sup>61</sup> ძველ ტრადიციებზე აღიზრდილ XIX-XX საუკუნეების მიჯნის მგალობელთაგან მხოლოდ დეკანოზი რაჟდენ ხუნდაძე წერს ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში დიდი შემადგენლობის გუნდის (შესაბამისად, სამხმიანი საგალობლების ზედა ხმების ჯგუფურ შესრულების) დაშვების შესაძლებლობის შესახებ (*თეატრი და ცხოვრება*, 1918 №12 (2 სექტემბერი). სავარაუდოა, რომ ეს თვალსაზრისი ქართულ სამგალობლო კულტურაში იმხანად შემოჭრილი ახალი ტენდენციების ზეგავლენით წარმოიშვა.



და ვიტყვთ სამთა დასდებელთა ქრისტე-შობისათა ორ-ორჯერ, ერთგან შეკრებითა ორივე სამხროდ<sup>62</sup>, – ვკითხულობთწეს-განგებაში (კოჭლამაზაშვილი, გიუნაშვილი 2005: 56). როგორც ამონარიდიდან ჩანს, ქრისტეს შობის დასდებლების შესრულებისას გუნდები ერთიანდებიან<sup>63</sup>.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ძველად მარცხენა და მარჯვენა გუნდის ფუნქციები მკაფიოდ იყო განსაზღვრული. ამას მსახურებაში სრული წესრიგი შეჰქონდა. ხსენებული წეს-განგებიდან ირკვევა ისიც, რომ დიდი მარხვის პერიოდის ჟამნობისას მარცხენა და მარჯვენა გუნდის მიერ ფსალმუნთა შესრულების თანმიმდევრობას ტიპიკონი განსაზღვრავდა. „...სამშრომან, რომელმან დაიწყო ცისკრისა აქებდითი, მანვე დაიწყენ კანონი პირველისა ჟამისად, და მეექუსესა - კუაღად პირველისამანვე... ხოლო მეცხრესა ჟამსა დაიწყო სხუამან ხორომან ფსალმუნებად...“, – ვკითხულობთ წეს-განგებაში (კოჭლამაზაშვილი, გიუნაშვილი 2005:94). ამ ამონარიდიდან ჩანს, რომ ერთ-ერთ გუნდს, რომელსაც სა-

<sup>62</sup> „სამხრო“ ძველი ქართული ტერმინია და მგალობელთათვის განკუთვნილ ადგილს, კლიროსს ნიშნავს.

<sup>63</sup>ამავე სახით სრულდება ე. წ. კატავასიები ანუ დასაფარებლები.



ცისკრო „აქებდითსას“ შესრულება ევალებოდა, მასვე უნდა ეგალობა პირველი და მეექვსე ჟამის კანონები, ხოლო მეორე გუნდს – მეცხრე ჟამის ფსალმუნთა კანონის გალობა ეკისრებოდა.

ცალკე განხილვას საჭიროებს საგალობელთა ექვს ხმად გალობის ტრადიცია. ამასთან დაკავშირებით ერთ უაღრესად საინტერესო ცნობას გვაწვდის არქიმანდრიტი ბენედიქტე ბარკალაია.

მისი თქმით, „თვითოეულთა მოხსენებულთა ხმათა გალობს უთუოდ სამ-სამი მოგალობე კაცი და ამ ნაირად გუნდი (ხორა) შესდგების თვრამეტი მოგალობეთაგან. ძველთა სამეფოთა და საკათალიკოთა სობოროთა შინა მიღებულ იყო ორი გუნდი თვრამეტ-თვრამეტ კაცთა, ერთი გუნდი მარცხნითა და მეორე მარჯვენით, სულ ოცდათექვსმეტი მოგალობენი“ (დროება, 1880 №128).

არქიმანდრიტი ბენედიქტე ხმათა „სამ-სამი მგალობლის“ მიერ შესრულებაში თითოეული ხმის ჯგუფურ შესრულებას როდი გულისხმობს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ მგალობელთა ექვს-ექვს ხმად დაყოფილი გუნდები საგალობლებს მონაცვლეობით ამბობდნენ. სამღვდელმთავრო წირვა ძველად უფრო ხანგრძლივი იყო, რაც, „მემხრეთა“ (ტაძრის სხვადასხვა მხარეს განლაგებულ მგალობელთა - მ. ს.)ურთიერთშენაცვლების სა-



ჭიროებას განაპირობებდა; შესაბამისად, ღვთის-მსახურებაში ორი ან სამი გუნდი იღებდა მონაწილეობას. ამ მხრივ საგულისხმოა პოეტისა და მუსიკის მკვლევრის, დავით მაჩაბლის (1814-1874), გადმოცემა. მისი სიტყვებით, „ქართული გალობა იგალობების ესრეთ: თქმა იწყებს, მაღალი ბანი მოსძახის, ბანი უბანებს და აკავშირებს თქმას მოძახილთან, დვრინი გრგვინავს და ახუევს ერთად სამთავე. ზილი თქმასა და მაღალ ბანს შუა საშუალებას წმიდას ხმად მისდევს, ადგილ-ადგილ მოქმელს, ხოლო კრინი ხმის აწევ-დაწევის, განგდების და განკიდურების დროს ძალიან წმიდას ხმას შეეწუმასნის მთელს გალობას ხანსა და ხანზე იქ სადაცა აქუს ალაგი მას შეწუმასნისა“ (მაჩაბელი, 1864: 40-73).

დავით მაჩაბლის თანახმად, ექვსხმად გალობისას ექვსივე ხმა ყოველთვის ერთდროულად არ უღერს. „დამატებით“ ხმები (სახელდობრ, ზილი და კრინი) სოლისტებად გვევლინებიან და ძირითად ხმებს (თქმას, მოძახილსა და ბანს) იქ უერთდებიან, სადაც „ალაგს“ იპოვნიან.

უდაოა, რომ პოეტის სიტყვებში ყურადღება ხმათა შეწყობის ზეპირ წესზეა გამახვილებული, რაც ცალკეულ ხმათა ჯგუფურ შესრულებას გამოორიციხავს. ამდენად, შეიძლება ვივარაუდოთ,



რომ ექვს ხმად გალობის ტრადიციისთვის ხმათა გაორმაგება-გასამმაგების პრინციპი უცნობია.

საგალობელთა შესრულებისას მკაფიოდ იყო განსაზღვრული ისიც, თუ რომელ ხმას ენიჭებოდა დამწეების ფუნქცია. ქუთაისის თეატრში ფილიმონ ქორიძის გუნდის ხსენებული გამოსვლის შემდეგ მგალობლებმა და საეკლესიო გალობაში გათვითცნობიერებულმა პირებმა ამ საკითხზეც გაამახვილეს ყურადღება. „... ერთი რამ უნდა შევნიშნოთ ბატონ ქორიძეს – მისი მგალობლები: დამწეები, მოძახილი და ბანი ყველანი ერთად იწეებენ გალობას, მაშინ, როდესაც ნამდვილად ესე არ არის. ჩვენში გალობა-სიმღერაში ჯერ იწეებს დამწეები, შემდეგ მოჰყვება მოძახილი და ბოლოს – ბანი“, – წერს უცნობი ავტორი „გარეშე მაყურებელის“ ფსედონიმით (ქორელი, 1949:92). მსგავსი აზრია გატარებული სიმონ გუგუნავასა და აკაკი წერეთლის საგაზეთო წერილებში. სიმონ გუგუნავა აღნიშნავს: „... დამწეების რიგი ეკუთვნის მთქმელს და მაღალმა ბანმა და ბანმა მიგნებულის ხმებით უნდა შეეწყონ დამწეებს“ (მწეემსი, 1884 №8). აკაკი წერეთელი კი წერს: „გალობას მხოლოდ ერთი მცირე რამ შევნიშნეთ, რომელიც ადვილი გასასწორებელია: სამივე ხმა ერთად იწეებს და ეს წინაარ-



მდეგია ქართული გალობისა: „მოძახილი“ მიტომ ჰქვია ერთ ხმათაგანს, რომ მეორე უნდა დაეხმაროს. საზოგადოდ მოქმელი იწყებს, მაღალი ბანი მოსძახებს, კრინი აბამს, ბანი მხარს აძლევს, დვრინი აგვირგვინებს და ძილი ატკობს... ამათ ყველას თავ-თავის დრო აქვს და **შიგა-და-შიგ გამოსცემენ შეერთებულად** (ხაზგასმა ჩვენია – მ. ს.) ხმას და კიდევ ამაშია ჩვენი გალობის ტკბილ-ხმოვანების საიდუმლო“, – წერს იგი (დროება, 1884, 22 თებერვალი).

ყურადსაღებია, ასევე, ეპისკოპოს სტეფანე აღმსარებლის (კარბელაშვილის) სიტყვები: „წინეთ კი კომერტონი იყო დამწყების ხმა და ყველა თავის კვალში ჩადგომა და იმას შევსცქეროდით, თუმცა მოძახილი შეაყენებდა ხოლმე თავისის მისაქცევ-მოსაქცევის შესასრულებლად“, – წერს იგი (კარბელაშვილი, 1897: IX). ზედა ხმის, დამწყების, ამ ფუნქციის შესახებ ხომ დავით მაჩაბლის ზემოთ მოყვანილი სიტყვებიც მოწმობს („თქმა იწყებს, მაღალი ბანი მოსძახის...“).

მოხმობილი წყაროებიდან ნათლად ჩანს, რომ საგალობლის დამწყები ხმა არის ე. წ. „თქმა“. ასრულებს რა კამერტონის ფუნქციას, სწორედ ის არის პასუხისმგებელი საგალობლის






ხმოვანების „სიმაღლეზე“. მოძახილი და ბანი კი „მიგნებული ხმებით“ (სიმონ გუგუნავას გამოთქმა) უერთდებიან მას. საგალობელთა შესრულების ამ კანონზომიერებას დასაველური თუ ადმოსაველური სამგალობლო ტრადიციების ამსახველი არაერთი საარქივო ჩანაწერი მოწმობს. მათ შორისაა „თერთმეტ მარგალიტად“ წოდებული 1949 წლის ჩანაწერი, რომელშიც არტემ ერქომანიშვილის, ვარლამ სიმონიშვილისა და დიმიტრი პატარავას ხმებია გაცოცხლებული (ქართული გალობა, 2004), ლევან მუდალაშვილის გუნდის 1952 წლის ფონოჩანაწერი (იხ. თბილისის სახ. კონსერვატორიის საექსპედიციო ჩანაწერები. კახეთი 1952) და სხვა ნიმუშები. ეს ის ძვირფასესი წყაროებია, რომლებიც კიდევ ერთხელ გვარწმუნებენ, რომ საუკეთესო სამგალობლო ტრადიციების აღდგენა მხოლოდ დიდ წინაპართა კვალზე სვლით არის შესაძლებელი.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ბენაშვილი ა., წინასიტყვაობა, ქართული ხმები. საეკლესიო გალობა. წმ. იოანე ოქროპირის წირვის წესისა ქართლ-კახეთის კილოზედ. ხალხური სიღერები შეკრებილი და ნო-



- ტებზედ გადაღებული ანდრია სიმონის ძე ბენაშვილისაგან. ტფილისი: სტამბა მელიქიშვილისა, 1886.
2. გიუნაშვილი ე., კოჭლამაზაშვილი ექვთიმე, საბაწმინდური ტიპიკონი (ერთი ნაკვეთი), გამოსაცემად მოამზადეს ე. გიუნაშვილმა და ე. კოჭლამაზაშვილმა, საქართველოს ეკლესიის კალენდარი. თბ., 2005.
  3. კარბელაშვილი ვ., ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“ „მწუხრი“. ნოტებზე გადაღებული და საკუთრებით დაბეჭდილი მღ. ვასილ გრიგ. კარბელოვის მიერ. პირველი ნაწილი. თბ., სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა, 1897.
  4. კარბელაშვილი ვ., ხელნაწერი 142. [ზ. ფალიაშვილის მიერ ჩამოყალიბებული გუნდის შესახებ]. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ვასილ კარბელაშვილის პირადი ფონდი.
  5. კახეთი 1852. თბილისის სახ. კონსერვატორიის საექსპედიციო ჩანაწერები. ნ. ზუმბაძე, ქ. მათიაშვილი თ. ჟვანია (შემდგენლები). თბ., 2006.
  6. მაჩაბელი დ., ქართველთა ზნეობა, ცისკარი, თბ., 1864 №5.

- 
- 
7. ქართული გალობა. თერთმეტი მარგალიტი. სააეკივო ჩანაწერი 1949. დიმიტრი პატარავა, ვარლამ სიმონიშვილი, არტემ ერქომაიშვილი. დ. შუღლიშვილი (შემდგენელი). თბილისის სახ. კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრი. ქართული ხელხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. თბ., 2004.
  8. ქორელი მ., ფილიმონ ქორიძე. თბ., 1949.


### ***Magda Sukhiashvili (Georgia)***

#### **Some Issues of Georgian Chants Performance**

Literary sources and archive records preserved up to present reveal some characteristics related to traditional performance of Georgian church music – uniformity of the chorus, ensemble nature, forms of performing of the chants and so on.

According to the chant traditions of the Western and the Eastern Georgia two higher parts of three-part chants (so called primo and high bass) were performed by one singer, while several singers were performing the bass.

---



However, exceptional forms of performance, joint chanting of two choruses, were used for certain chants at the time of service that resulted in doubling of the higher parts.

Studies of literary sources showed that the initiating party was the highest one – primo while the high bass and bass joined the first part through “tuning”.

---

---

*ეკატერინე ყაზარაშვილი (საქართველო)*

**ქართული საეკლესიო ბალობის დაცვისა  
და შემსრულებლობის პრობლემები**

(დეკანოზვასილ კარბელაშვილის საარქივო  
ხელნაწერების მიხედვით)

XIX-XX საუკუნეების მიჯნა გარდამტეხიეცა-  
პი იყო ქართული ტრადიციული გალობის გადარ-  
ჩენისა და დაცვის გზაზე. ამდენად, უაღრესად  
მნიშვნელოვანია თითოეული ცნობა იმის შესახებ,  
თუ რა კეთდებოდა ამ უდიდესი კულტურული  
მემკვიდრეობის შენარჩუნებისათვის და ვინ იყვნენ  
ის ადამიანები, რომელთაც ასეთი თავდადებითა  
და სიყვარულით მოიტანეს ჩვენამდე ქართული  
საგალობლები. წმინდა სტეფანე კარბელაშვილის  
(იგივე დეკანოზი – ვასილ კარბელაშვილი<sup>64</sup>)პი-

---

<sup>64</sup>2012 წლის 20 დეკემბერს საქართველოს ეკლესიის წმინ-  
და სინოდმა ხუთი ძმა კარბელაშვილი, საქართველოს ეკ-  
ლესიის სიწმინდისა და მისი კულტურული ფასეულობე-  
ბის, ტრადიციული სიმღერა-გალობის შენარჩუნების და  
დაცვისათვის, წმინდანთა რიგებს შეუერთა. წმინდა მოწა-  
მეების – პეტრესა და ანდრიას, წმინდა აღმსარებლების –  
სტეფანე, პოლიევქტოსისა და ფილიმონის ხსენების დღედ  
საქართველოს ეკლესიამ 6 სექტემბერი დააწესა.



რად არქივში დაცულწერილებზედაყრდნობით წარმოვადგენთ მის ხედვას გალობის შემსრულებლობასთან დაკავშირებულ საკითხებზე.

ქართული გალობის შესრულების ტრადიციის დაცვა დღესაც ისევე აქტუალურია, როგორც XX საუკუნეში. XX საუკუნის დასაწყისში უპირველესად ქართული გალობის გადარჩენა და სწორი სახით ფიქსირება იყო მთავარი საზრუნავი, საუკუნის შემდეგ კი, ჩაწერილი ნიმუშების სწორად აუღერებისა და ტაძარში ადგილის დამკვიდრების პრობლემა დადგა. ვაკვირდებით, რა ორი საუკუნის (XIX-XXI საუკუნე) განმავლობაში ქართული გალობის ირგვლივ შექმნილ სურათს, ვრწმუნდებით, რომ პრობლემურ საკითხთა წრე თითქმის არ შეცვლილა.

წმინდა სტეფანე აღმსარებელის პირად არქივში მრავლად არის ქართული გალობისადმი მიძღვნილი წერილები, რომლებიც ნათელ წარმოდგენას გვიქმნიან გალობის ნოტებზე ჩაწერის ისტორიისა თუ ზოგადად, XIX-XX საუკუნეში საქართველოში გალობის მდგომარეობის შესახებ. დღეს კი, ქართული გალობის სფეროში მომუშავე მკვლევართ ამ პერიოდის უზრუნველ-გაზრუნებისა, თუ პირადი არქივების შესწავლის საფუძ-

---

ველზე საშუალება ეძლევათ პარალელი გააგ-  
ლონ დღევანდელ პრობლემებსა და საუკუნის  
წინ ქართულ გალობაში მიმდინარე პროცესებს  
შორის.

წმინდა სტეფანეს წერილებში ნათლად იკვე-  
თება გალობასთან დაკავშირებული შემდეგი  
პრობლემატური საკითხები:

- შემსრულებლობა – აკადემიური (ევრო-  
პული) სასიმღერო მანერის სამგალობლო  
ტრადიციაში დამკვიდრება.<sup>65</sup>
- გამრავალხმიანებისკენ სწრაფვა (საგა-  
ლობლების გაოთხხმიანება)
- კილოს სიწმინდის დაცვა;

დღეს ამ საკითხთა წრეს ემატება:

- სანოტო ხელნაწერების სწორად რედაქ-  
ტირების პრობლემა (ერთი და იგივე სა-  
გალობელი რედაქტირებულია სხვადას-  
ხვა მიხრილობაში, ხშირად რედაქტორის  
მუსიკალური გემოვნებით);
- „ქართული გალობის“ სახელით ცნობი-  
ლი, თანამედროვე ავტორთა მიერ შექმნი-

---

<sup>65</sup>დღეს კი აქტუალურია როგორც აკადემიური მანერისკენ  
სწრაფვა, ასევე პირიქით, ფოლკლორული ელემენტების  
შეჭრა სამგალობლო მანერაში.



ლი არაკანონიკური საგალობლები და ე.წ. ფსევდობიზაბტიური საგალობლები. ორივე მიმართულება დიდ შფოთს იწვევს როგორც მაგლობელთა, ისე სასულიერო პირთა შორის.

ვიდრე ზემოთ ჩამოთვლილ საკითხებს განვიხილავთ, მოკლედ შევეხებით წმინდა სტეფანე აღმსარებლის ბიოგრაფიულ ცნობებს. კარბულაშვილების ოჯახი, სადაც ვასილი ექვს დამასთან ერთად იზრდებოდა, სანიმუშო იყო ეროვნული და საგანმანათლებლო ტრადიციების დაცვის მხრივ. მომავალმა ეპისკოპოსმა ფართო განათლება მიიღო, მათ შორის მუსიკალურიც<sup>66</sup>.

გასაკვირიარ არის მისი მრავალმხრივი პედაგოგიური მოღვაწეობა სასულიერო სემინარიასა თუ სხვა ტიპის სასწავლებლებში. იგი გვევლინება როგორც სასულიერო პირი, პედაგოგი, პუბლიცისტი, მკვლევარი.

ცნობილია, რომ ქართული საეკლესიო გალობა დევნა-შევიწროების პირობებში, მაგლობელთა საგვარეულო კერებში აგრძელებდა სი-

---

<sup>66</sup> 1882 წ. 10 ივლისს წავედი მოსკოვში, სადაც ერთი წელიწადი ვსწავლობდი მუსიკას პროფესორ კაშკინთან; მაგრამ რაკი 1883 წლის მაისს გამოგვისტუმრეს, წამოვედი (დოკ. №87)





ცოცხლეს. კარბელაშვილების ოჯახი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საყრდენი იყო მათ შორის, სადაც ქართულმა სიმღერა-გალობამ დაიდო ბინა. საეკლესიო გალობასა და ხალხურ სიმღერას პატარა ვასილი გორის მაზრის სოფელ ქვემო ჭალაში მამისგან – მღვდელ გრიგოლ კარბელაშვილისგან ეუფლებოდა.

საინტერესოა, ქართლ-კახეთში აქტიურად მოღვაწე ბოდბელი ეპისკოპოსი სტეფანეს ბავშვობისდროინდელი მოგონებები. ეპისკოპოსი სტეფანე პირად წერილში იგონებს – „*ენა სიმღერა-გალობაში ამომადგმევინა მამამ და მშვენიერი გუნდი იყო ჩვენ ოჯახში. მე ვამბობდი პირველს, პოლიევქტოსი – მეორეს, ანდრო და სიდონია კი – მესამეს. დედ-მამა და ფილიმონი კი ყურს გვივდებდნენ და ტკბებოდნენ ამ ხმაშეწყობილ გუნდის გალობით[...].*მერე სამთავისის საეპისკოპოზო ტაძარი ისეთი რამ მშვენიერია და ისეთ ხმას იძლევა, რომ ჩურჩული ხმამაღლად გამოდის, ჩვენ გალობას გუგუნი გაჰქონდა გუმბათში და თვით ჩვენც გვისამოვნებდა ხოლმე [...]. მე ვიყავ 6 წლისა, რომ თავისუფლად ვგალობდი სულ მთლად წირვის წესს დაუხმარებლად და თავისუფლად სიმღერებსა“ (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის არქივი).



ნული ცენტრში დაცული ვახილ კარბელაშვილის არქივის ხელნაწერი №68. გვ. 77 <sup>67</sup>).

ცნობილია, რომ საეკლესიო გალობა XIX საუკუნის II ნახევარში დიდი საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა. იკარგებოდა გალობის ძველი ტრადიცია, მცირდებოდა სრულ მგალობელთა რიცხვი. ამასთან, ევროპიდან შემოვიდა ახალი მუსიკალური ტალღა. კომპოზიტორები, რომელთაც ევროპული მუსიკალური განათლება ჰქონდათ მიღებული, ცდილობდნენსაუკუნეებგამოვლილი, უპირტესად ზეპირი ტრადიციით მოღწეული ქართული ტრადიციული გალობა, ევროპულ ყაიდაზე “მოექციათ”. წმინდა ეპისკოპოს სტეფანეს პირადი არქივი თუ იმ დროის პერიოდიკა ქართველი კომპოზიტორებისადმი მიმართულ არა-ერთ კრიტიკულ წერილს ინახავს. ესენი არიან: ზაქარია ფალიაშვილი, ნიკო სულხანიშვილი, ია კარგარეთელი, დიმიტრი არაყიშვილი და სხვა. ძირითადი წუხილი და მოწოდება წერილებში გალობას ეხება. იგი ამბობს – „*ჯერ რაც არის, იმას უნდა მოვლა-პატრონობა, იმისი მოფენაა ხალხში საჭირო, რომ საძირკველი არდაეკარგოს გალო-*

---

<sup>67</sup>. შემდგომში ხსენებული არქივის ხელნაწერების დამოწმებისას მივუთითებთ მხოლოდ ხელნაწერის ნომერს.



ბას, მერმე რაკი საძირკველი ან კედლები გამყარებული ექნება, მისდექით და იმდენი პლესეთ ვიდრე მოგეწყინებათ“ (№131, გვ.5). როგორც ირკვევა, მრავლად იყვნენ მუსიკალური განათლების მქონე ის პირები, რომელთაც სურდათ თავისი კვალი დაემჩნიათ ქართული საგალობლისათვის. ამას წმინდა სტეფანე ვერ ურიგდებოდა – „ვისაც ესმის გალობა და ჩახედულია მისი წყობილების წესში, ის დიდის სიფრთხილით ექცევა, ვინც არ იცის, იმისთვის არაფრად არ ღირს ის „ვანდალიზმობა“, რომელსაც სჩადიან და კადრულობენ კიდევ. თითოეული ხმა აშენებულია მძივის კრიალოსანივით საკუთარს წყობილების წესზედ, რომლის შეცვლა, შეკვეცა ან ერთი მარცვლით მეორეზედ გადატანა, ამაღლება ან დადაბლება, შეუძლებელია. თუ ამას არ მივაქცევთ ყურადღებას, რაღა უფლება აქვს ვისმეს სთქვას, რომ ამა და ამ ხმაზედ ვგალობო“. აი ბ. სულხანიშვილიც ასე მოიქცა, ეს რა საკადრისია, ესე მასხრად ავდება ქართულის გალობისა?! საცა უნდა მოსჭრის, შეამოკლებს, მარცვალს შესცვლის, იქ დასვამს ხმის ნიშნებს სადაც იმ ხმაში არ იხმარება და სხვა“ (№139, გვ.2).



1910 წლის 31 ოქტომბერს, ქაშვეთის ტაძრის კურთხევის დღეს, ვასილ კარბელაშვილის ყურადღების არეალში სხვა მნიშვნელოვან ფაქტებთან ერთად ზ. ფალიაშვილის „ხოროც“ მოექცა. წერილი, რომელიც „სახალხო გაზეთის“ რედაქციისადმი იყო მიწერილი, სამწუხაროდ არ დაიბეჭდა და ფართო საზოგადოება მას მხოლოდ ვასილ კარბელაშვილის პირად არქივში თუ გაეცნობა. ეს წერილი (№131, გვ.1-9) ძალიან მნიშვნელოვანია, ვინაიდან საეკლესიოგალობის შესწავლისა და შესრულების პრობლემასთან დაკავშირებულ რამდენიმე საგულისხმო ფაქტს ეხება.

პირველი, რაზეც ეპისკოპოსი სტეფანე წუხს, არის ის, რომ საქართველოში აღარ არიან „ნამდვილი“ გალობის მცოდნე პირები. მისი თანამედროვე, ქართული და ევროპული მუსიკის მცოდნენი კი უარყოფენ გალობის ზეპირი ტრადიციით სწავლების მეთოდს და მას „წვალებას“ ან „დახავსებული სწავლების მეთოდსაც“ უწოდებენ, ხოლო ნოტებით გალობის სწავლას „რაციონალურს“. ეპისკოპოსი სტეფანე აღნიშნავს, რომ *„იმ ძველმა ზეპირობამ გალობა-სიმღერისამ შეუნარჩუნა ქართველთა განსაკუთრებული ხასიათი. ზეპირ გადაცემაში მოსწავლენი ეჩვევიან იმ ხმათა დამახასიათებელ თვისებათა, რომელნიც*



*ეროპულად აღზრდილ ყურისათვის შეუწყნარებელია და ბარბაროსობა!* (№131. გვ.3).

წმინდა სტეფანე აღმსარებელი წერილში №142 ეხება ე.წ. „დიპლომიან მუსიკოსებს“ (ზაქარია ფალიაშვილს, ია კარგართელს, გრ. ჩხიკვაძეს და სხვ.), რომელთაც „გალობა არ იცოდნენ და არ იციან“. ზაქარია ფალიაშვილს მოიხსენიებს როგორც დიდი ნიჭისა და ენერჯის მქონე ახალგაზრდა მოღვაწეს, თუმცა აღნიშნავს, რომ „*ქართულ გალობა-სიმღერაში მეტი სუსტია*“. საინტერესოა მისი არგუმენტები ამ შეფასებასთან დაკავშირებით:

1. *„ხალხის ყურის მოსატყუებლად საგალობელს „რომელი ქარუბიძთა“-ს გუნდი იწყებს ჯერ სამხშიანი გალობით, შემდეგ ემატება მეოთხე ხმა და ასე გრძელდება ბოლომდე“. ეს რის მომასწავლებელია? იმის მომასწავლებელია, რომ შესავალში უნდა მიიპყროს მსმენელის ყური და ჩააწვეთოს რომ ეს ქართული გალობა არისო, შემდეგ კი იწყება, იწყება ოთხ ხმიანი გალობა!!! ღმერთმან შეინახოს მაგნაირი გალობა! არაფრის კანონი ქართული გალობისა, მაგაში არ მოსჩანს, სტილისტიკა ქართული გალობისა სულ მოწყვეტილია და გადამახინჯებული. [...] კარბულაშვილს მიაჩნია, რომ „მეორე ხმის სარბიელს*



ავიწროებს ოთხხმიანი გალობა და ფრთას ჰკვეცავს“: [...] „გალობა ფალიაშვილისა ატკობს ყურთა სმენას, მაგრამ ქართული გალობის მაგივრობას კი ვერ გასწევს“ (№142. გვ.2).

2. სტეფანე კარბელაშვილი მიიჩნევს, რომ ფალიაშვილი სიტყვიერ ტექსტს ამახინჯებს მახვილების არასწორი დასმით, სახელდობრ: „აღლიღუია“, „და ცხოველსმყოფელისა“, „კაცო“, „კაკალი“ და სხვ. კარბელაშვილი უარყოფითად აფასებს ქართული ენისადმი ასეთ არასწორ დამოკიდებულებას.

3. ეპისკოპოსი სტეფანე ურჩევს ფალიაშვილს, „ხორო“ დააწყოს ოთხ ხოროდ სამხმიანი გალობით, ძველებური ჩვენის კილოთი და დააგზავნოს ქალაქის ეკლესიებში. უფრო მადლობის ღირსი იქნება, ვიდრე ესლა!“ (№142; გვ.4).

მღვდელთმთავრის ამ მოსაზრებებს ეხმიანება ცნობილი მოღვაწის, სასულიერო პირისა და ქართული გალობის მოამაგის დეკანოზ რაუდენ ხუნდაძის მოსაზრებებიც. 1911 წელს გამოცემული კრებულის წინასიტყვაობაში მამა რაუდენი წერს: „სირცხვილია ჩვენთვის, დღეს, მეოცე საუკუნეში, ამ დიდებული გამოგონების ხანაში, ძველთაგან და დღემდის მოწეენილი გალობა



რომ დაგკარგოთ. ეს გალობა ჩვენი, ქართველი ხალხის გულიდან ამოღებული ჰიმნია; [...] ამ მხრით გულსაკლავია დღეს გალობის მდგომარეობა ჩვენში. ქართული ხმები წარყვანეს, გადაამახინჯეს [...] ვინც ორიოდე ნოტი შეისწავლა, ჩაიგდეს ხელში საცოდავი წირვის წესი და ჯიჯგნიან!... ყველა მონდომებულია სხვა და სხვა გვარი სახე მისცეს, თავის გემოზე გადააკეთოს ე. ი. ქართული სიტყვები მიუწეროს სლავიანურ სხვა და სხვა გალობათა ხმებს. ამ სიმახინჯით თავი მოსწონთ და სირცხვილათ არ მიაჩნიათ ის, რომ ერთი უბრალო ტროპარი არ იციან ქართულად გალობით“ (ერქვანიძე, მ; 2004:16).

როგორც ირკვევა, XX ს-ის I ნახევარში კომპოზიტორები, რომელთაც ევროპული მუსიკალური განათლება ჰქონდათ მიღებული, ცდილობდნენ, ძირძველი სამხმიანი გალობა ევროპულ ყაიდაზე „მოექციათ“. ეს კი გულისხმობდა საგალობლის გამრავალხმიანებას (ოთხ და მეტ ხმაზე დამუშავებას), ჰიმნის სტრუქტურაში ჩარევას, ევროპული აკადემიური საგუნდო მანერის დამკვიდრებასა და შერეული გუნდების ჩამოყალიბებას. ვასილ კარბელაშვილი მოუწოდებს „ნუ გაამრავალხმიანებენ (გაათხსნიანებენ, გააექვსხსნიანებენ) სამხმიან ტრადიციულ გალობას,



რადგან ეს არღვევს ქართული გალობის ბუნებასა და კილოს. „ისევე სჯობია, რომ ჯერ სამხმამხედ გავრცელდეს მკვიდრად, არა მარტო წირვის წესი, არამედ მთელი რვა ხმა ტროპარდოღმატიკები და სძლისპირები, შევასწავლოთ, შევავართოთ ჩვენს შეილებს ძალა და მნიშვნელობა გალობისა. მივცეთ სატემელი მასალა რომ კვლავ აღედგინოთიმათ ქართული გალობა წინანდებურად ათს, ცხრასა, რვასა და ექვს ხმამხედ (№104, გვ.2).

70-წლიანი პაუზის შემდეგ, 1990 წლიდან, ქართული მართლმადიდებელი ეკლესია დაუბრუნდა მამაპაპისეულ ტრადიციას. ქართული ტრადიციული გალობა თანდათანობით იმკვიდრებს სათანადო ადგილს – ეკლესია-მონასტრებში. მნიშვნელოვანია ისიც რომ, გალობის მიმართ დიდ ინტერესს იჩენს სხვადასხვა თაობა. ჯერ კიდევ 1987 წლიდან ანსამბლი „ანჩისხატი“ და შემდეგ კი მთელი რიგი სხვა გუნდებისა იწყებს ქართული გალობის შესწავლას, გამოკვლევას, ტაძარში დანერგვას, რომელიც ღვთის შეწევნით დღესაც გრძელდება. სასიხარულო და საიმედო კი ის არის, რომ ახალგაზრდა თაობაა ყველაზე მეტად ამ საქმით დაინტერესებული და დიდი ენთუზიაზმით ეკიდება ქართული გალობის შესრულებისა





და შესწავლის საქმეს. კომუნისტური რეჟიმის შემდეგ ქართული ტრადიციული საგალობელი ღვთისმსახურებაზე პირველად 25 წლის წინ აუღერდა, თუმცა გარკვეული დაბრკოლებები კვლავ შეინიშნება როგორც მგალობელთა, ისე ღვთისმსახურთა რიგებში. კარბელაშვილი ამბობდა – *„მოვა დრო, როდესაც თვით ხალხი მოითხოვს: მღვდელს – მამაპაპისეული წესით მიწირე და მიგალობე ეკლესიაშიო, თუ არა და გამეცალეო. ეხლა ხალხში იღვიძებს ეგ შეგნება და აბა მაშინ ნუ მიჰყვებიან მამაპაპისეულ წირვას, გალობასა და ანდერძს“* (№160, გვ.6). ვფიქრობთ ეს დრო უკვე დადგა და ერთი და ბერიც სწავლობს წინაპრების დანატოვარ საუნჯეს.

რაც შეეხება დღეს გალობის შესრულების ძველი ტრადიციით აღდგენის საქმეს, ჩვენი აზრით, მხოლოდ ძველი ფონოჩანაწერების მოსმენა და წინაპართა დანატოვარის შესწავლა დაგვაყენებს სწორ გზაზე. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ შემთხვევაში ძველი მგალობლების მიბაძვა ერთადერთ გზად არ გვესახება. მგალობელთა გუნდი ცოცხალი ორგანიზმია და სხვადასხვა შემადგენლობა, ერთი კონკრეტული საგალობლის შესრულებისას, განსხვავებულ ხმოვანებას



გვაძლევს, რაც დამოკიდებულია მგალობელთა შემდგომებასა და მათ მუსიკალურ-ესთეტიკურ პოზიციასზე. ყველაზე მნიშვნელოვანია, დავიცვათ ქართული გალობის მახასიათებლები, როგორცაა - ხმათა მიმოხვრა, კილოს სიწმინდე, მუსიკალური აზრის გამოთქმის თავისუბურება, ბუნებრივი – ქართული ენისათვის დამახასიათებელი არტიკულაცია.

მოსხენებას დავასრულებთ წმინდა აღმსარებელი სტეფანეს სიტყვებითვე „*ჩვენი ძველი კილოები რომ სხვა რომელსამე ერს ჰქონოდა, თავმოძწონებით გაუფრთხილდებოდა და შეინახავდა საშვილიშვილოდ. გამოიყენებდა ყოველთვის ერის სულიერად აღფრთოვანებისათვის და განსაწმენდელათ. ძველი ქართული გალობის დავიწყება და დაკარგვა არავის ეპატიება*“ (დოკ.№56, გვ.97).

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ერქვანიძე, მ. „*ქართული საეკლესიო გალობა*“, გელათის სკოლა, ტომი I. თბ., 2004.
2. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ვასილ კარბელაშვილის პირადი არქივი. ხელნაწერი: №56; №68; №104; №114; №131; №139; №142; №160;

---




*Ekaterine Kazarashvili (Georgia)*

**Georgian Psalm Tradition Preservation and  
Performance Issues (in accordance with Basil  
Karbelashvili's archival manuscripts)**

Activities carried out by clerics mainly aimed at preserving traditional Georgian Psalm. Karbelashvili brothers were not exceptions from this point. They greatly contributed to the rescue of Georgian chants. In the private archives of the saint Stephane Aghmsarebeli large amount of letters are kept which are dedicated to Georgian church singing. They significantly enrich our knowledge about transcription of Georgian chants into European notation and overall conditions of Georgian church singing during the XIX-XX centuries.

As it is known liturgical singing in the second half of the XIX century was facing a huge challenge. Old tradition of chanting was almost lost. Number of choirmasters was decreasing while a new musical wave was invading from Europe. The composers with European education were trying to adapt multi-centennial Georgian chants, which were orally passed from generation to generation over centuries, to the European mode. This meant to convert three-part chanting into polyphony and to

---



revise the structure and harmony of the chant. This aroused the necessity of experiments to establish mixed choirs. Basil Karbelashvili's polemics on the unacceptability of such novelties were reflected in his private correspondence. The aim of the report is to gather the most important issues related to the performance of Georgian chants. My research is based on the letters kept in the private archives of Stephane Aghmsarebeli (Karbelashvili).



*თამარ ჩხეიძე (საქართველო)*

**„შუალამისანი“ -ს შესრულების თავისებურებები ქართულ საღვთისმსახურო ტრადიციაში**

ქართულმა ლიტურგიკულმა პრაქტიკამ გააღობასთან დაკავშირებული მეტად თვითმყოფადი და განვითარებული ტერმინოლოგია შეიმუშავა. ლიტურგიკულ-მუსიკალური ტერმინები, რომლებიც ძველმა ქართულმა ხელნაწერებმა შემოგვინახა სხვადასხვა რიგისაა. ისინი აღნიშნავენ საგალობელთა ჟანრებს (იბაკო, ოხითა, წარდგომა, დასდებელი), კონკრეტული რიტუალის, ან საგალობლის საწყისი სიტყვებით სახელდებულ საგალობლებს (ხელთბანისად, სიწმიდისად, ერის განტევებისად, განიცადე, აღავსე), საგალობლის შესრულების წესსა და ფორმებს (გარდამოთქმად, თქუან, იტყოდიან, წათქუან, უქციონ, მიმოგდებით), ხმათა სახელებს (მზახრი, ჟირი, ბამი). ვხვდებით ცნებებს, რომლებიც უკავშირდებიან რვა ხმის, ან საგალობელთა ჰანგების ურთიერთმიმართების სისტემას (თვითავაჯი, ძლისპირი, უძლისპირი), ან საგალობლის შემადგენელ სტრუქტურულ ერთეულებს (საქცევი/საქცევენი,



მუხლი/მუხლნი); მუსიკალურ ნიშნებსა და საგალობელთა ფიქსაციის სისტემას (მეხურნი, ჭრელთა ნუსხა), გალობის მუსიკალურ სტილს (სადა, გამშვენებული, ჭრელი) და სხვა. უაღრესად მნიშვნელოვანია გალობის სწავლების სისტემასთან, თუ საკომპოზიტორო პროცესთან დაკავშირებული ტერმინების დიფერენცირება (ვითა სასწავლელი სწავლად, მგალობელთუხუცესი, დასდებლის მეცნიერებად, მეხელი, ხელოვანთმთავარი, მნიშვნელი, სრული მგალობელი).

ეს მოკლე ჩამონათვალიც ცხადს ხდის ქართული სამგალობლო ტერმინოლოგიის მრავალფეროვნებასა და სიმდიდრეს. ამასთანავე, ჩვენამდე მოღწეული ზოგიერთი ტერმინის მნიშვნელობა გარკვეული არაა, ნაწილი - დაზუსტებას საჭიროებს. ვიმედოვნებთ, ზოგიერთი კრებულებშია დაუნჯებული და გამომზეურებას ელის. შუა საუკუნეების საქართველოში გალობასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგიის ასეთი მრავალმხრივობა, თავად საგალობო ხელოვნების განვითარების მაღალი საფეხურის მაჩვენებელია. ტერმინოლოგიური სისტემის შესწავლას ცნებების მნიშვნელობათა გარკვევასთან ერთად საგალობელთა უანრების ევოლუციის და მათი შესრუ-



ღების ტრადიციის, ზოგჯერ კი, მსახურებათა განვითარების თავისებურებების გამოვლენასთან მიეყვართ. სწორედ ასეთ შედეგთან მიგვიყვანა ძველ ქართულ ხელნაწერებში დადასტურებული ლიტურგიკული ტერმინების - „შუაღამე“, „შუადამისანი“<sup>1</sup> შესწავლამ. მოხსენებაში წარმოვადენილია „შუადამისანი“ ჯუფის საგალობლების შესრულების ტრადიცია საქართველოში.

VIII-X საუკუნეების ქართულ ლიტურგიკულ ძეგლებში<sup>2</sup> „შუადამისანი“-ს სახელით მოხსენიებულია ქრისტეშობის, განცხადებისა და დიდი პარასკევის მსახურების საგალობლები. ძველი საღვთისმსახურო ტრადიციით აღნიშნულ დღეებში მწუხრის ნაცვლად აღესრულებოდა საგანგებო მსახურება სახელწოდებით „შუაღამე“, რომელიც შეიცავს სპეციალური დასდებლებისა და ფსალმუნური მუხლების გალობას და წმინდა წერილის კითხვას. სწორედ ამ დასდებლების სახელია „შუადამისანი“.

შუადამის დასდებლებს საგანგებო ადგილი ეთმობათ უძველესი იადგარის ნუსხებში (უძველესი იადგარი, 1980) ამ კრებულის მიხედვით შუადამის დასდებლები ნუსხებში ლიტურგიკული წლის მნიშვნელოვან დღეებში გვხვდება და შემდეგი კომენტარები ახლავს: **შობას** - „შოვალა-



მითგან იწყონ საკითხავთა კითხვად და ამათ დასდებელთა იტყვიან:“ ტექსტი გრძელდება თერთმეტი დასდებელით, რომელთა შორის ფსალმუნის მუხლებია მოცემული. დასდებელთა გალობა მთავრდება რუბრიკით „და იკითხონ სახარება“**განცხადების დღესასწაულზე** რუბრიკას – „შუადამისანი:“ მოსდევს თერთმეტი დასდებელი, რომლებიც ფსალმუნურ მუხლებთან მონაცვლეობს. **დიდ ხუთშაბათს**„შუადამისანი:“ და მოსდევს 7 დასდებელი. **ვნების პარასკევს**: „პარასკევსა შუადღითგან იტყვიან:“ მოსდევს თორმეტი დასდებელი. მათ შორის, მე-9 დასდებლის შემდეგ რუბრიკაა „და იკითხონ სახარებად“.

„შუადამის დასდებლები“ უფრო ადრეული ხანის წყაროში, იერუსალიმური ლექციონარის ნუსხებშიც ვხვდება. აქ „შუადამისანის“ პარალელურად, დასდებლების აღსანიშნავად გამოყენებულია ტერმინი – „ათორმეტნი“, რაც დასდებელთა რაოდენობითაა განპირობებული. მაგ., ლექციონარის ტექსტში ვნების პარასკევის მსახურებასთან დაკავშირებით ვკითხულობთ: „დიდსა პარასკევსა [7 ვნებისსა] 6 ჟამითგან შეიკრიბენ წინაშე წმიდისა გოლგოთასა: ყონ კუერექსი





და ლოცვად და იტყვიდიან ათორმეტთა [ა დასდებელი ჯმად ბ გუერდი:] დღეს დამოუკიდების ძელსა: ფსალმუნი: ნეტარ არს კაცი რომელი არა: ბ დასდებელი ჯმად ბ გუერდი: ვითარცა ცხობარი კლვად: ფსალმუნი: რად აღიზრნეს წარმართნი: გ დასდებელი ჯმად დ გუერდი: ესრეთ ეტყოდა ო“ი: ფსალმუნი უფალო რად განმრავლდეს: დ დასდებელი ჯმად დ გუერდი: შიშისათვის ჰურიათა: ყონ კუერექსი და ლოცვად მუხლთა-მოდრეკით და იწყონ საკითხავთა ამათ:“ (Кекелидзе, К., 1912).

შუაღამის დასდებლების ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში შესრულების თავისებურებების კვლევისკენ ამ დასდებლების უფრო გვიანი პერიოდის სამგალობლო რეპერტუარში ჩართულობის თავისებურებებმა, კერძოდ, საგალობელთა კრებულებში - ე.წ. „ჭრელთა ნუსხებში“ დასდებლების დამოუკიდებელ ციკლად არსებობამ გვიბიძგა.

ჩვენთვის ცნობილ „ჭრელთა ნუსხის“ შემცველ ყველა ხელნაწერში<sup>1</sup> შესულია საგალობელთა ციკლები სახელწოდებით: „ათორმეტნი შობისანი“, „ათორმეტნი განცხადებისანი“, „ათორმეტნი დიდისა პარასკევისანი“. XIX-XX სა-



უკუნეების მიჯნაზე ნოტებზე გადატანილი მასალა, საგალობო რეპერტუარში ამ დასდებლების რაობისა და მსახურებაში მისი ადგილის, ფუნქციის შესახებ სრულ წარმოდგენას ვერ გვიქმნის. რადგან ისინი ციკლად არაა ამოყოფილი, არამედ სხვა დასდებლებთან ერთობლიობაშია მოცემული. სანოტო ჩანაწერებში მხოლოდ დიდი პარასკევის დასდებლებია გამოყოფილი. „ჭრელთა ნუსხები“ საშუალებას გვაძლევს თვალი გადადევნოთ ათორმეტნი დასდებლების განვითარების ისტორიას დასაბამიდან XX საუკუნემდე, დააკვირდეთ საგალობლების ინტონაციური აგებულების თავისებურებებს ჰანგის ვერბალური განმარტების პირობებშიც კი. ამდენად, ჭრელთა ნუსხები მეტად ძვირფას წყაროს წარმოადგენენ არა მხოლოდ დამწერლობის თავისებურებების, რვა ხმის სიტემის თავისებურებების შესწავლისათვის, როგორც ადრეც აღვნიშნავდით<sup>4</sup>, არამედ გალობის ისტორიისა და ტრადიციის შესწავლის თვალსაზრისითაც; მსგავსად მე-19 საუკუნის მიწურულს ნოტებზე გადატანილი საგალობლებისა, რომლებიც წარმოდგენას გვიქმნიან არა მხოლოდ საგალობლების მუსიკალური ენის თავისებურებებზე, არამედ, ქართული ლიტურგიკული პრაქტიკისა და გალობის ტრადიციებზეც.



ჭრელთა ნუსხებში „ათორმეტნი დასდებელ-  
ნის“ პოეტური ტექსტებისა და მუსიკალური მხა-  
რის განმარტებების შესწავლამ გვიჩვენა, რომ  
აღნიშნული დღეების (შობის, ნათლისღების და  
დიდი პარასკევის) შუაღამის დასდებლების ჰან-  
გები ერთმანეთთან დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს,  
რაც მათში საერთო მუსიკალური მუხლების გა-  
მოყენებით დასტურდება.<sup>5</sup> საერთო მუსიკალური  
ჰანგი კი საგალობელთა პოეტური ტექსტების  
სტერეოტიპული მსგავსებითაა გამოწვეული, რა-  
საც ხშირად ტაეპების მარცვლების თანხვედრაც  
ახლავს ხოლმე. მაგალითისთვის მოგვაქვს გან-  
ცხადებისა და დიდი პარასკევის შუაღამის დას-  
დებლების პოეტური ტექსტები, განმარტებები-  
თურთ (მაგ N1). მოტანილ მაგალითში ნათლად  
ჩანს პოეტური ფორმებისა და, რაც მთავარია,  
ჰანგის შემადგენელი მუხლების მსგავსება. ჰან-  
გის განმარტებებში ორგვარ შემთხვევასთან  
გვაქვს საქმე: ა) სხვადასხვა დასდებლების პოე-  
ტური ტაეპების ფრაგმენტები ერთმანეთს გან-  
მარტავს (დიდიპარასკევის პირველი დასდებლის  
პირველი მუხლი - „**დღეს ტაძრისა იგი**“ უნდა  
იგალობოს, როგორც „**დღეს წყალსა იგი**“, და  
პირიქით, განცხადების დასდებლის პირველი



მუხლი - „ღღეს წყალსა იგი“, როგორც „ღღეს ტაძრისა იგი“. ბ) გვხვდება პოეტური ტაეპის ჰანგის განმარტებად საკუთარი პოეტური ტექსტის გამოყენება, რაც ამ ტაეპის მუსიკალური მუხლის, როგორც რიტმულ-მელოდიური ფორმულის – მოღუსის მნიშვნელობაზე მეტყველებს (მაგ. N2). წარმოდგენილ მაგალითებში (მაგ. N1, N2) ასეთ მნიშვნელობას იძენენ მუხლები: „ქრისტე მეუფეო“, „უსჯულოთაგან“, „ცოდვათა ჩვენთათვის კაცთმოყვარე“, „და ვითარცა კრავი უმანკოდ“, „კრეტსაბმელი“, „უსჯულოთა მათ.“

ამრიგად, შობის, ნათლისღებისა და დიდი პარასკევის „ათორმეტნი დასდებლების“ პოეტური ფორმებისა და ჰანგების სიახლოვე ამ მსახურებების საერთო სტრუქტურითა და ლიტურგიკული შინაარსითაა განპირობებული. შობისა და ნათლისღების ღღესასწაულები მაცხოვრის ამქვეყნად მოვლინებას უკავშირდება – ხორციელად შობას და ღმერთად განცხადებას, ხოლო ვნების პარასკევი მის ჯვარცმას. შობა-ნათლისღება დასაბამია, დიდი პარასკევი კი – ამქვეყნიური ცხოვრების აღსასრული. ამით უნდა იყოს განპირობებული ლიტურგიკული წლის ამ სამ მნიშვნელოვან



დღეს ერთნაირი მსახურების დაწესება, საერთო ფორმულარებითა და საერთო ჰანგის მქონე „შუადამისანის“ დასდებლების გალობით. მე-11 საუკუნიდან აღნიშნული დასდებლები საფუძვლად ედება სამეუფეო ჟამის მსახურებას, სადაც დასდებლები უკვე ჟამების მსახურების შესაბამისადაა გადანაწილებული.

დასდებლების მუსიკალურ აგებულებაში ზემოაღნიშნული კანონზომიერებების დადგენის შემდეგ საგალობელთა ნოტირებული ხელნაწერების ანალიზს მივმართეთ. პარალელური ტექსტის მქონე საგალობელთა მოძიება სანოტო ხელნაწერთა აღწერილობის საფუძველზე განხორციელდა (შუღლიაშვილი დ., 2013). სანოტო ხელნაწერების მიხედვით დასდებლების ხმათა მიკუთვნებულობაზე და ჰანგის შედგენილობის თავისებურებებზე დაკვირვებით დადინდა, რომ დასდებელი ათორმეტნიც, ტროპარის ხმებზეა აგებული (მსავსად დასდებლების სხვა სახეებისა, როგორც ეს გამოიკვლია დავით შუღლიაშვილმა (შუღლიაშვილი დ., 2007). მაგრამ, მათ იგივე ვერბალური ტექსტის მქონე, ჭრელებით განმარტებულ საგალობლების მუსიკალურ აგებულებასთან საერთო არ აღმოაჩნდათ. აღსანიშნავია, რომ საგალობელთა სანოტო კრებულებში



გვხვდება „ჭრელი“-თ სახელდებული სხვა ტექსტის მქონე დასდებლები. მართალია, ნოტირებულ „ჭრელ“ დასდებლებს შორის არ დაიძებნა ჭრელთა ნუსხაში მოცემული ათორმეტნი დასდებელნი-ს პოეტური ტექსტის მქონე ნიმუშები. თუმცა, ფიქსირდება ჭრელი დასდებლების რამდენიმე ვარიანტი, რომლებიც იგივე ხმებზეა, რაც ზოგიერთი ათორმეტთაგანი<sup>6</sup>.

ნოტირებულ „ჭრელ“ დასდებლებს შორის აშკარად იკვეთება მე-7 ხმის დასდებელთა სიმრავლე. მაგალითად, მეშვიდე, ზ-ხმისაა შემდეგი დასდებლები ხელნაწერიდან Q-693: „რომელმან საქმემან გყო შენ იუდა“ (№ 228); „პირმშომან ჩემმან ძემან ისრაილმან“ (№229). ხელნაწერში Q-690 უფრო მრავლადაა წარმოდგენილი ზ-ხმის ჭრელი დასდებლები. მათი რიცხვი თოთხმეტს აღწევს. ამავე ხელნაწერში ჭრელი დასდებლებიდან ვხვდებით ა-ხმის ერთ საგალობელს და ბ-ხმის 3 საგალობელს („რაჟამს გარდამოხსნა ძელისაგან“, „რაჟამს დაიდევ საფლავად შინა“, „რაჟამს დაიდევ საფლავსა ხორცითა“). ასეთ პირობებში ჭრელთა ნუსხების ათორმეტ დასდებელთა შორის დავძებნეთ და გავაანალიზეთ ზ-ხმის მქონე დასდებლის სტრუქტურა ინტონაციუ-



რი აგებულების თვალსაზრისით. აღმოჩნდა, რომ აღნიშნულ ხმაზეა დიდი პარასკევის მეათე და განცხადების მეცხრე დასდებლები, ერთნაირი დასაწყისი მუხლით „საშინელ იყო ხილვად“ (მაგ. N 3); ხოლო ბ ხმისაა – დიდი პარასკევის მე-11 დასდებელი „ოდეს ჯუარსა შემსჭუაღეს“, განცხადების მე-10 დასდებელი „რაუამს წინამორბედმან იხილა“, შობის მე-7 დასდებელი „ოდეს იოსებ მწუხარებასა შეეპყრა“ (მაგ. N 4).

ვერბალური განმარტებების ქვეშ ნაგულისხმევი უღერადობის არცოდნის პირობებშიც კი, შესაძლებელი ხდება ჰანგის ინტონაციურ აგებულებაზე მსჯელობა. განმარტებად გამოყენებული მუხლების ანალიზიდან ირკვევა, რომ ჭრელი დასდებლების ჰანგი რვახმის სისტემით წესრიგდება. როგორც საზოგადოდ, ერთი სახეობის საერთო ხმის მქონე საგალობლებისთვისაა დამახასიათებელი, შუადამის დასდებლებში საერთო ხმის საგალობლებშიც ჰანგის აგება მსგავსი ინტონაციური მოდელებით ხდება (მაგ. N3, მაგ. N4). ეს პრინციპი სახეზეა საერთო ხმის მქონე ყველა დასდებელში. მოტანილი მაგალითიდან N4 კარად ჩანს, რომ მუხლთა თანხვედრა განსაკუთრებული სტაბილურობით გამოირჩევა რამ-



დენიშე დასაწყის და დამაბოლოებელ მუხლებში. ამ საგალობლების პოეტურ ტექსტებშიც ვხვდებით საერთო, სტერეოტიპული ფორმულების გამოყენებას.

ამ დროისთვის საერთო ხმის ჭრელი დასდებლების შედარებითი ანალიზი (ჭრელთა ნუსხებსა და სანოტო ვერსიების საფუძველზე) ჯერ არ ჩატარებულა. და ეს ჩვენი კვლევის შემდგომ ეტაპს წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ ვერ ხერხდება ჭრელი “შუადამიანის“ დასდებლების ვერბალური განმარტებების მუსიკალური იდენტიფიცირება, მაინც შევძელით გარკვეული დასკვნების გამოტანა.

1. როგორც გამოირკვა შუადამიანის დასდებლების მსახურების ტრანსფორმაცია განხორციელდა სამეუფეო უამის მსახურებად, სადაც დასდებლები უამების მიხედვითაა გადანაწილებული. თუმცა ისინი თავის პირველად ფორმასთან (ათორმეტთა ციკლთან) კავშირს მაინც ავლენენ სახელწოდების შენარჩუნებით: ჭრელთა ნუსხის ხელნაწერებში მათ ისევ ძველი სახელი - „ათორმეტნი დასდებელნი“ ეწოდებათ.

2. ჭრელთა ნუსხებში „ათორმეტნი დასდებელნი“ მოხვედრა საგალობელთა ციკლის განსაკუთრებული მნიშვნელობით უნდა იყოს განპი-





რობებული. განმარტებების შესწავლა ადასტურებს დასდებელთა ჯგუფის შიგნით სპეციალური მუხლების ჩაკეტილი სისტემის არსებობას.


3.წელიწადის 3 სხვადასხვა მსახურებაში ჩართული დასდებლების პოეტურ ტექსტებსა და ჰანგებში საერთო ფორმულების არსებობა არ არის შემთხვევითი. მას ღრმა ფესვები აქვს და დაკავშირებულია მსახურებათა საერთო ძირებთან. შობის, განცხადების და დიდი პარასკევის მსახურებების საერთო ლიტურგიკულ შინაარსთან.

4.ლექციონარისა და იადარის „დასდებელნი ათორმეტნი“, განსაკუთრებით კი დიდი პარასკევის განგებაში შესული დასდებლები თითქმის უცვლელად, მხოლოდ განსხვავებული კომბინაციებითაა (თანმიმდევრობითაა) შესული ჭრელთა ნუსხებში და სამეუფეო უამის მსახურებებში. დასდებლების ხმებზე განაწილების პრინციპებიც უმეტესწილად შენარჩუნებულია VIII-დან XIX საუკუნის ჩათვლით არსებულ წყაროებში.

5.„ათორმეტთა“ შორის საერთო ხმის დასდებლების ჰანგი მსაგავსი აგებულებისაა, როგორც საზოგადოდ ხმის კომპოზიციისთვისაა ტიპური. განსაკუთრებული სტაბილურობა საწყისი მუხლებისა და დამაბოლოებელი მუხლების თან-

---

---



ხვედრაში იგრძნობა. იგივე ფორმულების გამოყენების, დასესხების შემთხვევებს სხვადასხვა ხმის საგალობლებშიც ვხვდებით, რაც უმეტესწილად დამაბოლოებელ მუხლებს ეხება.

ამრიგად, „შუაღამისანის დასდებლების“ ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში შესრულების თავისებურებების შესწავლამ კიდევ ერთხელ დაადასტურა ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში ტრადიციებისადმი ერთგულება და პატივისცემა. ეს კი, თანამედროვე მსახურებაში VIII საუკუნიდან თითქმის უცვლელად მოტანილი დასდებლების გალობით შესრულების და ღვთისმსახურებაში მათი გაცოცხლების ბუნებრივ სურვილს აჩენს.

### **შენიშვნები:**

1. ეს ტერმინი არ არის დაკავშირებული საღვთისმსახურების ციკლის ერთ-ერთი მსახურებასთან „შუაღამიანი“, რომელიც წინ უძღვის ცისკარს.
2. იგულისხმება იერუსალიმური ლექციონარისა და უძველესი იადგარის ნუსხები.



3. დღეს ჩვენთვის ცნობილია ჭრელთა ნუსხის შემცველი ექვსი ხელნაწერი. ოთხი მათგანი დაცულია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში (H -2282 (XIXს); Q- 298 (XIXს); Q -103 (XVIIIს); Q-104 (XVIIIს)) და ორი ქუთაისის ეთნოგრაფიული მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებაში (N 467 (XVIIIს); N 368 (XVIIს)).
4. იხ. ჩვენი შრომა: „რვა ხმის სისტემა ჭრელთა ნუსხებში“. კრებულში: სასულიერო მუსიკა. მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. თბილისი: თბილისის სახ. კონსერვატორია, 2007.
5. მუსიკალური მუხლების იგივეობის დადგენა განმარტებად გამოყენებული ტექსტების ფრაგმენტების ერთმანეთთან შედარებით და იდენტიფიცირებით გახდა შესაძლებელი.
6. ხმებზე მითითებას არ შეიცავს ჭრელთა ნუსხები, თუმცა დასდებელთა ხმებზე მიკუთვნებულობის შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის იერუსალიმური ლექციონარი , უძველესი იადგარი. უფრო გვიანი წყაროებიდან ჟამნი და სანოტო ხელნაწერები.

---

---

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გვახარია ვ., შულღიაშვილი დ., რაზმაძე ნ. ქართული სააღლობლების ხელნაწერთა აღწერილობა და ანბანური კატალოგი. თბ., 2013.
2. Кекелидзе, Корнилий. Иерусалимский канонарь VII века (грузинская версия). Тб. 1912
3. უძველესი იადგარი. გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევადა საძიებლები დაურთეს ე. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა და ლ. ხევსურიანმა, თბ., 1980.
4. შულღიაშვილი დ., რვა ხმის სისტემის სტრუქტურული თავისებურებები ქართულ გალობაში. კრებულში: სასულიერო მუსიკა. მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნ. შრომების კრებული. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბ., 2007.
5. ხელნაწერები: ქუთაისის ეთნოგრაფიული მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილება N 467; N 368; ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი Q-690, Q-693.

მაგალითები

მაგ. N 1.

დიდი პარასკევისა		განცხადებისა	
დასდებელი ა	მარცვლეუბის რაოდენობა	დასდებელი ა	მარცვლეუბის რაოდენობა
<i>დღეს წყალთა იგი</i>		<i>დღეს ტაძრის იგი</i>	
დღეს ტაძრის იგი	5	დღეს წყალთა იგი	5
<i>რეტსაბმელი</i>		<i>კრეტსაბმელი</i>	
კრეტსაბმელი	4	ბუნებაჲ წმიდაჲ იქმნების	10
<i>და განათლდების</i>		<i>სამხილებელად განიპო</i>	
სამხილებელად განიპო	8	და განათლდების იორდანე	9
<i>უსჯულოთა მათ</i>		<i>უსჯულოთა მათ</i>	
უსჯულოთა	5	ღვთივშეგნიე	5



მათ		რად	
<i>და თვისთა ღელვათა დი- ნებასა</i>		<i>და მზემან ბრწყინვალე- ბად</i>	
და მზემან ბრწყინვალე- ბად თვისი და- იფარა	14	და თვისთა ღელვათა დი- ნებასა დაა- ყუედრებს	14
<i>რამეთუ თანა გხედვიდეს ნათლისღე- ბად;</i>		<i>რამეთუ უფალსა გხედვიდეს ჯვარცმულსა</i>	
რამეთუ უფალსა გხედვიდეს ჯვარცმულსა	12	რამეთუ თანა გხედვიდა ნათლისღე- ბად;	12

<sup>1</sup> დახრილი შრიფტით მაგალითებში მოცემულია ხელნაწერში სტექსტში წითელი ფერის მეტონიმური აღნიშნული განმარტებები: თუ რომელი საგანობლის ფრამენტის მსავსად უნდა შესრულდეს მოცემული ტაქტი. აქვე მოტანილი ციფრებით

წარმოდენილია ტაეპებში მარცვალთა რაოდენობის თანხვედრის შემთხვევები.

მაგ. N 2.

დიდი პარასკევისა		განცხადებისა	
დასდებელი ბ	მარცვლების რაოდენობა	დასდებელი ბ	მარცვლების რაოდენობა
<i>ვითარცა კაცი მდინარედ შუას იქით ოინი</i>		<i>ვითარცა ცხლვარი</i>	
ვითარცა ცხლვარი კლვად მიიგვარე	11	ვითარცა კაცი მდინარედ მოხუედ	11
<i>ქრისტე მეუფეო</i>		<i>ქრისტე მეუფეო</i>	
ქრისტე მეუფეო	6	ქრისტე მეუფეო	6
<i>და ვითარცა კრავი</i>		<i>და ვითარცა კრავი</i>	
და ვითარცა კრავი უმანკოდ	10	და მონებრივისა ნათლისღებისა	11



<i>ქრისტე მეუფეო</i>		<i>ქრისტე მეუფეო</i>	
და ემსჭვალე ჯვარსა	6	გენება მიღებაჲ	7
<i>უსჯულთა</i>		<i>უსჯულთა</i>	
უსჯულთაგან	5	სახიერო იოანესგან	9
<i>ცოდვათა ჩვენთათვის კაცთმოყვარე</i>		<i>ცოდვათა ჩვენთათვის კაცთმოყვარე</i>	
ცოდვათა ჩვენთათვის კაცთმოყვარე	10	ცოდვათა ჩვენთათვის კაცთმოყვარე	10



მაგ. N 3.

<b>ზ - ჯმისდასდებლები</b>		
	<b>დიდი პარასკევის მე-10 დასდებელი</b>	<b>განცხადების მე-9 დასდებელი</b>
	<i>ნეტარ არს კაცი</i>	<i>ნეტარ არს კაცი</i>
1	საშინელ იყო ხილ-ვად	საშინელ იყო ხილ-ვად
	<i>ქრისტე მეუფეო</i>	<i>ქრისტე მეუფეო</i>
2	ცათა და ქუეყანისა	ცათა და ქუეყანისა
	<i>და განათლდების სამხილებელად</i>	<i>სამხილებელად</i>
3	შემოქმედი ძელსა დამოკიდებულისა	შემოქმედი მდინარესა შინა განშიშვლებული
	<i>თავი ნეტარ არს კაცი ბოლო დღეს ქრისტე იშვებისზე გათავდება</i>	<i>ვითარცა ცხოვარი</i>
4	მზე დაბნელდა	რომელი ნათლისდებასა მიიღებდა; მონისაგან ჩუენისა ცხოვრებისათვის
	<i>თავი და დღე და</i>	<i>რამეთუ შენ გესავთ</i>



	<b>ღამე გუფარავ</b>	
5	მოსუედ და გან- სცხადენ	და კრებულნი ანგე- ლოსთანი
	<b>და დღე კუალად ღამედ გარდაიქცა</b>	<b>ვითარცა ცხოვარი</b>
6	თავი დღეს ქრისტე იშუების ბოლო ოდეს ჯვარზე გა- თავდებად	განკვირვებულ იქმნეს შიშით და სიხარუ- ლით
	<b>და ქუეყანად დაფა- რულთა გუამთა</b>	<b>ქრისტე მეუფეო</b>
7	და მზემან ბრძყინვა- ლებად თვისი (დღეს ტაძრისა იგიდან არის)	რომელთა თანა
	<b>განუტევებ და მკუ- დართა</b>	<b>თაყვანისვსცემთ</b>
8	თაყვანისვსცემთ	რომელთა თანა თა- ყვანისვცემთ ქრისტე გუაცხოვნენ ჩუენ

მაგ. N 4.


ხმა - ბ	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII
დიდი პა- რას- კევის მე-11 დას- დებე- ლი - ოდეს ჯუ- არსა	A	b	c	d	e	f	g	h	b	x	d	x	x <sup>1</sup>	d	f	h	d	k
გან- ცხა- დების მე-10 რა- ჯამს წინა- მორ-	A	b	c	x	e <sup>1</sup>	f	d	x	x	d	*	f	h	d	k			



ბედ- მან															
შო- ბის მე- 7ოდე ს იო- სებ მწუ- ხარე- ბასა შეეპ- ყრა	A	c	d	f	g	h	x	b	d	*	*	f	h	d	k
										1	2				

როგორც წინამდებარე ცხრილიდან ჩანს საერთო ხმის საგალობლებში მსავსია კომპოზიციური პრინციპები: მუხლთა თანმიმდევრობა და საწყისი და დამაბოლოებელი მუხლებისა, ასევე ნაგებობის შუაში უმეტესად d , b მუხლების გამოყენება. x და \* სიმბოლოებით აღნიშნული მუხლები კომბინირებულადაა განმარტებული და ჯერ მათი სრული იდენტიფიცირება ვერ მოხერ-

---



ხდა. მათ გარეშეც ხმის კანონზომიერების დაცვა  
სახეზეა.


**Tamar Chkheidze (Georgia)**

**Peculiarities of the performance of *Shuagamisani*  
in the Georgian divine service**

The Georgian liturgical practice worked out a very original and developed terminology connected with chanting. Studying of terminological system together with clearing up in the meanings of notions leads us to the manifestation of evolution of chant genres, tradition of performance, sometimes peculiarities of the development of services. In the report the tradition of troparion mentioned by the name of “*Shuagamisani*” in old liturgical sources.

The parallel term of “*Shuagamisani*” is “*twelve troparion*” which is proved in the sources of the middle ages (VIII – X) as well as in the ones of the later period (XVII-XIX) - in so called -the List of Chreli). By this name are mentioned chants entering the services of three important liturgical days - Christmas, Epiphany and Good Friday, which manifest closeness to each other of poetic

---



forms as well as from the point of musical structure (similar melodical stanzas). The similar existence of service, and closeness of poetic and musical forms of these three days of the year are conditioned by deep liturgical connections.

The service of troparion of “*Shuagamisani*” was formed in the XI century as the service of the Lord’s Canonical Hour, where the hymns are distributed according to Canonical Hours (three - on each). Notwithstanding of such transformation, mentioned troparion maintain the connection with the initial form (twelve troparion cycle), which is manifested in the retaining of the name “*twelve troparion*” before XIX century, in the action octoechos system and intonation unity of chants, characteristic to cycle.

---

*ეკა ჭაბაშვილი (საქართველო)*

**რამდენიმე თანამედროვე ქართული  
კომპოზიტორის საბალობლის ჟღერალობის  
საშემსრულებლო მრავალჯახსნაბოვნება**

გალობა მკაცრად სასულიერო ხელოვნებაა. ქართული გალობა-სიმღერა ჩვენი ერის სულიერი საგანძური და სიწმინდეა. XX-XXI საუკუნის საერთო მუსიკაშიც გაჩნდა ინტერესი საეკლესიო მუსიკის მიმართ. სხვადასხვა ქართველი კომპოზიტორი საკუთარ შემოქმედებაში არა მარტო რელიგიურ თემატიკას მიმართავს, არამედ ქმნის საეკლესიო საგალობლებსაც, სადაც, უმეტესად, დარღვეულია ის კანონიკა, რაც უძველესი გალობის ხელოვნებას ახასიათებს და რასაც აღწერენ ქართველი ჰიმნოგრაფები. კომპოზიტორთა ყურადღება მიპყრობილია თავისუფალ სტილზე, ზოგჯერ ევროპული სისტემების გავლენის ქვეშაც ექცევა მათი ნაწარმოების ესა თუ ის მონაკვეთი, ან მთლიანად საგალობელი, ზოგჯერ კი საკმაოდ ახლოსაა შუა საუკუნეებში შექმნილ ქართულ საგალობლებთან. თანამედროვე საგალობლების ერთი ნაწილი შევიდა რამოდენიმე



წლის წინ გამოცემულ კრებულში ბიზანტოლოგიის შესახებ.

წიგნში შესულია კათოლიკოს-პატრიარქის ილია II-ს, ნოდარ მამისაშვილის, რამაზ კემულარიას, მაკა ვირსალაძის, ქეთევან დავითაშვილის, ექვთიმე კოჭლამაზაშვილის და ეკა ჭაბაშვილის საგალობლები.

სწორედ კრებულში შესული ზოგიერთი ავტორის ნაწარმოების მაგალითზე ვისაუბრებთ სტატიაში, რაც ეძღვნება თანამედროვე კომპოზიტორების მიერ შექმნილი საგალობლების მიმოხილვას და ანალიზს XX-XXI საუკუნის საკომპოზიციო აზროვნებისა და ტექნიკის ჭრილში.

ნ. მამისაშვილის სტატიაში „როცა ყველა გზა ტაძარში მიდის“ ვკითხულობთ: „საგალობელი, მართლაც რომ სულიერი კულტურის აუცილებლობაა. წმინდა მამების გენიალობა სწვდებოდა ღვთიურ ინფორმაციას და მათ შექმნეს ბგერითი მოდულების ისეთი უკვდავი ფორმები, რომლებსაც ჰქონდა მუდმივი განვითარების პოტენცია და შესაძლებლობა, რომ ყოველ ერს ამ მოდულთა შემწეობით თავის თვითმყოფად უნიკალობაში ეპოვა ბაზისი სულიერების გადარჩენისა. მაგალითად, ბიზანტიურ თუ სირიულ საგალობლებში ერთხმიან მელოდიათა „ჰორიზონტა-



---

ლის ჰარმონიამ“ ჰპოვა შეცნობა აღსაგლისა“ (მახარაძე, 2009:1037). ეს სიტყვები, ვფიქრობ, ახალი საგალობლების ავტორთა მიმართაც შეიძლება ითქვას.

ნ. მამისაშვილის, როგორც საეკლესიო მუსიკის მკვლევარის, საგალობლები გამოირჩევა ქართული სამგალობლო წერის წესების სათანადო ცოდნით. აღსანიშნავია, რომ ჩვენს მიერ წარმოდგენილი მისი საგალობლის „ჟამთა გადასახედი“ ბოლო ნაწილში კოლაჟის სახით გამოყენებულია ორი ფრაგმენტი მგალობელი მამია პატარავას მიერ ნოტებზე გადატანილი საგალობლიდან „დღეს საღმრთო მან მადლმა“ (ქართული საეკლესიო და სალხინო საგალობლები, გურული კილო თბილისი, 2003წ. საქართველოს საპატრიარქოსთან არსებული საეკლესიო გალობის ცენტრი).



ნიმუში. 16. მამისაშვილის „უამთა გადასახე-  
დი“ და კოლაჟი „დღეს საღმრთომან მადლმა“

მამისაშვილის აზრით: „ზოგჯერ ხალხური -  
სიმღერების და ვალობის მოსმენისას, უცხოელს  
რჩება შთაბეჭდილება, რომ ისინი მეტიხმეტად  
ჰგვანან ერთმანეთს... სინამდვილეში საგალობე-  
ლი ხალხური სიმღერისგან 27 მნიშვნელოვანი  
გამომსახველი ტიპით განსხვავდება: გამღერება  
სონორულ თანხმოვანზე, გამღერება „უსიმაღლო“



თანხმოვანზე ტონის კოლორისტული გაფართოვებით (ნამატირთულიტონი), ხმათა გადაჯვარედინების ფორმა, სადაც ერთ-ერთი გაძლიერებული რეზონანსულ „ლიღინა“ ექოსავით სრულდება, მოდულსში და მოდულაცია და ა.შ.“ (მახარაძე, 2009:1038).

ბატონი ნოდარისთვის საეკლესიო უანრი მისი სულიერების გამოვლინებაა, ესაა მისი ღოცვა, რომელსაც მუსიკალურ ენაზე წარმოთქვამს.

ნ. მამისაშვილის საგალობლების საშემსრულებლომანერა ახლოს დგას ავთენტურ, ძველქართულ საგალობლებთან. მუსიკალურ სისტემას და საკომპოზიციო ტექნიკას, რომელსაც ავტორი იყენებს, ბუნებრივად მიყვავართ ავთენტური შესრულების აუცილებლობასთან. თუმცა მისი „უამთაგადასახედი“ გაუდერებულა ევროპული საგუნდო მუსიკის საშემსრულებლო სტილშიც.

უწმინდესი და უნეტარესი, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი ილია II ბრძანებს: „... ღმერთმა ყველა ერს მისცა მადლი, ხოლო ჩვენ, ქართველებს მოგვცა თავისი განსაკუთრებული თვისება – უდიდესი სიყვარული, რომელიც, პირველ რიგში, ჩვენს უძველეს ხალხურ სიმღერასა და საეკლესიო გალობაში ჩანს. ქართული გალობა არის სიყვარული უფლისად-



მი, ხოლო ქართული ხალხური სიმღერა – სიყვარული მოყვასისადმი, მუსიკაში აუღერებული და გადმოცემული.... შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ძველი ქართული გალობა არის საეკლესიო ტრადიციის წმინდად დამცველი, შეურყვნელი, უძველესი და ამასთან შუა საუკუნეების მართლმადიდებელ ეკლესიათა საგალობლებს შორის ერთადერთი მრავალხმიანი, ანალოგის არმქონე პოლიფონია, რაც მის უნიკალურობას განაპირობებს“ (ლოცვანი 2007: 239).

ზოგიერთ თანამედროვე საგალობლებში - ვხვდებითლათინური ტექსტისა და ევროპული - პოლიფონიური ფაქტურის გამოყენების ფაქტებს, რომლის პირობებშიც არაქართული კილო-ჰარმონიული წყობა იკვეთება. შესაბამისად, ასეთი საგალობლები შესრულების თვალსაზრისითაც ევროპული ხასიათისაა და საკმაოდ დაშორებულია ქართული ტრადიციული საგალობლის ედერადობისგან. ასეთი ნიმუშების მოძიება შესაძლებელია კათალიკოს-პატრიარქის ილია II-ს საგალობლებს შორისაც. უნდა აღვნიშნოთ, რომ იგი ერთადერთი ავტორია, რომლის საგალობლებიც სრულდება საეკლესიო მუსიკის ფარგლებში, რის საფუძველზეც, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სულიერება, რომლითაც გაჯერებულია მისი სა-



გალობლები გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე საკომპოზიციოტექნიკური ბაზა და ძველი მოდელების შენარჩუნება.

ნიმუში.2

კათალიკოს-პატრიარქი ილია II-ის

„კირიე ელეისონ“

### კირიე ელეისონ

საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი,  
უწმინდესი და უნეტარესი ილია II

$\text{♩} = 80$

Tenor (Solo) კირიე ე-ლ-ე-ის-ონი კირიე ე-ლ-ე-ის-ონი კირიე ე-ლ-ე-ის-ონი

Tenor 1

Tenor 2

Tenor 3

Bass Solo კირიე ე-ლ-ე-ის-ონი

კომპოზიტორ მაკა ვირსალაძის აზრით, „თუკი ეროვნულობას განვიხილავთ, როგორც ა-რამხოლოდ შემოქმედების ზედაპირზე განთავსე-ბულ ამა თუ იმ დეტალს, არამედ როგორც გენე-



ტიკურად კოდირებულ, კოლექტიურ არაცნობიერში არსებულ ნიშან-თვისებათა ერთობლიობას (ეს ნიშან-თვისებები კი თავის მხრივ, შეიძლება იყოს ძალზე ზოგადიც და კონკრეტულიც – როგორცაა სააზროვნო სისტემა, ტემპერამენტი, განცდის უნარი, არქიტპათასახეები, მსოფლმხედველობა და ა.შ.), ამ შემთხვევაში შეუძლებელია ნაწარმოების რომელიმე სიღრმისეულ შრეში არ იყოს ჩადებული მისი ავტორის ეროვნულობა. თუმცა არსებობს, რასაკვირველია, ისეთი ქმნილებებიც, რომელთა თავად ჩანაფიქრი, იდეა, უკვე გულისხმობს ეროვნულის ამა თუ იმ დეტალის მონაწილეობას და აქ, როგორც ზედაპირზე, ასევე სიღრმისეულად ვხედავთ ეროვნებას. თუკი ასე მივუდგებით საკითხს, შეუძლებელია ჩემი ნაწარმოებები არ იყოს ქართული, თუნდაც რომელიმე ერთი თვისებით, თუნდაც ფარულისახით“ (ვირსალაძე:2015).

კითხვაზე, რა აზრისაა საეკლესიო მუსიკა-შითანამედროვე საგალობლების მნიშვნელობის შესახებ, მაკა ვირსალაძე ასე პასუხობს: „რაც შეეხება ქართულისაგალობლების საკითხს. მიჭირს ცალსახა პასუხისგაცემა თანამედროვე ქართული საგალობლების ბედის შესახებ. ერთი



შეხედვით კარგია, როდესაც ეკლესია ხელსუწყობს სერიოზული პროფესიული მუსიკის განვითარებას, მაგრამ საქართველოს შემთხვევაში - საქმე ცოტა რთულად არის. ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის მდგომარეობა ბევრად მძიმე იყო, ვიდრე ევროპაში გავრცელებული კათოლიკური და პროტესტანტული ეკლესიების. მოგეხსენებათ, ევროპაში ეკლესია პროფესიული მუსიკის განვითარების ხელშემწყობი იყო, ქართული ეკლესია კი არა. ამის მიზეზი კი უდაოდ ის არის, რომ ქართული ეკლესია იბრძოდა ეროვნული იდენტობის შენარჩუნებისთვის. ამდენად ბუნებრივიცაა, რომ საგალობლების მიმართ კონსერვატულ პოზიციას იკავებდა და იკავებს დღესაც. ძველქართულ საგალობლებს თუ არა - ეკლესია, სხვა სივრცერეალიზაციისთვის არა აქვს. ეს არ უნდა გვავიწყდებოდეს, თუ არ გვინდა დაგკარგოთ ხელოვნების ეს უნიკალური შრე. ამდენად, თანამედროვე კომპოზიტორების მიერ - შექმნილი ნიმუშების და ძველი ნიმუშების თანაარსებობა ძალზე ფრთხილად უნდა ხორციელდებოდეს. მე ვფიქრობ, დღეს კომპოზიტორი მხოლოდ ძველი კანონიკით ვერ შექმნის, თუმცა თუკი ეკლესიაში შესასრულებელ ნიმუშებზეა საუბარი, ძირი, ძველი ფუნდამენტი რაღაც სახით,



უნდა შეუნარჩუნოს თანამედროვეობასთან კომბინაციაში. ნებისმიერ შემთხვევაში რთული საკითხია და ძნელია პასუხისმგებლობის აღება მასზე სასაუბროდ. მე პირადად, როდესაც „წმინდაო ღმერთოს“ ვქმნიდი არ მიფიქრია იმაზე, რომ ეკლესიაში უნდა შესრულებულიყო, ერთი მხრივ, ვერ ვბედავდი ასეთი რამის გაფიქრებას. მეორე მხრივ კი, ეს ფაქტი თავისუფლებას მაძლევდა როგორც ხელოვანს, შემექმნა ის, რაც - მინდოდა და არ მეფიქრა იმაზე, რამდენად ვიცავკ ანონიკას. თუმცა აკორდიკა, საერთო განწყობა, ვფიქრობ, ქართულ საგალობლებს პირდაპირ ეხმიანება“ (ვირსალაძე:2015).

მაკა ვირსალაძის საგალობლებში ვხვდებით როგორც თანამედროვე ევროპულ, ასევე ქართული საგალობლებისთვის დამახასიათებელ ჟღერადობას, რაც ინტონაციურ-ჰარმონიულ ჭრილში ვლინდება. მის საგალობლებში შეიძლება შეგვხვდეს ევროპული საკომპოზიციო აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ხერხებიც, მაგალითად, „იმიტაციის ტექნიკა“, „კლასტერული ჟღერადობა“ ან სხვა. შესაძლოა, სწორედ ამ ტიპის თავისუფლებას გულისხმობს ავტორი ნაწარმოების შექმნის დროს ჩვენთვის მოცემულ ინტერვიუში.





საინტერესოა ვირსალაძის საგალობლების შესრულების ტექნიკაც, რაც ეფუძნება თანამედროვე საგუნდო შესრულების სტილს. მაკას საგალობლებში XXI საუკუნის მუსიკალური აზროვნება ვლინდება. ის საკუთარი დროის გადასახედოდან ცდილობს შექმნას ტრადიციული საგალობლის ალუზიური განცდა. ამას აღწევს სონორული უღერადობების ხარჯზე თანამედროვე საკომპოზიციო ტექნიკაში ქართული ტრადიციული საგალობლისთვის დამახასიათებელი აკორდიკისა და ინტონაციური ჩანართების გამოყენებით. ნიმუში.3

მაკა ვირსალაძის საგალობელი „წმიდაო ღმერთო“.

ვირსალაძე მაკა

**წმიდაო ღმერთო**  
(საგალობელი)

Grave pesante ♩ = 56

Soprano  
წმი - და - ი ღმე - რთო წმი - და - ი

Alto

Tenor  
წმი - რთო

Bass



ჩემი აზრით, ქართული საგალობლების ინტონაციურ საფუძველს ძირითადად ლიტერატურული ტექსტი იძლევა. ამ მხრივ, თითქოს ქართული იდენტობის დაკარგვის საშიშროება მინიმალურია, რადგან ზოგადად, ქართული ენა ეროვნული იდენტობის უძლიერესი დამცველია. თუმცა თუ ქართული საგალობლების შექმნისას თანამედროვე საკომპოზიციო ტექნიკას გამოვიყენებთ (ვთქვათ, ალეატორიკა, პუნტილიზმი, მინიმალიზმი და ა.შ.), რა თქმა უნდა, ეს საძირკველი შეირყევა. ქართული ინტონაციური საწყისის მიუხედავად ის დაემუქრება მუსიკალური მოდელის მთლიანობას, (ამ თვალსაზრისით, მ. ვირსალაძე დიდი სიფრთხილით ირჩევს ტექნიკას და აღწევს მიზანს).

ქართულ საეკლესიო მუსიკაში გარდა ეროვნული ღირებულებებისა და ქართული მუსიკალური აზროვნებისა, რომლის ფესვები ქართულ ფოლკლორშია გადგმული, ასევე ქართული მართლმადიდებლური სამუსიკო ენაა მნიშვნელოვანი. უმეტესად საეკლესიო მუსიკალური ენა რადიკალურად განსხვავდება ამ ავტორებისთვის - დამახასიათებელი საკომპოზიციო სტილისგან. და თუ ავტორისეული სტილი შენარჩუნებულია - მათ მიერ თუნდაც რელიგიურ თემატიკაზე შექ-



მნიღ ნაწარმოებებში, საეკლესიო მუსიკის ნიმუშების შექმნისას ისინი იცავენ ქართული საეკლესიო მუსიკალური ენის ღირებულებებს. ამ გზით კომპოზიტორები უფრთხილდებიან ქართული ტრადიციული საგალობლების ფასეულობას. სწორედ ამიტომ შეინარჩუნა ჩვენმა საგალობლებმა ქართული მართლმადიდებლური ჟღერადობა და დღემდე მოაღწია, როგორც საგანძურმა. ამგვარად, სხვადასხვა ეპოქებში არსებული გლობალიზაციის პროცესების მიუხედავად ძველმა ქართულმა საგალობელმა თვითმყოფადობა არ დაკარგა და ვიმედოვნებ არც თანამედროვე საგალობლების შემთხვევაში დაკარგავს.

ზემოთაღწერილ პრინციპზე დაყრდნობით შევეცადე შემექმნა ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი 7 საგალობელი, რომელთაგან ორი ხსენებულ კრებულშია შესული. საგალობლების შექმნისას ვეცადე ისეთივე საკომპოზიციო ტექნიკა გამომეყენებინა, რაც დამახასიათებელია ქართული ტრადიციული მართლმადიდებლური საგალობლებისთვის, რათა მიმეღწია ჟღერადობის მაქსიმალური იგივეობისთვის. ტექნიკას, რომელსაც ვიყენებ ზოგადად ჩემს შემოქმედებაში, ვფიქრობ, ასევე ამოზრდილია არქაული ქართული მუსიკალური აზროვნებიდან, რაც ეყრდნობა პოლიფო-



ნიური შრეების კონსტრუირებას, თუმცა განსხვავება დროსა და სივრცეში მუსიკალური მასალის განთავსების პრინციპშია. ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში დრო კონცენტრირებულია და რამდენიმე სივრცულ კატეგორიაში მიედინება (სწორედ ამას ეყრდნობა ქართული პოლიფონიური აზროვნება). მუსიკალური მასალა ხშირად კონსტრუირებულია ერთი დროის პულსარით, ხმათა წაფენას კი სივრცეთა სიმრავლე განაპირობებს. ჩემი და XXI საუკუნის ზოგიერთი საკომპოზიციო - ტექნიკისთვის კი დამახასიათებელია დროითი პულსარების წაფენა ერთ ან მრავალ მუსიკალურ სივრცეში, რაც ქართულ საგალობლებში ძირითადად არ გვხვდება.

ჩემს საგალობლებში გამოყენებული არქაული უღერადობებისთვის დამახასიათებელი ჰარმონიული თანაფარდობები ტრადიციული საგალობლების უღერადობრივ ელფერს ცვლის, თუმცა ინტონაციური ბაზა, რაც ქართულ ლექსიკურ საწყისს ეფუძნება და ტრადიციული საგალობლისათვის დამახასიათებელი ფაქტურა ინარჩუნებს პირველყოფილობის განცდას. საშემსრულებლო ინტერპრეტაცია საკმაოდ მნიშვნელოვანია, რადგან მას შეუძლია რადიკალურად განსხვავებული ორი ან მეტი ვარიანტი შემოგვთავა-



ზოს (მღერის სტილი, არტიკულაცია და სხვა საშემსრულებლო ნიუანსი განაპირობებს ქართულ თუ ევროპულ საშემსრულებლო მანერას, შესრულების მრავალვარიანტულობა კი ისედაც ჩადებულია, როგორც ტრადიციულ საგალობლებში, ისე ჩემს მუსიკაში).

ნიმუში.4

ეკა ჭაბაშვილი „ყოვლადწმინდაო ღვთისმშობელო“

ყოვლადწმინდაო ღვთისმშობელო

(საგალობელი)

ამრიგად, ჩვენს მიერ მოყვანილი თანამედროვე საგალობლები და არა მარტო ისინი, აღესილია ღვთის სიყვარულითა და სულიერებით, განმსჭვალულია მოწიწებით ტრადიციული საგალობლებისადმი და რუდუნებით უფრთხილდება - მას. ფაქტობრივად, ყოველი მათგანი ინარჩუნებს ძირითადი მოდელის ვიზუალურსახეს, თუმცა უფრო ღრმა ანალიზის საფუძველზე აღმოვაჩინთ ინდივიდუალურ მიდგომებს და სწორედ ეს ამტკიცებს, რომ ავტორისეული მიდგომების მიუხე-



დავად შენარჩუნებულია ძირითადი მართლმადიდებლური საეკლესიო ქართული საგალობლის - შექმნის პრინციპები.

რაც შეეხება საშემსრულებლო მანერას, ძალზე რთულია ზუსტად განვსაზღვროთ იგი, მითუმეტეს, მრავალსაუკუნოვან ეპოქალურ - ჭრილში, ძნელია წარმოიდგინო როგორ უღერდა ქართული ტრადიციული მართმადიდებლური საგალობელი X-XIII საუკუნეებში და რამდენადაა - დაცული მისი მღერის მანერა XVI-XVIII საუკუნეში. მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკალურ სისტემას, კილო-ჰარმონიულ წყობას თუ მუსიკალურ ფორმას შეუძლია ბიძგი მისცეს საშემსრულებლო ინტერპრეტაციას, მაინც ჩნდება კითხვა, ეს პირველი შესრულების მსგავსი იქნება? თუ საუკუნეებს გადავხედავთ დავინახავთ, რომ ინტერპრეტაციათა უდიდესი ჯაჭვია დროსა და ინდივიდუალურ მიდგომებთან დაკავშირებული. ამის საფუძველს გვაძლევს აქამდე შემორჩენილი ფრესკები და ხატწერის ნიმუშები, სადაც კანონიკა დაცულია, მაგრამ შესრულების მანერა მრავალფეროვანი და ზოგჯერ რადიკალურად - განსხვავებულიც.

ნიმუში.5 „ყინწვისისანგელოზი“, „ღვთისმშობელი“ (სვანური), „აღდგომა“ (XXს)



საინტერესოა, რატომ არ შეეხო ეს ღვთის-  
მსახურების მუსიკალურ ნაწილს, ისიც ხომ ექ-  
ვემდებარება ცვლადობას?

და ბოლოს, ძალიან მოკრძალებულად მინდა  
დავსვარი საკითხი, საჭიროა თუ არა თანამედ-  
როვე ავტორების მიერ მუსიკის ამ უანრში ნიმუ-  
შების შექმნა, თუ ამ ნაწარმოებების როლი საეკ-  
ლესიო მუსიკის სივრცეში ჯერ კიდევ არ არის  
განსაზღვრული.

და რა არის მართმადიდებლური ეკლესიის  
მიერ XX-XXI საუკუნის საეკლესიო მუსიკის ნი-  
მუშების უგულვებელყოფის მიზეზი, როცა სხვა  
ყველა სფეროს – იქნება ეს ხატწერა, არქიტექ-  
ტურა, მედია თუ სხვა ტექნოლოგიები, რომელიც

---

თანამედროვე პროგრესმა მოიტანა, და ა.შ. – მოეძებნა ადგილი ქართულ მართლმადიდებლურ კულტურაში.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. მახარაძე ნ. გიორგაძე მ., ბიზანტოლოგია სა-ქართველოში-2, თბ.,2009
2. ლოცვანი, რუსთ., 2007
3. ვირსალაძე მ. გამოუქვეყნებელი ინტერვიუ, 2015


***Eka Chabashvili (Georgia)***

**Different aspects of sounding of Contemporary Georgian Composers' Chants by Variants of Performing.**

Church songs are holy treasure of Georgian people. Composer's interest in composition of church music has become even stronger in the 20-21<sup>st</sup> cc. Numerous composers use religious themes in their works, but chants are absolutely different issue as they belong to a religious



---



genre. Some contemporary Georgian composers try to stick to traditional sounding of Georgian chants while composing their own works.

Collection of papers about Byzantine Studies was published in Georgia several years ago which included several chants by contemporary composers. For our research we chose chants of Catholicos-Patriarch of all Georgia Illa II, N. Mamisashvili, M. Virsaladze and E.Chabashvili.

The Paper aims at introducing the interest in church music in contemporary era; It also presents new works of several Georgian composers and their opinions about these pieces; In addition, it analyzes the confluence of contemporary and traditional art and studies the principles of Georgian gene expressions in compositional techniques and performance style of contemporary Georgian composers.

---

*ინგა ხალვაში (საქართველო)*

**ქართული ხალხური ცეკვებისა და  
კინემატოგრაფის შრტიმართმიმართების  
ზოგიერთი საკითხისათვის**

კინემატოგრაფი, მოგეხსენებათ სინკრეტული ხელოვნებაა, იგი აერთიანებს ხელოვნების ძირითადი დარგების გამომსახველობით ენას. ლიტერატურას, ფერწერის, არქიტექტურის, ქანდაკების, მუსიკის. ხშირად მიმართავს ქორეოგრაფიასაც.

ცეკვა კინოში არ აღიქმება როგორც მხოლოდ ერთი დამოუკიდებელი ნომერი. ყოველი ცეკვა ხელოვნების ნიშნად იქცევა, რომელსაც ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს. გარდა ამისა, ცალკეული მოძრაობების ერთობლიობა დამატებით მნიშვნელობას ასრულებს კადრის მთლიანობას, საშუალებას გვაძლევს უფრო ღრმად გადმოვცვათ მიმდინარე მოვლენების, მთლიანად კინოსურათის არსი.

გამომდინარე ბუნებიდან, კინემატოგრაფს აქვს უნარი დააფიქსიროს ფირზე ქორეოგრაფიული მონახაზი, თუ მთლიანად ცეკვა, რაც საშუალებას აძლევს შემდეგ მკვლევარებს გაანალი-

---

ზონ ცალკეული ცეკვების საწყისი და განვითარების ეტაპები.

ქორეოგრაფიას ხშირად მიმართავენ რეჟისორები ილუსტრაციული თუ დრამატურგიული ფუნქციით. ხალხური შემოქმედება და კერძოდ, ხალხური ცეკვები კინემატოგრაფის მიერ გამოყენებულია სხვადასხვა ფუნქციით. ვინაიდან ცეკვა ერის სულიერი თვისებების შემკრებია, მისი ილუსტრაციაა, გენეტიკური კოდის მატარებელია, მას მიმართავენ სულის ფაქიზი მოძრაობების, გრძნობების, გამოსახატავად და სიმბოლოდაც კი.

ცეკვა კინოში არ აღიქმება როგორც მხოლოდ ერთი დამოუკიდებელი ნომერი. ყოველი ცეკვა ხელოვნების ნიმუშად იქცევა, რომელსაც ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს. გარდა ამისა, ცალკეული მოძრაობების ერთობლიობა დამატებით მნიშვნელობას ასრულებს კადრის მთლიანობას, საშუალებას გვაძლევს უფრო ღრმად გადმოგვცეს მიმდინარე მოვლენების კინოსურათის არსი.

ჩვენ დღეს შევეხებით ქართულ კინოში ფოლკლორული ცეკვების გამოყენების საკითხს, განიხილავთ რა დატვირთვას ანიჭებს მას რეჟისორი, იგი გამოყენებულია როგორც ქორეოგრა-



ფული ჩანართი, როგორც ილუსტრაცია, თუ მას დრამატურგიული ფუნქცია აქვს მინიჭებული. კინემატოგრაფს დიდი მნიშვნელობა აქვს ცეკვების დაფიქსირების კუთხითაც. კინოფირს აქვს უნიკალური თვისება დააფიქსიროს დროის გარკვეულ მონაკვეთში რა ცეკვები სრულდებოდა, რა ინსტრუმენტის თანხლებით, რა ჩაცმულობით, რა მოძრაობები სრულდებოდა, ეს იყო ჯგუფური თუ ინდივიდუალური შესრულება, რაც განსაკუთრებით ქორეოლოგებსა და ქორეოგრაფებს დააინტერესებს.

ჩვენ დღეს შევეხებით ქართულ კინოში ფოლკლორული ცეკვების გამოყენების საკითხს, რამდენიმე ფილმის საფუძველზე განიხილავთ რა დატვირთვას ანიჭებს ცეკვას რეჟისორი, იგი გამოყენებულია როგორც ილუსტრაცია და ქორეოგრაფული ჩანართი, თუ მას დრამატურგიული ფუნქცია აქვს მინიჭებული.

როცა ვსაუბრობთ კინოფილმზე, როგორც დოკუმენტურ მასალაზე, ჩვენს შემთხვევაში ქორეოგრაფიული კუთხით, პირველივე სრულმეტაჟიანი დოკუმენტური ფილმი უნდა მოვიყვანოთ მაგალითად, ვასილ ამაშუკელის “აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში”. ფილმში არის ეპიზოდი, რომელიც 7 წუთის განმავლობაში გრძელდება.



„ფერხული ბარაკონში რაჭის ერისთავის როსტომის მემკვიდრეების ეზოში“. მამაკაცები და ქალები ერთმანეთის გვერდიგვერდ, ხელგადაბმულები წრეს უვლიან. მონაწილეთა გარეგნობა, მოძრაობების მაგიურობა, გამომეტყველება მიგვანიშნებს, რომ ცეკვა ავთენტურია, რომ იგი სრულდება არა გართობის, არამედ, სწორედაც სარიტუალო დანიშნულებით. შემდეგ ფერხულის მონაწილეთა რიცხვი იზრდება და ყველა ებმება როკვაში. ორი წრე კეთდება, ერთი მომცრო, მას ბავშვები ქმნიან, მეორე წრე შეუდარებლად დიდია. ცენტრში დგას აკაკი. ფერხულით ხალხმა პატივისცემა გამოხატა პოეტის მიმართ, იგი სამყაროს ცენტრში მოაქცია და მზესავით განადიდა. ეს ეპიზოდი დადგმული რომ ყოფილიყო რეჟისორ-ოპერატორის მიერ, შეგვეძლო გვეთქვა, რომ იგი კინემატოგრაფში ცეკვისავე დრამატურგიული დატვირთვის მიცემის პირველი მცდელობად შეგვეფასებინა. მაგრამ ეს იქვე მოხდა, ხალხის სპონტანური გადაწყვეტილებით და პოეტისადმი მათი უსაზღვო სიყვარული და პატივისცემა გამოხატა.

ნუცა ნინო ღოღობერიძის ფილმი “ბუბა” ორი თვალსაზრისით არის საინტერესო. საბჭოთა კავშირი 20-იანი წლების ბოლოს აგიტფილ-



მების გადაღებას შეუდგა. იგი ძირითადად ეთნოგრაფიული ხასიათის იყო და აგებული იყო ძველი და ახალი ცხოვრების შედარებაზე. “ბუბაც” ერთ-ერთი მათგანია. ამ შედარების მიზნით ფილმში დოკუმენტურად არის დაფიქსირებული რაჭის რეალური მძიმე ცხოვრება და პერსპექტიული მომავალი. აგიტფიმების სტრუქტურიდან გამომდინარე, გასაბჭოებამდე რაჭის მაცხოვრებლების მძიმე ცხოვრება ნაჩვენებია ყოფის აღწერით, - ადამიანების მძიმე შრომა და ლამის ყოველდღე სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე ყოფნა. იგი გვაწვდის მნიშვნელოვან ეთნოგრაფიულ ცნობებს რაჭის შესახებ. ვინაიდან აღწერს დოკუმენტურად 20-იანი წლების საქართველოს ამ კუთხის ცხოვრებას. ფილმში დაფიქსირებული საფერხულო ცეკვა, რომელსაც ქალები და მამაკაცები ერთად ასრულებენ, შესრულების ავთენტურობიდან გამომდინარე საინტერესო უნდა იყოს ქორეოლოგებისათვის. კინომცოდნეებისათვის კი საინტერესოა ხალხური ცეკვის დრამატურგიული ფუნქციით გამოყენების თვალსაზრისით. ფილმში საფერხულო ცეკვა გასაბჭოებამდე პერიოდში სრულდება. ცეკვაში ერთად მონაწილეობენ ქალი და მამაკაცი, ახალგზარდა და მოხუცი, ხელები მტკიცედ აქვთ ჩაბმული ერ-



თიმეორეზე. მეფერხულეები ნაყოფიერების და ამინდის ღმერთებს დახმარებას სთხოვენ. ცეკვა ძალიან შთამბეჭდავია, საშუალო და ახლო კადრების მონაცვლეობა, სახეებისა და ფეხების მსხვილი პლანები, დაფიქსირებული სახეები, მეფერხულეთა გამომეტყველება, სრულიად ავთენტური შესრულება ცეკვა თავისი მასშტაბით, მონაწილეთა სიმრავლით და ერთიანობით, მოძრაობათა სინქრონით შთამბეჭდავ ზემოქმედებას ახდენს. და ამ ადამანების სულის სიმტკიცეზე, ძლიერ ხასიათებზე მიგვანიშნებს. რომელიც მძლავრად დგას თავის მიწაზე, მართალია გაირვეით ებრძვის ცხოვრებას, იბრძვის სიცოცხლისათვის, ფესვები მყარად აქვს მიწაში გადგმული. ეს ყოველივე ცეკვაში იკითხება, შემსრულებელთა სახეებში, თვალებში ვხედავთ. ფილმის ფინალში კი, რომელიც გვიყვება რაჭის ლაღ ცხოვრებაზე საბჭოთა ხელისუფლების მოსვლის შედეგად, ვხედავთ პატარა ბავშვებს, ერთნაირი ზოლებანი მაისურებითა და ტრუსებით, პატარა გოგონა დირიჟორობს "მუსიკოსთა ჯგუფს", ორი პატარა-გოგონა და ბიჭი დუეტში ცეკვავს. სხვები ტაშს უკრავენ. იქმნება კომიკური სიტუაცია, ანუ ეს დრამატურგიული ხერხი გამოხატავს საბჭოთა სისტემისადმი რეჟისორის ირონიულ დამო-



კიდებულებას, ძარღვიანი, ადამიანების გამაერთიანებელი ფერხულიდან ეროვნებაწაშლილი უნვერსალური საბჭოთა ადამიანამდე.

დრამატურგილი ფუნქციით გამოყენების მომდევნო მაგალითია ნიკოლოზ შენგელაიას “ელისო”. ამ ფილმზე ძალიან ბევრი დაიწერა და ყველგან ხაზგასმული იყო ფინალური სცენა, სადაც გლოვისა და ცეკვის ურთიერთშეპირისპირება ფილმში შთამბეჭდავ ემოციურ სურათს ქმნის. გაურკვეველი მომავლის წინაშე შიში თრგუნავს ჩეჩნებს, მათი სასოწაკვეთა გარეთ იღვრება გარდაცვალების გამო გამოწვეული გლოვის დროს, რომელიც ისტერიაში გადადის. თემის თავი, ასტამური, თანასოფლელების გონს მოსაგებად, მუსიკოსებს საცეკვაოს დაკვრას უბრძანებს. ამ დროს აჩქარდება ფილმის ტემპო-რიტმი, კადრები სწრაფად ცვლიან ერთმანეთს, ეპიზოდის კიდევ უფრო დრამატიზებისათვის პარალელური მონტაჟის მეშვეობით ურთიერთ-შეპირისპირებულად არის ნაჩვენები გარდაცვლილი ქალი და ცეცხლმოკიდებული აული. ტირილი და მოთქმა მატულობს, ქალები თმებს იგლეჯენ და ლოყებს იხოკავენ, მამაკაცები მოთქვამენ და გულში მჯიღს იცემენ. ხალხის გადასარჩენად, მათი სიცოცხლსაკენ მობრუნების მიზნით აუ-





ლის მამასახლისი ასტამირი მუსიკოებს უბრძანებს საცკვაო დაკრან და იწყებს ცეკვას.

დრამატურგიული ფუნქცია აქვს ცეკვა “ქართულს” მიხეილ ჭიაურელის ფილმში “უკანასკნელ მასკარადი”. ინგლისის ელჩი ითხოვს იცეკვოს თამარმა, საქართველო სიმბოლომ, ეს მოთხოვნა თუ სურვილი იქ დამსწე ქარველებში პროტესტს იწვევს, “ინდოეთში ხომ არ გგონიათ თავი? ამ ბრიყვს ახლავე ხანჯალზე ავაგებ.” მიუხედავად ამისა, თამარი საცეკვაოდ მაინც გაჰყავთ. ამისათვის საკმარისი იყო ელჩს შეეხსენებინა “არ დაგავიწყდეთ, სერ, დიდი ბრიტანეთი უარს არ არის ჩვეული”. ადრინდელი პროტესტი უმაღლეს ქრება და ყველა ერთხმად, ერთდროულად ტაშს აყოლებს მუსიკას, ამავედროულად პარალელურად, იწყება მუშათა დემონსტრაციის დარბევა, დახვრება. დარბევისა და ცეკვის კადრების პარალელური მონტაჟი ამძაფრებს კონფლიქტს. იგი იკითხება, საქართველოს, როგორც სახელმწიფოს ინსტიტუციის უხერხემლობა, როგორც მონობა ძლიერთა ამა სოფლისა მიმართ.

ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში „ხორუმი“ საფერხისო ცეკვათა ჯგუფს მიეკუთვნება. ფილმში “ნარინჯის ველი” ხორუმი ერთვება ფერხულს. ფერხული თავისი ასტრალური სიმ-



ბოლიზმით, პირდაპირ უკავშირდება ნაყოფიერების საწყისს, ერთ ჯგუფში გაერთიანება ნებას აძლევს რეჟისორს ეს ორი ცეკვა ერთმანეთს გადააბას და გამომდინარე ეპიზოდში მიმდინარე ქალ-ვაჟის გაპაექრებისა თუ გაშაირებისა, ვაჟი ქალს ცოლობას თხოვს და სამგიეროდ მთელ ქვენიერებას პირდება, ოქროს ვარსკვლავს და წითელ დროშას. დუეტის განვითარებასთან ერთად იცვლება ფერხულის ხასიათი- მუსიკა და მოძრაობები და გადადის “ხორუმში”. ეს ცვლილება ქალისა და ვაჟის დიალოგის დრამატურგიას მიყვება. ბოლოს კი ფერხულები იცვლება ერთი მამაკაცის ცეკვით, რომელაც კოლმეურნეები აღტყინებით უკრავენ ტაშს. ქვეტექსტი – ცხოვრება სამურია. დრამატიზმის გაზრდის მოტივით შემოიტანოს ხორუმი, მუსიკალური თანხლებითა და შესაბამისი მოძრაობებით. ერთმანეთისაგან გამომდინარედ განიხილოს.

„მაცი ხვიტია” (რეჟისორი გიორგი შემგელაია) გამოყენებულია ფერხული “ჯანსულო”, ეს ცეკვა სრულდებოდა თავშეყრის დროს. ხალხის სილადე, თავისუფალი ბუნება, თანასწორობა(ქალი და მამაკაცი ხელიხელჩაკიდებულები ცეკვავენ) ამ ცეკვით არის გამოხატული. ცეკვა მოულოდნელად წყდება მთავარის გამოჩენისას.



შეწყვეტილი ცეკვა ამზადებს მაყურებელს ცუდი ამბისათვის და გამოხატავს ხალხის დამოკიდებულებას მთავრის მიმართ.

„ჩვენი ეზო“ გიორგი შეგვლიას სიხარული, გამოწვეული საპასუხო სიყვარულის დადასტურებით, წვიმაში იწყებს ცეკვას. ე ქორეოგრაფიული მონახაზი ყველაზე უკეთ გამოსცემს გმირის განცდების გულწრფელობას და სიხარულით გამოწვეულ აღელვებას. რასა აკეთებს, ცეკვას იწყებს უნებურად, ქართულ იღეთებს აკეთებს, რაც სისხლში აქვს ამდარი, რასა გენეტკა კარნახობს, აფეთქებასავით იღვრება გარეთ.

“გაღმა ნაპირი” ფინალში შესრულებლი ცეკვა, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე ემოციურად დატვირთულია და დრამატურგიული ფუნქცია აქვს. “შარათინი” აფხაზური ცეკვა და სიმღერა, მას აყოლილი პატარა თედო. ცეკვა ომის ორთავე მხარეს აერთიანებს, ყველა მეომარი ადამიანია, საკუთარ სურვილით არავინ ებმება ომში, თითოეულსოჯახი ჰყავს, ალბათ, ისინიც ეებენ დაკარგულ ახლობლებს, ომი მათი სურვილია არ არის. მათ მშვიდობა უნდათ.


ქორეოგრაფია კინონაწარმოების გასამშვენებლად არის გამოყენებული. ყოფის ან დროის უკეთესად წარმოჩენისათვის ფილმებში იყენებენ

---

ფოლკლორულ სიმღერებსა და ცეკვებს. სხვა საკითხია, რამდენად ორგანულია და ავთენტური ჩასმული ქორეოგრაფიული ნომერი.

### *დასკვნა*

1. ქართული ხალხური შემოქმედება და კერძოდ, ხალხური ცეკვა თვითგამოხატვის ეთ-ერთი ფორმაა. იგი თავის თავში აერთიანებს ტრადიციების, წეს-ჩვეულებებს, სულიერ ფასეულობებს. ცეკვა ერის გენეტიკური კოდის მატარებელია. ამ თვისებათა გამო, კინორეჟისორები მას ხშირად მიმართავენ სათქმელის გამოსახატავად. კინემატოგრაფისა და ქორეოგრაფიის ურთიეთმიმართების საკითხი შესაძლებელია რამდენიმე ასპექტში განვიხილოთ
2. კინო, როგორც დოკუმენტი, მკვლევართათვის აუცილებელი ინფორმაციის შემნახველი უნარი აქვს ფირზე აღბეჭდოს ცალკეული ცეკვების შესრულება დროის გარკვეულ მონაკვეთში, დააფიქსიროს მონაწილეები, მოძრაობების ხასიათი თუ მუსიკალური თანხლება, რაც საშუალებას აძლევს მკვლევარებს თვალი მიადევნონ ცეკვის განვითარების ეტაპებს.


- 
- 
3. ცეკვა, როგორც ეთნოგრაფიული ილუსტრაცია, ესთეტიკური დანიშნულების ჩანართი;
  4. ცეკვა როგორც ადამიანის სულის ფაქიზი მოძრაობების, გრძნობების გამომხატველი;
  5. ცეკვა, როგორც დრამატურგიული ფუნქციის მატარებელი, სახე-ხატი, სიმბოლო; ცალკეული მოძრაობების ერთობლიობა დამატებით მნიშვნელობას აძლევს და ასრულებს კადრის მთლიანობას, საშუალებას იძლევა უფრო ღრმად გადმოსცეს მიმდინარე მოვლენების არსი

*Inga Khalvashi*

*Some of the issues of Georgian National dances and cinematography interactions*

Georgian folk art and particular national dance is a collector of the nation's spiritual treasure, an expression of values, traditions and customs, a carrier of genetic code. Because of these features, it is often applied by the directors to express what they want to say. We can discuss

---



the issue of the relationship between cinematography and choreography in several aspects:

1. Cinema as a document, a keeper of necessary information for the researcher – has an ability to tape-record some dance performance in certain period of the time, to fix participants, character of the movement or musical accompaniment, that Allows researchers to keep an eye on the development of dance stages.
2. Dance as an ethnographic illustration, tab of aesthetic destination;
3. Dance as an expression of the tender movements of the human soul;
4. Dance as a carrier of a dramatic function, face-icon, symbol; combination of separate movements gives additional meaning and completes the integrity of the pictures, allows more deeply express the essence of current events.

---

---

**გიორგი გარაყანიძე (საქართველო)**

**მთვარის კულტმსახურების ცოცხალი  
ნაშთი და წარმართული ღვთაების  
ნიშან-სიმბოლო**

ისტორიის ერთ ადრეულ ეტაპზე ქართველთა წინაპარი ტომები, სხვა ძველი ხალხების მსგავსად, მნათობთა რელიგიას აღიარებდნენ და შესაბამისი პანთეონიც ჰქონდათ, სადაც უზენაესი ღვთაების ადგილი მთვარეს ეჭირა (21: 100-121).

ბერძენი გეოგრაფი და ისტორიკოსი სტრაბონი (ძვ.წ.64/63-ახ.წ..23/24) აღბანელთა კულტმსახურების აღწერისას ქართველთა უძველესი სარწმუნოების შესახებ გვაწვდის ცნობას: მთვარის საკულტო ტაძარი იბერიის მახლობლად მდებარეობდა, სადაც ქურუმები სხვადასხვა რიტუალისაგან შემდგარ კულტმსახურებას აღასრულებდნენ. აქ ისინი ქადაგად ეცემოდნენ; მთვარისთვის შესაწირ ადამიანებს ერთი წლის განმავლობაში კისერზე ჯაჭვს ადებდნენ; ზვარაკად შეწირულს კი განწმენდის მიზნით ყველა ფეხს ადგამდა (21: 90) (ხაზგასმა აქაც და ქვემოთაც, ყვეგან ჩვენია – გ.გ.).



საქართველოში ბოლო დრომდე შემორჩა ამ უძველესი წარმართული კულტმსახურების ნაშთები. მათ ქრისტიანულ ეპოქაში წმ. გიორგის დღეობებში დაიმკვიდრეს ადგილი და ტრადიციული წეს-ჩვეულებების შინაარსით განაგრძეს არსებობა, რაც იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ ქართულ ხალხურ რწმენაში წმ. გიორგის წარმართული მთვარის დღეთაების ადგილი უჭირავს (21: 88). წმ. გიორგის ტაძრებისა და მათთან დაკავშირებული დღეობების სიმრავლე საქართველოში კარგადაა ცნობილი. ამჯერად ჩვენთვის საინტერესოა აწყურის თეთრი გიორგობა, რომელიც სპეციალურ ლიტერატურაშია აღწერილი და პარალელურად გავლებული სტრაბონის მონათხრობთან (21: 92; 17: 10):

აწყურის ეკლესიაში ქრისტიანული მსახურება მიმდინარეობს, პარალელურად კი ტაძრის გარეთ წარმართული რიტუალები აღესრულება: სტრაბონის ცნობაში მთვარისთვის ზვარაკად განმზადებულთა მსგავსად, აქაც აქვთ წმ. გიორგის ყმებს კისერზე შემოსვეული შანა, რომელსაც აღთქმული დროის გასვლამდე არ იხსნიან; კისერზე მძიმე ჯაჭვადებული ქალები გარშემო უვლიან ტაძარს, რომელთაგან ერთ-ერთი ქადაგად ეცემა და ამის შემდეგ ეკლესიის კარებში





წვება. მას ხალხი ფეხს ადგამს. წაქცეული კი გაუნძრევლად წევს და ხმას არ იღებს, თითქოს მკვდარი იყოს. აქ სიმბოლურ მსხვერპლშეწირვასთან გვაქვს საქმე, რომელიც პირდაპირ მსგავსებას ჰპოვებს სტრაბონისეულ აღწერილობასთან. ეს დღეობა, აღნიშნული წესწვეულებებითურთ, XX ს-ის 50-იან წლებშიც განაგრძობდა არსებობას.

მსგავსი დღეობები დასტურდება როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში და ისინი დღესაც ცოცხლობენ ყოფაში. მაგალითად, აღსანიშნავია მთიულეთში ლომისის წმ. გიორგის დღეობა, რომელიც ყოველი წლის ივნისში, პეტრეპავლობის მარხვის დაწყებამდე, ოთხშაბათობით იმართება. ყურადღებას იქცევს რკინის ძველი ჯაჭვი, რომელიც სალოცავში ინახება. ამ მძიმე ჯაჭვს მლოცველი კისერზე იღებს და სამგზის შემოუვლის ეკლესიაში მდგარ სვეტს. ამ ქმედების შედეგად, გადმოცემის თანახმად, მლოცველს ცოდვები მიეტევება (ექსპ., მთიულეთი 1997). საგულისხმოა ისიც, რომ ლეგენდა ლომისის სალოცავის დაარსების შესახებ ხარს უკავშირდება და სალოცავის სახელწოდებაც – ლომისი, ამ ხარის სახელიდან (ლომა) წარმომდგარა (13: 168-171). ხარი კი აღმოსავლეთის ძველ

---

ხალხებს მთვარის საკულტო ცხოველად მიანი-  
ნდათ (23: 262, 263).

ყველა ამ დღეობისთვის დამახასიათებელ  
საერთო, რამდენიმე ძირითად დეტალს გამოვ-  
ყოფთ, ესენია:

1. ღამის თევა, რაც მთვარის დღეობისთვისაა და-  
მახასიათებელი (21: 93).
2. ჯაჭვი, რომელსაც მსხვერპლშეწირვის ატრი-  
ბუტის დატვირთვა აქვს.
3. ქადაგად დაცემა.
4. საკულტო სიმღერა, რომელიც ხშირ შემ-  
თხვევაში წმ. გიორგის სადიდებელ ტექსტს შეი-  
ცავს.

საკულტო სიმღერათაგან დიდ ყურადღებას  
იქცევს ფერხულით თანხლებული "დიდების"  
ერთ-ერთი კახური ვარიანტის შესრულების წესი.  
"დიდების" ფერხულს ქალები ასრულებენ. ფერ-  
ხულის წრის შუაგულში ქალები ნახევარმთვარი-  
სებურად რკალზე დგანან, რომელთაც დანარჩე-  
ნები უვლიან გარშემო (17: 11). ეს სანახაობა,  
ჩვენის აზრით, მთვარის თვისებას უნდა გადმოს-  
ცემდეს, კერძოდ: ქალების დგომით შექმნილი  
რკალი ნახევარმთვარეს განასახიერებს, წრიული  
ფერხული კი – სავსე მთვარეს. საერთო სურათი  
ასახავს მთვარის აღვსების პროცესს, რაზეც



მბრუნავი წრე უნდა მიანიშნებდეს. ეს მოსაზრება ეხმიანება ივ. ჯავახიშვილის ცნობას, რომლის მიხედვითაც წმ. გიორგის ერთ-ერთი დღეობა მთვარის აღვსების დამეს იმართებოდა (21: 93).

აქვე უნდა ვთქვათ, რომ აღნიშნული სიმღერა-ფერხული დღესაც ცოცხლობს ყოფაში. 2004 წელს კახეთის სოფელ შილდაში მოწყობილი ექსპედიციის დროს მივაკვლიეთ ქალებს, რომელთაც მთელი თავისი არქაული ბუნებით შეასრულეს აღნიშნული "დიდება". როგორც ჩანს, ფერხულს დროთა განმავლობაში ტრანსფორმაცია განუცდია და წრის შიგნით, ნახევარმთვარისებურად მდგარი ქალების ნაცვლად, ორი ქალიდა დგას. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ იმავე რესპონდენტთა ცნობით, ეს ფერხული პირველი ფორმითაც სრულდება, როდესაც წრის შიგნით რამდენიმე ქალი დგას (ექსპ., კახეთი 2004). გამოდის, რომ ამ ფერხულის შესრულების წესი არაერთგვაროვანია.

ამ დღეობებისთვის დამახასიათებელი სიმღერაა აგრეთვე "იავნანა", რომლის, სხვათა შორის, მეტად არქაული და იშვიათი, რესპონსორული (სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობაზე დამყარებული) ვარიანტი იმავე შემსრულებელ-



თავან ჩავიწერეთ. "იავნანაზე" ცალკე წერილში ვრცლად ვსაუბრობთ (მზადდება გამოსაცემად), ამიტომ აქ ამაზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ. მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ "იავნანა" ღვთაება ნანასადმი აღვლენილი საგალობელია. სპეციალურ ლიტერატურაში ნანა მზის ქალღვთაებაა და მიჩნეული (11: 152-154), რაც გაუგებარს ხდის ამ სიმღერის მთვარის დღეობაზე შესრულებას. ამიტომ, ჩვენი აზრით, ის დებულება, რომ ნანა მზის ღვთაების სახელია, გადამოწმებას საჭიროებს:

ჩვენთვის ცნობილია, რომ შუმერულ ღვთაებათა პანთეონში ნანა მთვარის ღვთაებას ეწოდებოდა (25: 123), იგი ხარის სახით გამოისახებოდა (6: 14). უძველესი ქართველური ტომები კი იმ კულტურულ არეალში მოიაზრებიან, სადაც შუმერული და საერთოდ წინააზიური კულტურა ვრცელდებოდა (15: 91; 16: 372). ქართველური ტომებიც რომ მთვარის ღვთაებად მიიჩნევდნენ ნანას, ამის დასტურად ისიც გამოდგება, რომ ნანას ჰომინი "იავნანა" სწორედ მთვარის დღეობაზე სრულდებოდა.

როგორც აღინიშნა, ხალხურ რწმენა-წარმოდგენაში წარმართულ მთვარეს ქრისტიანულ ეპოქაში წმ. გიორგი შეენაცვლა. ამ თვალსაზრით



სით, ყურადღება უნდა მივაპყროთ აღმოსავლეთ საქართველოს მთას, სადაც, როგორც ცნობილია, მძლავრი წარმართული კერის არსებობის გამო, ქრისტიანობა მთელი ისტორიის მანძილზე აწყდებოდა წინააღმდეგობას. საგულისხმოა ისიც, რომ აქ უმეტესი სალოცავი სწორედ წმ. გიორგისთანაა გაიგივებული (24: 185). ეს სალოცავები ხალხს ღვთისშვილთა პატივსაცემად აუგია, რომლებიც, ქართული მითოლოგიური გადმოცემის მიხედვით, მორიგე ღმერთმა დევ-კერპებთან საბრძოლველად გადმოუშვა მიწაზე და რომელთაც წარმატებით დაუმარცხებიათ ბოროტი ძალები (18: 5). მთიელები ღვთისშვილების, იგივე ჯვარ-ხატების სახელზე ღოცულობენ და მათ პატივსაცემად ხატობის დღესასწაულებსაც მართავენ, რომლის წარმმართველი ხევისბერია: ის მთავარი კულტმსახურია და ჯვარ-ხატის კარზე გამართულ თითქმის ყველა რიტუალს ის უძღვება (5: 6).

ჩვენთვის საინტერესოა, თუ არის აღბეჭდილი მთავარის კულტის კვალი აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში, სადაც ასე მრავლადაა წმ. გიორგის სახელთან დაკავშირებული სალოცავები. ამის უფრო ზუსტად გასაგებად ჯერ უნდა



გამოვარკვიოთ, თუ რას წარმოადგენს მორიგე ღმერთი და ვინ არიან ღვთისშვილები.

ქართული მითოლოგიის მიხედვით, მზისქვეშეთში ყველაფერს მორიგე ღმერთი განაგებს. მას თავისი სამეფო კარავი გერგეთმყინვარს ზემოთ, მე-7-ე ცაზე აქვს გაშლილი და იგი მამად ითვლება, ღვთისშვილები კი – მის შვილებად (18: 15). საგულისხმოა, რომ რიცხვი 7 უძველესი დროის სხვადასხვა ხალხებს საკრალურ რიცხვად მიაჩნდათ და მას მთვარის რიცხვად თვლიდნენ (1: 115; 14: 106, 107). როგორც ვხედავთ, მორიგე ღმერთსაც და მთვარესაც ერთი და იგივე რიცხვი მიეკუთვნებათ. რაც გვაფიქრებინებს, რომ მორიგე ღმერთი სხვა სახელით ცნობილი მთვარის ღვთაებაა. ეს რომ ასე უნდა იყოს, ამას ადასტურებს ქართული ანდრეზიც, რომელშიც ღვეებისაგან შეჭირვებული კაცი მორიგე ღმერთს სთხოვს დახმარებას და მას თეთრ ხარს შესწირავს. საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ ხარი მთვარის საკულტო ცხოველი გახლავთ (23: 262, 263), ხოლო თეთრი – მთვარის ფერი (21: 65). მაშასადამე, მორიგე ღმერთი მთვარის ღვთაებასთან იგიველება.

თუ კი ღვთისშვილების მამა, მორიგე ღმერთი, იგივეა, რაც მთვარე, მაშინ ღვთისშვილები



მთვარის შვილები გამოდიან. ამ დებულების სისწორეს სხვა მონაცემებიც ადასტურებს. ამ თვალსაზრისით, ჩვენი ყურადღება ერთმა გარემოებამ მიიპყრო: ბოროტი ძალების, დევ-კერპების, დამამარცხებელი ღვთისშვილები ბერადაც იწოდებიან. მაგალითისთვის შეიძლება დავასახელოთ ბერი ბაადური (4: 283), ბერი იახსარი (7: 216), ბერი კოპალა (ექსპ., ფშავი 2001). ამ შემთხვევაში ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ის, რომ საქართველოში წმ. გიორგისთვის (რესპ. მთვარისთვის) შეთქმულ ბავშვებს "ბერს" უძახიან. ასევე "ბერი" ეწოდება იმას, ვისაც წმ. გიორგისთვის სამსახურისა და მონობის აღთქმა აქვს დადებული (21: 95). მაშასადამე, რაკი "ბერი" მთვარესთან დაკავშირებული სახელია, ამიტომ ზემოთ დასახელებული ღვთისშვილებიც მთვარეს უნდა უკავშირდებოდნენ. ამ მოსაზრებას კიდევ უფრო განამტკიცებს ერთი თუშური ანდრეზი: "სამას სამოცდასამი წმ. გიორგი ყოფილა. ქაჯებს შეუპყრიათ, უწამებიათ(...) მაგრამ ვერაფრით ვერ მოუკლავთ. ამის შემდეგ 363 ასოდ დაჭრეს – ახლა მაინც არ მოკვდებაო? შეიმოსა სულყველა ანგელოზებად და გაფრინდნენ და ყველა ამას სახელი ჰქვიათ და ყველა წმ. გიორგის ნაჭრები არიან და იმისი მოძმეებია, სახელები იმათ ჰქვიათ:



კოპალა, ლაშარი, ჯაკმატე, ლად იაკსარიც..." (4: 425).

ამგვარად, ღვთისშვილები, იგივე ხატები წმ. გიორგის, ანუ მთვარის ნაწილები, მისი შვილები არიან. ამის დასტურად მეტყველებს ისიც, რომ ფშავის ერთ-ერთი თემი (უძილაურთა) სამსხვერპლო კურატებს სწირავდა ერთდროულად როგორც თავის სათემო ხატს (კოპალას), ისე – აწყურის თეთრი გიორგის ხატს კახეთში (3: 28). აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში ღვთისშვილთა პატივსაცემად აღვლენილი ხატობის დღესასწაულები კი წარმართული მთვარის კულტმსახურების ცოცხალ ნაშთად უნდა მივიჩნიოთ. ამას ბევრი რამ ადასტურებს, მათ შორის – ხატობის შემადგენელი არაერთი წეს-ჩვეულება, რომელიც პირდაპირ პარალელს ჰპოვებს ზემომოყვანილ მთვარის კულტმსახურებასთან. ამჯერად მხოლოდ რამდენიმე მნიშვნელოვან დეტალზე შევაჩერებთ ყურადღებას:

საყურადღებოა, რომ აქაც ვხვდებით ჯაჭვს. ამის მაგალითად ზემომოყვანილი ლომისის დღეობაც გამოდგება. ასეთი დიდი და მასიური ჯაჭვი ბოლო დრომდე შემონახულა ლაშარის სალოცავშიც (3: 21), სადაც დასტურდება მთვარის დღეობებისთვის დამახასიათებელი ჩვენთვის





ნაცნობი რიტუალი, როდესაც კისერზე ჯაჭვდა-  
დებული ხატის მონა გარს უვლის სალოცავს  
(იქვე: 24). ასევე, ლაშარის ჯვრის შესახებ გად-  
მოცემაში ვგებულობთ, რომ ხმელგორზე, სადაც  
ახლა ლაშარის სალოცავია, ბერმუხა მდგარა.  
მას ცასთან ოქროს შიბი (ჯაჭვი) აერთებდა (9:  
56). ჯაჭვის მეშვეობით ანგელოზები ჩამოდიოდ-  
ნენ ციდან და მუხის ტოტებზე სხდებოდნენ.

"ბერი გიორგი მეც ვიყავ,

ცას ვები ოქროს შიბითა"...

(8: ანდრეზები, ფშავი, ლაშარი)

ჯაჭვსა და ღვთისშვილებს შორის კავშირი  
სხვაგანაც მყარდება: ქართული მითოლოგიის მი-  
ხედვით, მორიგე ღმერთმა ღვთისშვილები გერგე-  
თის მთის ძირას გადმოუშვა (18: 5). ცნობილია,  
რომ დასახელებული ადგილის სიახლოვეს (იგუ-  
ლისხმება ადგილი ყაზბეგის მყინვართან), ბეთ-  
ლემის გამოქვაბულთან ბოლო დრომდე ეკიდა  
ძველი ჯაჭვი (ეს ჯაჭვი ამჟამად სტეფანწმიდის  
მუზეუმში ინახება);

ძველი მთვარის კულტმსახურების მსგავსად,  
ხატობაზეც ხდება ქადაგად დაცემა – ქადაგი ხა-  
ტის სახელით წინასწარმეტყველებს და ხალხს  
ხატის ნებას უცხადებს (10: 66; 12: 198); აქაც  
აღესრულება მსხვერპლშეწირვა, რაც პირუტყვის



დაკვლავში გამოიხატება; აქაც სრულდება საკულტო ჰიმნი; ხატობის დღესასწაულიც, როგორც მთვარის დღეობა, მთელ ღამეს გასტანს.

საინტერესოა, მთვარის თაყვანისცემის კიდევ რა დეტალები შეინახეს ხატობებმა. ამ თვალსაზრისით, ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ხატობების საკულტო ჰიმნებმა – "ფერხისებმა," რომელთა შესრულების ორი ძირითადი ფორმა არსებობს: 1. ფერხულით, როდესაც წრის შუაგულში ხევისბერი დგას ხატის დროშით ხელში და წრე მის გარშემო ტრიალებს (24: 12; ექსპ., ფშავი 1986). 2. მსვლელობით, როდესაც მეფერხისეები დროშიანი ხევისბრის წინამძღოლობით ან გარს უვლიან სალოცავის ნაგებობას, ან სიმღერის გაუწყვეტლად მიემართებიან მთის სალოცავიდან (მთაწმინდიდან) ბარის სალოცავამდე (5: 7).

რადგან უკვე ვიცით, რომ ჯვარ-ხატების სალოცავები უშუალოდ უკავშირდებიან მთვარის ღვთაებას, ამიტომ ამის გათვალისწინებით უნდა დავაკვირდეთ "ფერხისაში" გამოსატულ წრიულ მოძრაობებს; ჯერ ვნახოთ მსვლელობით შესრულებული "ფერხისა":

მთის სალოცავიდან სიმღერით წამოსული მეფერხისეები, როდესაც ბარის სალოცავთან ჩა-



მოვლენ, სიმღერის გაუწყვეტლად ჩერდებიან და ემზადებიან ახალი მსვლელობისთვის. შემდეგ სიარულს აგრძელებენ ერთრიგად, ერთმანეთის მიყოლით ისე, რომ რკალის ფორმას ქმნიან, ხოლო ამის შემდეგ წინამძღოლი თანდათან წამოეწევა მეფერხისეთა კუდს, რის შემდეგაც მეფერხისენი უკვე წრეს წარმოადგენენ და ასე განაგრძობენ მსვლელობას.

აქაც იგივე სურათი იკვეთება, რაც უკვე "დიდების" ფერხულის დროს გვქონდა, კერძოდ: მეფერხისეთა მიერ გამოხატულ მონახაზში თავდაპირველი რკალი ნახევარმთვარეს გვიჩვენებს, შეერთებული წრე კი – სავსე მთვარეს. და რაც ასევე მნიშვნელოვანია, ყოველივეს გადმოცემა გაუჩერებლად, წრიულ ქმედებაში ხდება, რაც მთვარის შევსების პროცესზე უნდა მიგვანიშნებდეს. ბოლოს კი მეფერხისენი სალოცავის, ხევისბრისა და დასტურის პირისპირ დგებიან რკალზე, – ასე გრძელდება და ასევე მთავრდება სიმღერა (ექსპ., ფშავი 1998; ექსპ., ფშავი 2001).

როგორც მთვარის საკულტო ჰიმნების – "დიდებისა" და "ფერხისას," – შესრულების წესზე დაკვირვებამ გვაჩვენა, ორივე შემთხვევაში მთვარის გამოსახატავად გამოყენებულია ორი გრაფიკული ნიშანი – რკალი და წრე. რაც იმას



ამტკიცებს, რომ აქ მთვარის გამოსახვასთან გვაქვს საქმე. რადგან მარტოოდენ წრიული მონახაზით ძნელია გაარჩიო მნათობის ვინაობა – წრიული ფორმით ხომ მზეც გამოიხატება (2: 44, XX ტაბ., სურ.12).

ახლა ვნახოთ, რა ვითარება გვაქვს "ფერხისას" ფერხულად შესრულების შემთხვევაში:

გრაფიკული თვალსაზრისით, აქაც 2 ელემენტია წარმოდგენილი – წრე და წერტილი – წრიული ფერხული და მის შუაგულში მდგარი დროშიანი ხევისბერი.

როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში, წრეში მოთავსებულ რკალს წერტილი ცვლის, რაც, ჩვენი აზრით, ორი მიზეზით შეიძლება აიხსნას:

1. ადვილი დასაშვებია, რომ, "დიდების" მსგავსად, ამ ფერხულმაც განიცადა ტრანსფორმაცია და წრის შუაგულში რკალის გამომხატველ მამაკაცთა რაოდენობა ერთამდე შემცირდა.
2. გამორიცხული არც ისაა, რომ მთვარის ღვთაების გამოსახატავად, წრისა და რკალის ანალოგიურად, ზოგადად ორი გრაფიკული ელემენტი გამოიყენებოდა – წრე და მის შიგნით მოთავსებული წერტილი.



ახლა ვნახოთ, სადმე მატერიალურ ძეგლზე თუ დასტურდება აღნიშნული გრაფიკული სიმბოლო-ნიშანი. ამ მხრივ, საინტერესოა დავაკვირდეთ სვანურ საწესო გრაფიკაში მოცემულ მთვარის გამოსატვის წესს. ის აქ რამდენიმე ვარიანტადაა წარმოდგენილი: ზოგ შემთხვევაში მას წრიული ფორმა აქვს (2: 42, ტაბ. XVI, სურ. 7), ზოგ შემთხვევაში – რკალური (იქვე: 37, ტაბ. XII, სურ.10; 44, ტაბ.XIX, სურ. 8). ვხვდებით მთვარის სპირალისებურ გამოსახულებასაც (იქვე: 39, ტაბ. XII, სურ. 4). სპირალით გამოსატული მთვარე მოცემულია სვანურ პურის საჭვრეთზეც, რომლით დაბეჭდილი პურებიც, სავარაუდოდ, მთვარის ღვთაების სახელზე იწირებოდა (იქვე: 39). ჩვენთვის ყველაზე საგულისხმო ის არის, რომ ლიფანალის მხატვრობაში მთვარის სპირალისებურ გამოსახულებას ცენტრში წერტილი უზის (თუმცა სიმბოლოს აღწერის დროს მოცემული ნაშრომის ავტორი ვ. ბარდაველიძე არაფერს ამბობს წრის შიგნით დასმულ წერტილზე). საგულისხმოა ისიც, რომ ჩვენთვის საინტერესო ნიშანი სვანურ გრაფიკულ ხელოვნებაში პირდაპირ მთვარედ (დომედულ) იწოდება (იქვე: 39). ჩვენი აზრით, წერტილის გარშემო შემოვლებული სპირალი ბრუნვას უნდა წარმოადგენდეს, ხოლო



მთლიანობაში გრაფიკული ნიშანი მთვარის ადვსების პროცესს უნდა გადმოსცემდეს, როგორც ეს ფერხულის შემთხვევაში იყო.

ყურადღებას იქცევს სვანეთში გავრცელებული ხარის შეწირვის წესიც, რომელსაც "სტაროსტა" (ხევისბერი) წარმართავს: კულტმსახური ილოცება, პარალელურად კი დაჩოქილი მლოცველის ირგვლივ ხარს სამჯერ შემოატარებენ წრეზე. როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაშიც დასტურდება ზემოგანხილული ნიშან-სიმბოლო და მისი შემადგენელი დეტალები (ექსპ., სვანეთი 2006).

წრითა და მასში მოთავსებული წერტილით მივიღეთ პირობითი გრაფიკული ნიშანი, რომელიც, როგორც კვლევაში გვიჩვენა, მთვარის ღვთაებას უნდა აღნიშნავდეს, უფრო ზუსტად – მისი ადვსების პროცესს.

ამ გრაფიკულ ნიშანს ვხვდებით ნეკრესის ნაქალაქარის ცენტრალურ ნაწილში აღმოჩენილ ქრისტიანობამდელ წარწერაშიც. სახელდობრ, ლაპიდარულ ტექსტში:

უნდა ითქვას, რომ მისი შინაარსი არქეოლოგთათვის უცნობია (20: 44). ნეკრესში დაფიქსირებული ნიშანი ჩვენთვის იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ ციურ მნათობთა ღვთაებების კულტი



ჯერ კიდევ ძვ. წ. II ათასწლეულიდან ჩანს ნეკრესში. რიგ შემთხვევებში კი აღინიშნება მთავარის კულტის კვალი (20: 17,18,20,27).

აღნიშნული გრაფიკული სიმბოლოს თვალსაზრისით, ყურადღებას იპყრობს ჯვარ-ხატების სალოცავთა არქიტექტურაც: სალოცავ-ნაგებობას გარშემო წრიულად გალაგანი აქვს შემოვლებული, რომელიც საგრძნობლად დაბალია, რაც გამორიცხავს მის დამცველობით ფუნქციას (3: 104,105; ექსპ., ფშავი 2001). სავარაუდოა, რომ გალაგანს, როგორც საკულტო ნაგებობის ნაწილს, ამ შემთხვევაში არა დამცავი, არამედ საკრალური მნიშვნელობა ჰქონდეს – ნაგებობის სქემატური მონახაზი ემთხვევა ზემოგანხილულ ნიშან-სიმბოლოს. საინტერესოა, რომ ნეკრესში აღმოჩენილი ციურ მნათობთა ტაძარი (ძვ.წ. XIV-XII სს) გახლდათ წრიული ნაგებობა შუაში მოთავსებული ნახევარმთვარისებრი ნაგებობით (20: 9). ასე რომ, მისი სქემატური მონახაზი ჩვენ მიერ ზემოთ ნახსენებ მეორე სიმბოლოს ემთხვევა – წრეში ჩახატულ რკალს, რომელიც "დიდების" ფერხულშია წარმოჩენილი.

ამრიგად, ჩატარებული კვლევის საფუძველზე რამდენიმე დასკვნის გამოტანა შეიძლება:

---

1. მორიგე ღმერთი იგივე მთვარის ღვთაებაა, ხოლო ღვთისშვილები (ხატები) მთვარის შვილებად, მის ნაწილებად გვევლინებიან.

2. გამოიკვეთა პანთეონი: უზენაესი ღვთაება მთვარე და მასზე დაქვემდებარებული მისივე შვილები (ხატები), რომელთაც, თავის მხრივ, თავიანთი მსახურები ("მასხაგანნი". 12: 191) ექვემდებარებიან.

3. დღემდე შემორჩენილი ხატობები უძველესი წარმართული მთვარის კულტმსახურების ცოცხალ ნაშთს წარმოადგენს. ხოლო ხატობის წარმმართველი ხევისბრები მთვარის ქურუმთა მემკვიდრეებად უნდა ჩაითვალოს.

4. გამოვლენილია გრაფიკული ნიშან-სიმბოლო, რომელიც მთვარის ღვთაებას, კერძოდ მის ადვსებას გამოხატავს.


### **გამოყენებული ლიტერატურა:**


1. ასლანიშვილი შ. ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ. თბილისი. 1954





2. ბარდაველიძე ვ. ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები. თბილისი. 1953
3. ბარდაველიძე ვ. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები. I ტ. თბილისი, 1974
4. ბოჭორიძე გ. თუშეთი. თბილისი. 1993
5. გარაყანიძე გ. თანამედროვე ხატობის დღესასწაული ფშავში. კულტურის ისტორიისა და თეორიის საკითხები XIV. თბილისი, 2003
6. გარაყანიძე გ. ქართული ეთნომუსიკის თეატრი. სამაგისტრო ნაშრომი (ხელნაწერის უფლებით). 2005
7. გელოვანი ა. მითოლოგიური ლექსიკონი. თბილისი, 1983 ელექტრონული წიგნი ქართული ფოლკლორი. თბილისი. 2002
8. ვაჟა-ფშაველა ლაშარობა. პუბლიცისტური და ეთნოგრაფიული წერილები. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. IX ტ., გვ. 55-61, თბილისი. 1964
9. ვაჟა-ფშაველა ფშაველების ამოდ-მორწმუნეობანი. პუბლიცისტური და ეთნოგრაფიული წერილები. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. IX ტ., გვ. 65-70, თბილისი. 1964

- 
- 
10. მაისურაძე ნ. აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა. თბილისი. 1971
  11. მაკალათია ს. ფშავი. თბილისი. 1985
  12. მაკალათია ს. მთიულეთი. ტფილისი. 1930
  13. პატარიძე რ. (1980) ქართული ასომთავრული. თბილისი.
  14. ჩიტაია გ. აკადემიკოსი სიმონ ჯანაშია და ქართველი ხალხის წარმოშობის პრობლემა. შრომები II ტ., გვ. 88-99, თბილისი. 2000
  16. ჩიტაია გ. შუმერთა ცივილიზაცია. შრომები II ტ. გვ. 368-372, თბილისი. 2000
  17. ჩიჯავაძე ო. ქართული კახური ხალხური სიმღერები. ნაწილი პირველი. თბილისი. 1962
  18. ცანავა ა., წულაია ჯ. საუბრები ქართულ მითოლოგიაზე. თბილისი. 1998
  19. ჭანტურიშვილი ს. ეთნოლოგიის ქრესტომათია. თბილისი. 1997
  20. ჭილაშვილი ლ. ნეკრესის უძველესი ქართული წარწერები და ქართული დამწერლობის ისტორიის საკითხები. თბილისი. 2004
  21. ჯავახიშვილი ივ. თხზულებანი თორმეტ ტომად. I ტ. თბილისი, 1979
  22. ჯავახიშვილი ივ. თხზულებანი თორმეტ ტომად. XI ტ. თბილისი. 1998

- 
- 
23. ჯავახიშვილი ივ. ქართული პალეოგრაფია. თბილისი, 1949
  24. ჯვარ-ხატთა სადიდებლები ტექსტები შეკრიბეს, შესავალი, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთეს 25.ზურაბ კიკნაძემ, ხეთისო მამისმედაშვილმა და ტრისტან მახაურმა. თბილისი. 1998
  26. Wolkstein D., Kramer S.N. Inanna. Queen of heaven and earth. Her stories and hymns from Sumer. New York, 1983

### **დამოწმებული ექსპედიციები:**

- კახეთი, სოფ. შილდა 2004წ., ე.გარაყანიძის ექსპ.  
მთიულეთი 1997წ., ე.გარაყანიძის ექსპ.  
სვანეთი, ლენტეხის რ., 2006წ., ე. გარაყანიძის ექსპ.  
ფშავი (სოფ. მაღაროსკარი) 1986წ., ე.გარაყანიძის ექსპ.  
ფშავი (სოფ. ცაბაურთა, სოფ. ჭიხო) 1998წ., ე.გარაყანიძის ექსპ.  
ფშავი (სოფ. უძილაურთა, სოფ. ცაბაურთა, სოფ. შუაფხო) 2001წ., ე.გარაყანიძის ექსპ.

---



*Giorgi (gigi) Garakanidze (Georgia)*


**The live remnant of the lunar worship and the  
mark - symbol of the pagan deity**

At one of the earliest stages of the history, the ancestors of the Georgian tribes, like other ancient people, recognized the luminary religion and had the appropriate pantheon where the moon occupied place of the supreme deity. The Greek geographer and historian Strabo while describing the Albanians cult worship gave the information on the ancient religion of Georgians, pursuant to which the lunar priests performed the cult services consisting of various rituals. The study found that the icon celebrations preserved in the mountains of the eastern Georgia are the analogues to Strabo lunar cult worship and alongside with the rituals represent its live remnants.

The material existing in the science hitherto as well as the latest, largely the information obtained in the field by the author is used throughout the research. According to the Georgian mythology, proverbs and other ethnographic materials the research distinguishes the lunar pagan pantheon.

As a result of the study on the folklore music and graphic art items, the mark-symbol has been revealed

---



which expresses the lunar deity, in particular expresses its filling.

It appears that the Khevisberebi (leaders of mountain tribes) who lead the icon celebrations were the heirs of the ancient priests, and rituals which were the part of the icon celebrations whether it was the sacrifice, rules for singing the cult songs, rituals related to the chain or preaching or the architecture of the shrines,- should be considered as the art of the priests.

---



## CV

*აბდულა აქათი* - ქამანჩის საშემსრულებლო პრაქტიკა და მრავალფეროვნება შავი ზღვის რეგიონში თურქეთის დასავლეთ შავი ზღვის რეგიონის ფართო არეალში უკრავენ ქამანჩაზე, რასაც კულტურული თვალსაზრისით ამ რეგიონისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. სწორედ შავი ზღვის ქამანჩის მრავალფეროვანი საშემსრულებლო სტილი არის მოხსენების თემა. ნაშრომში გაანალიზებულია ქამანჩას გამოყენების სხვადასხვა შემთხვევები. კერძოდ, მისი გამოყენება თურქეთის რადიოსა და ტელევიზიაში, მუსიკალურ მარკეტინგში, სპეციალურ სტუდიებსა და ალბომებში, ასევე ახალ მუსიკალურ უანრებსა და განსხვავებული შემადგენლობის ორკესტრებში; სხვადასხვა რიტუალებში, ზეიმებსა და ფესტივალებში. ტრადიციული სამსიმიანი ქამანჩის გარდა აწარმოებენ ოთხსიმიან, ელექტრო და მრავალფუნქციურ ქამანჩებს. კვლევაში წარმოდგენილია სავსელე და საარქივო აუდიო ვიზუალური მასალა.

---



*Abdullah Akat* - Associate Professor Dr, ethnomusicologist, completed his PhD in Musicology and Music Theory at the Istanbul Technical University Social Sciences Institute in 2010. He worked as a Post-Doc Researcher in Berlin Phonogramm-Archiv in 2013, with the support of the Scientific and Technological Research Council of Turkey (TUBITAK). Fieldworks, publications, research projects and presentations are related to the Turkey-Black Sea, Caucasian music culture and Crimean Tatars music. He has been working as the Director of the Karadeniz Music Archive (KARMA) project and the Chair of Musicology Department at the Karadeniz Technical University State Conservatory in Trabzon, Turkey since 2011.

He plays the kemenche, which is the notable polyphonic instrument at the Black Sea coast, in north-east of Turkey. It is a three-stringed fiddle and is still the most important and most played folk musical instrument among the people living in the Eastern Black Sea Region of Turkey.



*ქეთევან ბაიაშვილი* - ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმის უფროსი მეცნიერ-მუშაკი. ეთნომუსიკოლოგი. მუსიკალური ფოლკლორის შემკრები, მკვლევარი, ანსამბლ „მზეთამზის“ წევრი, ანსამბლ „მჭელის“ ხელმძღვანელი. ინტერესთა სფერო - სამგლოვიარო რიტუალი, საქორწინო და შრომის რიტუალების მუსიკა, შემსრულებლობის საკითხები, ქართული სიმღერის იდენტობები, საბავშვო მუსიკალური ფოლკლორი და სხვა.

*ketevan Baiashvili* - Georgian folk song and state instruments of the museum's senior scientific worker. ethnomusiklologist. - Music folklore collectioner, the researcher, member-ship of ensemble "Mzetamze" and the head of the ensemble "Mcheli". Interest in the field - a funeral ritual, wedding and labor ritual'smusic, the performance of folklore issues, folk songs of identity, children's musical folklore, and more.





*ქეროლან ბითელი- ქეროლან ბითელი* - (მაგისტრის ხარისხი მიენიჭა ოქსფორდის უნივერსიტეტში, დოქტორის - უელსის უნივერსიტეტში) მანჩესტერის უნივერსიტეტის უფროსი მასწავლებელი. მისი კვლევის სფეროებია: პოლიფონია ზეპირ ტრადიციაში, ფოლკლორის აღდგენა-გაცოცხლება, მუსიკალური სამყაროს პოლიტიკა და ესთეტიკა, კოლექტიური მუსიცირება (ეთნიკური ჯუფის/თემის მუსიკალური შემოქმედება), არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა და კულტურული ტურიზმი. მისი ინიციატივით განხორციელდა პროექტები: Corsican Voices from Oral Tradition to World Stage („კორსიკული ხმები ზეპირი ტრადიციიდან მსოფლიო სცენაზე“) (Scarecrow Press, 2007) და A Different Voice (განსხვავებული ხმა), განსხვავებული სიმღერა: Reclaiming Community Through the Natural Voice and World Song (ადგილობრივი თემის გაცოცხლება ბუნებრივი ხმისა და მსოფლიო სიმღერის საშუალებით) (ოქსფორდის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014). იგი თანარედაქტორია ოქსფორდის უნივერსიტეტის გამომცემისა „სახელმწიფანგლო მუსიკის აღდგენის შესახებ“.



**Caroline Bithell** - (MA Oxford, PhD Wales) is Senior Lecturer in Ethnomusicology at the University of Manchester, UK. Her research interests include polyphony in oral traditions, folk revivals, the politics and aesthetics of world music, community music, intangible cultural heritage and cultural tourism. She is the author of *Transported by Song: Corsican Voices from Oral Tradition to World Stage* (Scarecrow Press, 2007) and *A Different Voice, A Different Song: Reclaiming Community Through the Natural Voice and World Song* (Oxford University Press, 2014), and co-editor of *The Oxford Handbook of Music Revival* (2014).



**თამაზ გაბისონია** - მუსიკოლოგიის დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, წმინდა გიორგი მთაწმინდელის სახელობის უმაღლესი სასწავლებლის პედაგოგი. დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტის სპეციალობით (1986). ფოლკლორულ ანსამბლ *კერიას* ხელმძღვანელი.

მისი კვლევის ძირითადი სფეროა ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ფორმები. აქვს ნაშრომები ქართული საეკლესიო საგალობლის შესახებაც. მონაწილეობა აქვს მიღებული რიგ ადგილობრივ და საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებში, ფოლკლორისტულ ექსპედიციებში.

**Tamaz Gabisonia** - Doctor of Musicology, Is a teacher at the High School of Georgian Church Chant and Song at the Theological Seminary. Directs folk ensemble "Keria".The focus of his scholarly interest is the forms of Georgian traditional polyphony. He is also the author of works on Georgian church chants. Has participated in a number of national and international scientific conferences and field expedition.



*ნანა გოგოლაძე* - დაამთავრა თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია ეთნომუსიკოლოგიის განხრით (ბაკალავრიატი); საეკლესიო მუსიკოლოგიის განხრით (მაგისტრატურა). სხვადასხვა წლებში მუშაობდა საქართველოს საპატრიარქოშიგალობის ცენტრის მდივნის თანამდებობაზე; თბილისის წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის სახ. ტაძართან არსებულ სტუდიაში გალობის პედაგოგად; ამჟამად არის ცაგერის გრიგოლ მდივნის სახელობის კულტურის ცენტრის ვაჟთა ფოლკლორული გუნდის „სალაღობოს“ ხელმძღვანელი და წმ. ილია მართლის სახელობის გიმნაზიის მასწავლებელი. ასევე მუშაობს ცაგერის წმ. მაქსიმე აღმსარებლის სახ. საღვთისმეტყველო ინსტიტუტში.


*Nana Gogoladze* - Bachelor of Ethnomusicology and Master of sacred music. In different period - A secretary, the centre of singing in Georgian`s Patriarchate. Singing`s teacher in st. Michael Angel church`s studio. Now A conductor boys of folklore choir „salaghobo” in the centre of cultural named after Grigol Mdivani and Singing`s teacher, gymnazy named after st.

---

Ilia; Also teacher in Institute named after st. Maxim Confessor.

**ნანა ვალიშვილი** – ეთნომუსიკოლოგი, ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ხალხური მუსიკის მიმართულების ხელმძღვანელი. 1986 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. სხვადასხვა დროს მუშაობდა სამუსიკო და ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში და კოლეჯში ხალხური სიმღერის მასწავლებლად. მონაწილეობდა რამდენიმე სამეცნიერო კონფერენციაში, გამოქვეყნებული აქვს საგაზეთო სტატიები სხვადასხვა პროფესიულ პრობლემებზე. არის მრავალი ფოლკლორისტული ექსპედიციის მონაწილე და მონაწილე. გაშიფრული და ნოტებზე გადატანილი აქვს მრავალი ხალხური სიმღერა, არის ხალხური სიმღერების სხვადასხვა კრებულის მუსიკალური რედაქტორი, ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლის მუსიკის სახელმძღვანელოს თანაავტორი (I კლასი) და პასუხისმგებელი რედაქტორი (II-III კლასი), ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მიერ გამოცემული ბროშურებისა და კომპაქტდისკების შემოქმედებითი ჯგუფის წევრი. დაარსების დღიდან მღერის ქალთა ფოლკლორულ ანსამბლ „მზეთამზეში“. ხელმძღვანე-


---



ლობს მოხეური ხალხური სიმღერების შემსრულებელ ვაჟთა ფოლკლორულ ანსამბლ „ჯგერულს“ და ქალთა ფოლკლორულ ანსამბლ „ბოლნელას“, არის ედიშერ გარაყანიძის სახელობის ბავშვთა ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიულ სტუდიის „ამერ-იმერის“ პედაგოგი და თბილისის წმინდა პეტრესა და პავლეს სახელობის ტაძრის მგალობელ-რეგენტი.

***Nana Valishvili*** - ethnomusicologist, the head of the folk music department at the Folklore State Centre of Georgia. Graduated from Tbilisi State conservatoire in 1986. At various times worked as music teacher at music and secondary schools and as folk music teacher at a college. Took part in a number of scientific conferences, is the author of newspaper articles on various professional problems. Organized and participated number of field work expeditions. Transcribed many Georgian folk songs, is the musical editor of the books of folk songs, co-author of the music book for secondary schools (I form), and the responsible editor for the music book for secondary schools (II-III forms), the member of the creative group of the Folklore State Centre of Georgia for brochures and CDs. Is a member of the women's group *Mzetamze* since the day of its inception. Directs the men's folk ensemble

---




of Mokhevian songs “Jvaruli” and the women’s group “Bolnela”, a teacher at the Edisher and Gigi Garakanidzes children’s folk-ethnographic studio *Amer-Imeri* and director and singer of St. Peter and Paul church choir.



*ნინო კალანდაძე-მახარაძე* - ეთნომუსიკოლოგი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის სპეციალისტი, განათლების სამინისტროს მასწავლებელთა პროფესიული განვითარების ცენტრის ექსპერტი (მოდული „ქართული მუსიკა“); ქალთა ფოლკლორული ანსამბლის „მზეთამზის“ წევრი.სამეცნიერო ინტერესები ქართული ტრადიციული მუსიკის სემანტიკის პრობლემებს უკავშირდება. იკვლევს საბავშვო და ბავშვთა ფოლკლორს, ქართულ-ჩრდილოკავკასიურ პარალელებს, საკრავიერ მუსიკას. მონაწილეობს რესპუბლიკურ თუ საერთაშორისო კონფერენციებსა და სიმპოზიუმებში, ჩართულია საერთაშორისო პროექტებში; არის ფოლკლორისტული ექსპედიციების მონაწილე და ხელმძღვანელი. შედგენილი და გამოცემული აქვს ტრადიციული მუსიკის სანოტო კრებულები, დისკები, მონოგრაფიები ქართველ ლოტბარებზე. არის სატელევიზიო გადაცემების ავტორი. აქვს უცხოეთში ქართული ხალხური სიმღერის სწავლების გამოცდილება.



---




*Nino Kalandadze-Makharadze* Ethnomusicologist, Doctor of Musicology, Associated Professor at the School of Arts and Sciences of Ilia State University, specialist at the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire, expert at the Ministry of Education of Georgia, a member of female folk ensemble Mzetamze; a member and leader of folk expeditions, author of scientific works on the semantics of Georgian song, the focus of her interest is children's folklore, the problems of ethno-cultural contacts, instrumental music; has participated in national and international conferences and symposia, has compiled and published collections of songs, discs, monographs on Georgian song-masters; experienced in teaching Georgian folk music outside Georgia



**ლარისა ლუკაშენკო** - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. დაამთავრა ლვოვის ლისენკოს სახელობის მუსიკალური ინსტიტუტის ისტორიულ-თეორიული ფაკულტეტი. არის ლვოვის ნაციონალური მუსიკალური აკადემიის პედაგოგი და მუსიკალური ეთნოლოგიის ლაბორატორიის მეცნიერ-თანამშრომელი. ასევე ფოლკლორული ანსამბლის „ქორალის“ წევრი. ხშირად მონაწილეობს ფოლკლორულ ექსპედიციებში, არის 40-მდე სამეცნიერო სტატიის ავტორი და უკრაინული ეთნიკური მუსიკის კომპქტ-დისკების რედაქტორი.

**Lukashenko Larysa** - graduated M. Lysenko Lviv Higher Music Institute, the historical and theoretical faculty. In 2013 she defended her thesis "Traditional vocal ritual folklore of the North Pidlyashshya". works as a Junior Researcher at the Problem Research Laboratory of Music Ethnology, M. Lysenko Lviv National Music Academy (further - LNMA). Since 2001 she is member of the ensemble „Korali“. Since 2011 she works as a teacher of theoretical disciplines at LNMA. Larysa Lukashenko is actively engaged in the field research as a music ethnologist, in particular exploring western areas of

---



Ukraine. Larysa Lukashenko is the author of over 40 scientific papers and a monograph book "Traditional songs of the North Pidlyashshya Ukrainians". She compiled and edited several CDs of Ukrainian ethnic music.



*შორენა მეტრეველი* - 2010-2014 წლებში სწავლობდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბაკალავრიატში კომპოზიციისა და მუსიკოლოგიის ფაკულტეტზე საეკლესიო მუსიკის სპეციალობით. 2014 წლიდან სწავლობს კონსერვატორიის მაგისტრატურაში იგივე სპეციალობით. მონაწილეობა აქვს მიღებული ადგილობრივ და საერთაშორისო კონფერენციებში. 2013 წელს გახდა დ. არაყიშვილის სახელობის სტიპენდიანტი. 2014 წელს გახდა V საერთაშორისო სამუსიკისმცოდნეო კონფერენცია-კონკურსის გამარჯვებული ნომინაციაში „საუკეთესო პრეზენტაცია“. 2014 წელს გადაეცა მ. ანდრიაძის სახელობითი პრემია სამეცნიერო ნაშრომისთვის: „სამღვდელმთავრო წირვის საგალობლები ღვთისმსახურების ქართულ ტრადიციაში (მუსიკალურ-ლიტურგიკული ანალიზი)“. 2007 წლიდან დღემდე არის მედავითნე და მგალობელი; 2012 წლიდან ასწავლის სოლფეჯიოსა და მუსიკის ისტორიას ქ. რუსთავის ფოლკლორის სკოლაში; მღერის „თბილისის გოგონათა გუნდში“. არის მგალობელ-მომღერალთა გუნდ „იალონის“ და კონსერვატორიის მგალობელთა სტუდენტური გუნდის წევრი.

---



*Shorena Metreveli* - in years 2010-2014 has studied in Tbilisi State Conservatoire, bachelor degree - faculty of Composition and Musical Theory with the specialty of Church Music. Since 2014 is getting her master degree with the same specialty. She has participated in the local and international conferences. In 2013 acquired D. Arakishvili scholarship. In 2014 became the winner of fifth international Musicology Conference-Competition in the nomination of “Best Presentation”. In 2014 was granted with M. Andriadze award for work: “Chants of Episcopal liturgy in Georgian church tradition (Musical-liturgical analysis)”.


Since 2007 until today she is reader and chorister in church; Since 2012 she is teaching solfejo and history of music in Rustavi’s folk school. She is singing in”Tbilisi Girl’s Choir”. She is member of ensemble “Ialoni” and Conservatoire students choir.



*ნანა მჟავანაძე* - ილიას უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტია. მისი სადისერტაციო კვლევის საგანს სვანური სარიტუალო მუსიკა წარმოადგენს. ნანას პირველი სამეცნიერო სტატია სვანური სიმღერის ასემანტიკური ტექსტების საკითხს ეხება. სტატია წარდგენილია დასაბეჭდად ინდიანას უნივერსიტეტის სამეცნიერო ჟურნალში *Anthropological linguistics*. ნანა ხელმძღვანელობს არასამთავრობო ორგანიზაცია "breiv harts", რომლის მიზანია ქართული მუსიკის პოპულარიზაცია. რამდენიმე წელია ნანა პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა ევროპის ქვეყნებში, სადაც პროფესიონალი და მოყვარული მუსიკოსების მოწვევით ასწავლის ქართულ ტრადიციულ მუსიკას.

*Nana Mzhavanadze* - is currently a third year doctoral student in School of Arts and Sciences at Ilia State University. The focus of her field of study is Svan ritual music, the origins of which are rather obscure. 2014 – awarded a research grant by FaRiG fund on 'Svan Music in the context of Ritual'. <http://www.farig.org/grants.html> An article on vocables in Svan music 'On the Problem of Asemantic Texts of Svan Songs' is due to be published in *Cadmos*. Also, it has recently been recommended for

---




publication in *Anthropological Linguistics*. Nana is She is an executive director of an NGO, in Tbilisi, dedicated to the exploration and proliferation of Georgian music. She has lectured and taught Georgian traditional music music all over Europe, and in Israel.



*ნინო ნანეიშვილი* - თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სასულიერო მუსიკის ფაკულტეტის მაგისტრი; ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი (ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, ანთროპოლოგია-მუსიკოლოგია). მგალობელ-მომღერალთა გუნდ „იალონის“ ხელმძღვანელი (გამოცემული აქვთ ოთხი კომპაქტ-დისკი); გიორგი მთაწმიდელის სახელობის ქართული საეკლესიო გალობის უნივერსიტეტის ხალხური სიმღერისა და გალობის მასწავლებელი. საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრის წევრი. არის რადიოგადაცემებისა და საგაზეთო პუბლიკაციების ავტორი. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო საგრანტო პროექტის „რელიგიურობა ქართველ ახალგაზრდებში“ ასისტენტი (ხელმძღვანელი ქეთევან გურჩიანი). ორგანიზებას უწევს სიმღერა-გალობისადმი მიძღვნილ ლექცია-კონცერტებს. მიღებული აქვს მონაწილეობა თხუთმეტამდე ადგილობრივ და საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციაში.



---




*Nino Naneishvili* - M.A. of Sacred Music, received her Master's degree at Tbilisi State Conservatoire (2009); Doctoral student at Ilia state University (Faculty of Humanities, Anthropology-Musicology). She is a member of various folk ensembles and church choirs, takes active part in the concerts of traditional music in Georgia and abroad;.A teacher of Georgian folk songs and chants at the University of Church Chant; Director of Ialoni – a female chanters and singers ensemble ( which published four CD.) Cooperates with the Center for Chant of the Georgian Patriarchy. Worked for the newspaper Kartuli Galoba (Georgian Chant). Organizes lecture-concerts on Georgian song and chant. Has participated in various scientific conferences (about 15).Is the author of several radio programs and newspaper articles. Assistant of Ilia State University's project – Religiosity in Everyday Life among young Georgians (Conductor Ketevan Gurchiani)



*ეკატერინე ონიანი* - მუსიკისმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის მიმართულების ასოცირებული პროფესორი. თბილისის გიორგი მთაწმიდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უმაღლესი სასწავლებლის საეკლესიო მუსიკის ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი. იკვლევს ძველ ქართულ საეკლესიო მუსიკასა და ნევმურ დამწერლობას, მიყავს მუსიკის თეორიისა და სამუსიკო პალეოგრაფიის კურსები. არის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის წარმომადგენლობითი საბჭოს წევრი, საქართველოს ბიზანტინოლოგთა ეროვნული კავშირის წევრი.

დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია მუსიკისმცოდნეობის სპეციალობით (მუსიკის თეორია 1996). დისერტაცია დაიცვა პროფ. მანანა ანდრიაძის ხელმძღვანელობით (2004, დისერტაციის თემა: *ნევმური დამწერლობა და ნევმიურების სისტემა ღვთისმსახურების ქართულ პრაქტიკაში (X-XI და XVIII საუკუნეების ხელნაწურთა მაგალითზე)*. მისი სამეცნიერო ინტერესები დაკავშირებულია ზოგადად სამუსიკო პალეოგრაფიასთან, განსაკუთრებით ქართული ნევმური სისტემის კვლევასთან. ავტორია რიგი სამეც-

---




ნიერო შრომებისა. გამოქვეყნებული აქვს სტატი-  
ები სამეცნიერო კრებულებსა და ჟურნალებში,  
როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გა-  
რეთ. მონაწილეობას იღებს ადგილობრივ და სა-  
ერთაშორისო კონფერენციებში.

***Ekaterine Oniani*** -Musicologist, Ph Doctor. Associate  
professor of V. SarajiSvili Tbilisi State Conservatoire  
(Department of Music Theory), associate professor of  
Giorgi Mtatsmindeli High School of Ecclesiastical Chant  
(Department of Ecclesiastical Music), researcher of the old  
Georgian ecclesiastical music and neume notation, teacher  
of the subjects of music theory and music paleography,  
member of the Representative Council of Tbilisi State  
Conservatoire, member of the Georgian National  
Committee of Byzantine Studies.

Graduated from the Musicology Department of Tbilisi  
State Conservatoire (Music Theory, 1996). Defended a  
thesis *Neumatic Script and Method of Neumatization in  
Georgian Liturgical Practice (according to the  
manuscripts of 10-11th and 18th centuries)* under the  
supervision of Prof. Manana Andriadze (2004). Her  
scholarly interest is focused on music paleography,  
especially on Georgian neumatic notation. Author of a  
number of scientific articles. Has published articles in

---



Scientific Journals both in Georgia and abroad. Has participated in national and international conferences.

*ოლგა პუტიატისკაია* - უკრაინა, კიევი. მუსიკის-მცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, უკრაინული მუსიკის კათედრის დოცენტი, ისტორიულ-თეორიული და საკომპოზიციო ფაკულტეტის დეკანის მოადგილე. კითხულობს ლექციებს უკრაინულ მუსიკაში. აქტიურად მონაწილეობს როგორც პედაგოგი და მეცნიერი. მისი სამეცნიერო მოღვაწეობის ძირითადი თემაა სასულიერო მუსიკა, წყაროთმცოდნეობა და ტექსტოლოგია. მონაწილეობს საერთაშორისო კონფერენციებში.


*Putiatytska Olga* musicologist, PhD, associate Professor, Ukraine (Kyiv) - lecturer, Department of History of Ukrainian music of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine; employee the Dean's office on work with foreign students of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine; O. Putiatytska is a constant participant of all-Ukrainian and international scientific-theoretical and scientific-practical conferences.



*ბაია ჟუჟუნაძე* - 2009 წელს წარმატებით დაამთავრა თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამაგისტრო პროგრამა (მუსიკოლოგიის სპეციალობით). ამჟამად, თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კულტურის კვლევების მეხუთე სემესტრის დოქტორანტია. სტაჟირებას გადის თბილისის კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრში. 2009-2013 წლებში მუშაობდა რადიო *მუზასა* და *ფოლკ რადიო*ში, ქართული ხალხური სიმღერისა და მუსიკალური საკრავების სახელმწიფო მუზეუმში. აქტიურ მონაწილეობას ღებულობს სამეცნიერო კონფერენციებში. 2009 წელს გახდა სტუდენტური კონფერენციაკონკურსის გამარჯვებული შემდეგ ნომინაციებში: “საუკეთესო მოხსენება სასულიერო მუსიკის მიმართულებაში” და საუკეთესო დისკუსია. დაინტერესებულია ქართულ და მეზობელ მუსიკალურ კულტურებს შორის ურთიერთკავშირებისა და ურთიერთქმედების საკითხების კვლევით.

***Baia Zhuzhunadze*** - In 2009 completed Magistracy studies in Musicology at V.Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. Currently, third-year Doctoral student

---




(cultural studies) of Tbilisi State University, Intern at International Research Center for Traditional Polyphony. In 2009-2013 worked at *folk* and radio *Muza* (radio of classical music), State Museum of Georgian Folk Songs and Musical Instruments. Took active part in scientific conferences. In 2009 as a participant of the students' competition-conference was awarded in the nominations of "the best paper on sacred music" and discussion. Her scientific interest is focused on the interrelation and interaction of Georgian and adjacent musical cultures.



**თეონა რუხაძე** - ეთნომუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივისა და ბიბლიოთეკის სამსახურის კოორდინატორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის სპეციალისტი, ამავე კონსერვატორიის მოწვეული პედაგოგი. 2008-2012 წლებში იყო ფოლკრადიოს მუსიკალური წამყვანი და რამდენიმე ეთნომუსიკოლოგიური გადაცემის ავტორი. წაკითხული აქვს მოხსენებები რესპუბლიკურ და საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებზე, გამოქვეყნებული აქვს სამეცნიერო შინაარსის პუბლიკაციები, არის მუსიკალურ-ფოლკლორისტული ექსპედიციების, ეთნომუსიკოლოგიური პროექტებისა და პრეზენტაციების მონაწილე. მისი სადისერტაციო ნაშრომის თემა და კვლევის ძირითადი სფეროა ქართული ტრადიციული საქორწილო მუსიკა.

**Teona Rukhadze** - Ethnomusicologist, Doctor of Arts. Coordinator of the archive and library department of the *Folklore State Centre of Georgia*, specialist at the Georegian Folk Music Laboratory of Tbilisi state Conservatory, visiting teacher at the Tbilisi State

---



Conservatory. 2008-2012 - musical presenter at the folk radio and the author of several ethnomusical programs. Delivered reports on republican and international scientific conferences, the author of scientific publications, participant of musical and folklore expeditions, ethnomusical projects and presentations. The theme of dissertation work and major research area is Georgian traditional wedding music.





*მონოზონი ნინო სამხარაძე* - თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელმწიფო კონსერვატორიის მე-3 კურსის სტუდენტი (ფაკულტეტი-მუსიკისმცოდნეობა, მიმართულება-საეკლესიო მუსიკოლოგია). აქტიურად მონაწილეობს ადგილობრივ და საერთაშორისო კონფერენციებში. 2014 წელს მონაწილეობა მიიღო სტუდენტთა სამეცნიერო კონფერენციაში. 2002 წლიდან ცხოვრობს მცხეთის სამთავროს დედათა მონასტერში და გალობს მგალობელთა გუნდში. სამეცნიერო ინტერესები უკავშირდება საეკლესიო მუსიკის სფეროს.

*Nun Nino Samxaradze* -Nun Nino Samxaradze is the third course student of Tbilisi V. Sarajishvili State Conservatory (faculty-musical science, course-church musicology). Takes an active part in national and international conferences. In 2014 she took part in the student scientific conference. Since 2002 she has lived in Mtskheta Samtavro Convent; She sings in the choir. Saientific interests are connected with Church music.



*ნატალია სერბინა*-მომღერალი, ეთნომუსიკოლოგი, ლირაზე შემსრულებელი, კომპოზიტორი. უკვე 20 წელია აგროვებს და ასრულებს ეთნოგრაფიულ მემკვიდრეობას. ზრუნავს ტრადიციული შესრულების შენარჩუნებზე და აცნობს მსმენელს უკრაინული ხალხური მუსიკის სილამაზეს. მისი მოღვაწეობის ერთ-ერთი მთავარი მხარე ლირიკული სიმღერების და „ღირნიკების“ რეპერტუარის შესრულებაა. ფსალმუნები (სასულიერო ტექსტები), კანტები და ისტორიული სიმღერები - სასულიერო შინაარსის სიმღერები ერთ დროს ძალიან გავრცელებული ჟანრი გახლდათ, რომელიც აერთიანებდა ხალხური სიმღერის და ევროპიდან შემოსული კანტის თვისებებს. აუთენტური მღერის მანერა და უნიკალური რეპერტუარი გამოარჩევს ნატალია სერბინას გამოსვლებს. ეთნომუსიკოლოგის მთავარი ინტერესი უკრაინაში ლირაზე შემსრულებლობის გენდერული ასპექტია. ნატალია სერბინა ცნობილია, როგორც ეთნოვოკალის გამოცდილი პედაგოგი, ის უცხოეთში ატარებს მასტერ-კლასებს და აუთენტურ უკრაინულ ფოლკლორულ სიმღერას ასწავლის.



*Natalia Serbina* – is a singer, ethnomusicologist, hurdy-gurdy player and composer, Doctor of Musicology. She has been a collector and performer of Ukrainian folk music, with the scope of preserving its traditional sound, and presenting its beauty to the public. One of the main aspects of her work is the performance of solo canticles of the ‘lirnyky’ (the itinerant singers – hurdy –gurdy players): psalms (spiritual poems), chants and historical songs. These sacred songs were once widespread, they combined features of folk song with European paraliturgical canticle. Serbina’s performances are characterized by the unique repertoire and the authentic style and manner. Serbina is a passionate and gifted musician, she is a tireless student of the riches of Ukrainian folklore, always ready to share her knowledge and her thoughts about the history of these songs and the institution of ‘lirnytstvo’ (the society of these itinerant singers), in particular the gender aspect of it. Serbina is also experienced pedagogue of the traditional vocal technique, and she has given numerous masterclasses of authentic Ukrainian singing in many countries.



**ლოლიტა სურმანიძე** – ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრი, ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის მუსიკის ფაკულტეტის სპეციალისტი, პედაგოგი, შუახევის კულტურის ცენტრის ფოლკლორის განყოფილების ხელმძღვანელი. 2007 წლიდან შეისწავლის აჭარის ტრადიციულ მუსიკას, ამ კუთხის ფოლკლორული ნიმუშების სტრუქტურას, საშემსრულებლო პრობლემებს, ინსტრუმენტული მუსიკის საკითხებს, საარქივო ჩანაწერებს. გახლავთ რამდენიმე სამეცნიერო პუბლიკაციისა და ნაშრომის ავტორი. 2007 წლიდან არის ქალთა ფოლკლორული ანსამბლის *აიდიო* წევრი. მუშაობდა მუსიკის საგნის ტრენერად აჭარის მასწავლებლის სახლში. აქტიურად მონაწილეობს სხვადასხვა ღონისძიებებსა და ტელე/რადიო პროექტებში. დაინტერესებულია აჭარის ტრადიციული მუსიკის საარქივო ჩანაწერებითა და მათი პუბლიკაციით.

**Lolita Surmanidze** - Master of Ethnomusicology, graduated from Batumi Art Teaching University (2012). Works as a specialist at the Batumi Art Teaching University, faculty of Music, also, as a Head of Folklore Department and singing coach at the Culture Centre of Shuakhevi Municipality. Is interested in Georgian



traditional music Since 2007 have written research, author of several scientific publications and articles. Generally carries out Georgian, Acharian folk music. Usually she writes about folk songs structure, performance problems, instrumental music questions, systematizes folk musical samples from archives. Since 2007 have been a member of the women's folk ensemble *Aidio*. This ensemble is popular in Georgia, because it aimed to sing Acharian folk songs in the original stylistic manner. Since 2009 works at The Art School as teacher and singing coach. Also, worked as a teachers' trainer in Achara Teachers' House (2013-2014). Actively participates in various performances and radio/television projects. She'd like to make known old funds of Adjarian folk music and to publish discus of Ajarian old folk records from same funds.




*მაგდა სუხიაშვილი* - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. თბილისის სახ. კონსერვატორიის პედაგოგი და საეკლესიო მუსიკის ლაბორატორიის ხელმძღვანელი; საქართველოს ბიზანტინისტთა ეროვნული კავშირის წევრი; დაამთავრა თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის თეორიულ-საკომპოზიტორო ფაკულტეტი (1987), თბილისის სასულიერო აკადემიის ქრისტიანული ანთროპოლოგიის ფაკულტეტი (1994); ავტორია მრავალი სამეცნიერო სტატიისა და წიგნისა *ფილიმონ კორიძე* (2004; თანაავტორი: ეკატერინე სანიკიძე).

*Magda Sukhiashvili* -Doctor of Arts, pedagogue and head of the Sacred Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire. She is also a member of Georgian National Comitee of Byzantine Studies. Graduated from the Department of Music History at Tbilisi State Conservatoire (1987) and the Department of Christian Anthropology at Tbilisi Theological Academy (1994). Dr. Sukhiashvili is the autor of many papers and the book *Philimon Koridze* (2004; co-autor: Ekaterine Sanikidze).



*ეკატერინე ყაზარაშვილი* - ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი საეკლესიო მუსიკოლოგიაში (2013). 2007 წელს დაამთავრა თბილისის ა. ბაღანიაძის სახელობის III სამუსიკო სასწავლებელი ფ-ნოს განხრით. 2012 წლიდან მუშაობს თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელმწიფო კონსერვატორიის საეკლესიო მუსიკის მიმართულებაზე - სპეციალისტად. 2004 წლიდან დღემდე ქ. კასპში მგალობელთა გუნდის რეგენტ-მგალობელია. 2014 წლის ნოემბრიდან ხელმძღვანელობს კონსერვატორიის მგალობელთა სტუდენტურ გუნდს. 2015 წლიდან ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის წარმომადგენელი კასპის მუნიციპალიტეტში, გალობის პედაგოგი კასპის სალოტბაროსკოლაში. მრავალი კონფერენციის მონაწილე/ორგანიზატორი. 2010 წელს I საერთაშორისო სტუდენტური სამუსიკისმცოდნეო კონფერენცია-კონკურსის გამარჯვებული ნომინაციაში „საუკეთესო დისკუსია“, ხოლო 2011 წელს ამავე კონფერენცია-კონკურსის გამარჯვებული ნომინაციაში „ბაკალავრის საუკეთესო მოხსენება“ .ორგანიზებას უწევს ქართულ საეკლესიო გალობისა და ხალხური სიმღერისადმი მიძღვნილ კონცერტებს თბილისსა და რეგიონებში. სამეცნიერო ინტერესები უკავშირდება საეკლესიო მუსიკის სფეროს.

---



გამოქვეყნებული აქვს სტატიები ელექტრონულ ჟურნალში „Music in Georgia“.

***Ekaterine Kazarashvili*** - Bachelor of Arts in sacred music (2013). In 2007 she graduated from Tbilisi A. Balanchivadze III music school. Since 2012 she has been working as a sacred music specialist in V.Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. She has been a regent chorister in Kaspi choir since 2004. Since 2014 she is a head of women chant choir of Tbilisi State Conservatoire. From 2015 is a representative of the Folklore State Center of Georgia in Kaspi city council, teacher of Georgian chant in Kaspi Choirmaster school. She is a participant and an organizer of various conferences. She was the winner in the nomination ‘The best discussion’ at the ‘First International Students Conference in Musical Science’ in 2010. And at the same conference she was the winner for ‘ Bachelors’ best presentations’ in 2011. She organizes concerts dedicated to the Georgian Chants and folk music in Tbilisi as well as in different regions of the country. Her scientific interests are related to sacred music. She has published several articles in the e-journal ‘Music in Georgia’.






*თამარ ჩხეიძე* - მუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი, საეკლესიო მუსიკის მიმართულების ხელმძღვანელი. მიჰყავს მუსიკალურ-თეორიული დისციპლინები, სპეციალობის კლასი და სხვადასხვა სასწავლო კურსები საეკლესიო მუსიკის მიმართულებით. 2014 წლიდან გიორგი მთაწმიდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უმაღლეს სასწავლებელში ხელმძღვანელობს საეკლესიო მუსიკოლოგიის კათედრას. მისი სამეცნიერო ინტერესები დაკავშირებულია ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის (საეკლესიო გალობა) პრობლემების (საგალობლის ფორმისა და ჰარმონიის, სამუსიკო დამწერლობის, ლიტურგიკული და მუსიკალური ასპექტების ურთიერთმიმართების საკითხები) კვლევასთან. გამოქვეყნებული აქვს ოცდაათზე მეტი სამეცნიერო ნაშრომი, სტატიები მუსიკალური ენციკლოპედიისა და მუსიკალურ-ლიტურგიკული ლექსიკონებისათვის. სისტემატურად მონაწილეობს ეროვნულ და საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებში (უკრაინა, დიდი ბრიტანეთი, ბელგია). მიღებული აქვს სტიპენდიები (DAAD-is - 2014, საქართვე-



ლოს პრეზიდენტის - 2000-2003). ჩართულია სხვადასხვა სამეცნიერო პროექტების განხორციელებაში. არის საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის წევრი; 2011 წლიდან განათლების ხარისხის განვითარების ეროვნული ცენტრის პროგრამული აკრედიტაციის ექსპერტი; 2013 წლიდან - კონსერვატორიის ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახურის უფროსი.

***Tamar Chkheidze*** -Musicologist, PhD in Art studies, Associated Professor, Head of the Church Music Department at V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (TSC). She teaches the musical theoretical disciplines, and different study courses in the direction of the church music. Since 2014 she is leading church musicology department at the St. George Mtatsmindely Church MusicUniversity. Her scientific interests are connected with the research of Medieval Georgian professional music problems (form and harmony, musical writing, issues of interrelation liturgical and musical aspects). She has published 30 scientific works, articles for musical encyclopedia and musical-liturgical dictionaries. She participates in national and international conferences (Ukraine, The United Kingdom, Belgium).Her research was supported by DAAD (2014), Georgian President's

---




Scholarship (2000-2003). She is involved in different scientific projects. She is a member of the Creative Union of Georgian Composers; since 2011 accreditation expert at the National Center for Educational Quality Enhancement. 2005-2012 deputy head, since 2013 Head of the Quality Assurance department at the TSC.



*კაპიტალური* 90-იანელთა თაობის „ახალი“ ქართული მუსიკის, ერთ-ერთი თვალსაჩინო და ნიჭიერი წარმომადგენელია. მისი მუსიკა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში სრულდება. ის აქტიურად მუშაობს როგორც კინო, ისე თეატრალური მუსიკის ჟანრში; ამასთანავე იკვლევს მუსიკალური გენეტიკის პრობლემებს, მულტი-ტოპოფონიურ საკომპოზიციო ტექნიკას და ატომალურ-ბირთვულ მუსიკალურ სისტემას, რასაც ეძღვნება კომპოზიტორის მიერ გამოქვეყნებული მთელი რიგი სტატიები; გატაცებულია ფერწერით და ლიტერატურით. მუსიკალური საზოგადოებისთვის კარგადაა ცნობილი ნაწარმოებებით: „პანორამა“ ფორტეპიანოსთვის, მუსიკალური რომანი „ხმაური და მძვინვარება“ ჰოლოგრაფული თეატრისთვის, ოპერა/გამოფენა-„მოხეტიალე სულები“, სიმფონიური ტრილოგია „სხეულები“, ბალეტები „ციალი“ და „ფერხული სიკვდილთან“, საორკესტრო ნაწარმოებები „ანდაზები“, „აქსიომა“, „მოზაიკა“, სხვადასხვა შემადგენლობის ანსამბლისთვის შექმნილი მუსიკალური ნოველები „მსოფლიოს შვიდი საოცრება“, „ქორალი“ გუნდისთვის (დაჯილდოვდა გერმანიაში III პრიზით), „დიფსომანია“ სოლო არფისთვის, მულტიმედია

---



„უფლის იდეა-სფეროები“, რამდენიმე ნაწარმოები  
საკრავების თეატრისთვის და სხვ.

***Eka Chabashvili*** - one of the most important and interesting representatives of the Georgian professional musicians, representative of the Georgian composition school of 90th. Her music is performed in different countries; she actively works in music for theatre and cinema, painting and literature. She researches musical genetics and micro acoustics. Also she is author of the new multi-topophonic composition technique and atomic-nuclear musical system. E. Chabashvili's main compositions are well known piano piece "Panorama", ballets "Radiance" and "Dance Macabre", opera/exhibition "Wandering Souls" by Kafka's novellas, musical novel "Fury and sound" for holographic theatre and other works for instrumental theatre (she established experimental instrumental theatre SENSUS in 2000, Tbilisi), chamber compositions for different musical instruments, plays for orchestra "Axiom", "Proverbs", "Mosaic", musical novellas "Seven Wonders of World", Symphonic trilogy "Bodies", "Chorale" for choir (was awarded in German), multimedia "Idea of God - Spheres" and etc.



*ინგა ხალვაში* – ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის აკადემიური დოქტორი. სადისერტაციო თემა: ფილოსოფიური და სტილისტური ძიებები 80-იანელთა შემოქმედებაში (ალეკო ცაბაძისა და გოდერძი ჩოხელის შემოქმედების მაგალითზე). ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.


2005 წლიდან დღემდე საზოგადოებრივი მაუწყებელი აჭარის ტელევიზიისა და რადიოს ჟურნალისტი, სატელევიზიო გადაცემათა ციკლის „სცენა“ ავტორი.

სხვადასხვა წლებში პარალელურად ვთანამშრომლობდი სხვადასხვა პერიოდულ გამოცემებთან - „რეზონანსი“, „ახალი ეპოქა“, „დილის გაზეთი“, „ბათუმი“, „აჭარა“, ჟურნალი „ახალი ერა“. გამოქვეყნებული შრომები:

1. "გოდერძი ჩოხელის კინემატოგრაფის საიდუმლოებები" "თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი", საქართველოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი 2006 წ. № 7.(26)
2. "გოდერძი ჩოხელის კინოსტილის საკითხისათვის", 2006, "თეატრი და ცხოვრება" (შემოქმედებითი კავშირი – საქართველოს თეატრალური საზოგადოება), გამომცემლობა "კოლორი".

- 
3. „აღეკო ცაბაძის მსოფლმხედველობის ზოგიერთი საკითხისათვის“, „კრიტიკული ეტიუდები“ გამომცემლობა „ბათუმის უნივერსიტეტი“, 2006 წ.
4. "კინემატოგრაფზე ეგზისტენციალიზმის გავლენის საკითხისათვის", 2008, "ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები" (ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის დეპარტამენტის სამეცნიერო შრომების კრებული), გამომცემლობა "შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი".
5. "კინოოჯახი, როგორც საზოგადოების ცხოვრების მოდელი", ბათუმი, უნივერსიტეტის გამომცემლობა; 2009 წ.

---



***Inga Khalvashi*** - PhD in art theory and history. Thesis: philosophical and stylistic researches of works by Georgian Cinema Producers of 80's (on basis of Alexander Tsabadze's and Goderdze Chokheli's works). Associate Professor of Art Education at the University of Batumi. Published works :

1 "Goderdzi Chokhelis cinematography secrets". theatre and film study works" 2006. # 7 (26) The Georgian state University of Theatre and Film

2 "the issues cinematography style of Goderdzi chokheli", 2006, "Theatre and Life" (Creative Connections - Theatrical Society), Publishing House "Color".

3 ""Some question on Aleko Tsabadze's ideology".," "Critical studies" publishing hous "The University" 2006.

4 "Influence of existentialism on cinematography ", "Studies in art criticism" #1, 2008 publishing hous "Shota Rustaveli State University."

5 "Cinema family as a model of life", international conference proceedings, Batumi University Publishing haus; , 2009.





*გიორგი გარაყანიძე* - ისტორიის მეცნიერებათა მაგისტრი, ეთნომუსიკოლოგი. თბილისის ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ტაძართან არსებული ეთნოკულტურის კვლევის ცენტრის ხელმძღვანელი; ედიშერ გარაყანიძის სახელობის ეთნომუსიკის თეატრ „მთიებისა“ და ლურჯ მონასტერთან არსებული საყმაწვილო ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული სტუდიის „ამერ-იმერის“ სამხატვრო ხელმძღვანელი.

დაიბადა 1982 წლის 14 აპრილს ქ. თბილისში, მეცნიერთა ოჯახში: მამა, ედიშერ გარაყანიძე – ცნობილი ეთნომუსიკოლოგი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორი. დედა, ნინო ბალათურია – აღმოსავლეთმცოდნე-ენათმეცნიერი.

2005 წელს დაამთავრა ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ეთნოლოგიის მაგისტრის სპეციალობით. კვლევის უმთავრესი სფერო იყო ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობისა და ეთნოგრაფიული ყოფის ურთიერთკავშირი. იყო

არაერთი სამეცნიერო კონფერენციის მონაწილე; სხვადასხვა სამეცნიერო და საზოგადოებრივ ჟურნალში გამომქვეყნებული აქვს რვა სტატია. 2008 წელს გამოსცა სქელტანიანი მონოგრაფიუ-



ლი გამოკვლევა - „ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი საწყისები“, ინგლისური რეზიუმითი და ვიდეომაგალითებით.


გიგი გარაყანიძე საკუთარი ინიციატივით მართავდა ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიულ ექსპედიციებს: იმერეთში (2004, 2005, 2007), სვანეთში (2006), ქართლში (2004, 2010, 2011), კახეთში (2004, 2010), თიანეთში (2007).

1999 წლიდან ატარებდა ლექციებსა და ქართული ხალხური სიმღერის მასტერკლასებს საფრანგეთის, ინგლისის, შოტლანდიის, უელსის ხალხური მუსიკის შემსრულებელ პროფესიონალებსა და მოყვარულებს ჯგუფებთან.

გიგი გარაყანიძე გარდაიცვალა 2012 წლის 11 ივნისს. დაკრძალულია თბილისში, საბურთალოს პანთეონში.

სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის კურთხევით დაფუძნებულმა „ქართული გალობისა და სიმღერის ფონდმა“ დააწესა გიგი გარაყანიძის სახელობის პრემია, რომელიც ყოველი წლის 14 მაისს – ქართული გალობისა და სიმღერის დღეს – გადაეცემა ქართული გალობისა და ხალხური სიმღერის ახალგაზრდა მკვლევარებს. გიგი გარაყანიძის გარდაცვალების შემდეგ ტრადიციული საერო და სასულიერო მუ-

---



სიკის ბათუმის საერთაშორისო ფესტივალს მისი სახელი მიენიჭა.

**Giorgi Garakanidze** – the Master of the History Sciences, Ethnomusicologist. The head of the ethno - culture research center at Tbilisi St Andrew Cathedral; the Art director of Edisher Garakanidze ethno-music theater "Mtiebi" and the youth folk - ethnographic studio "Amer - Immeri" at Blue Monastery.


He was born in Tbilisi, on April 14, 1982 in the family of the scientists: father, Edisher Garakanidze- a well-known Ethnomusicologist, Doctor of Tbilisi State Conservatory. Mother, Nino Bagaturia- an orientalist - linguist.

In 2005 Giorgi Garakanidze graduated from Tbilisi Ivane Javakhishvili State University, the specialty- master of ethnology. The main field of research was the interrelationship between the Georgian folk song performance and ethnography lifestyle.

He was the participant of a large number of scientific conferences and published eight articles in the scientific and popular journals. In 2008 he published a voluminous monograph - "Georgian ethnic theater and its foundations" with the English summary and video examples.

Giorgi Garakanidze on his own initiative conducted the folk-ethnography expeditions: in Imereti (

---



2004, 2005 , 2007), in Svaneti( 2006) , in Kartli ( 2004 , 2010 , 2011),in Kakheti ( 2004 , 2010), in Tianeti ( 2007).

Since 1999 he gave lectures and the master classes on Georgian folk songs together with the professional and amateur singer groups of France, England, Scotland, Wales.

Giorgi Garakanidze died on June 11, 2012. He was buried in the Saburtalo Pantheon in Tbilisi.

The "Georgian chanting and singing foundation" under the blessing of Catholicos – Patriarch of entire Georgia established Gigi Garakanidze Award, which annually, on May 14 – the day of Georgian chanting and song- is granted to the young researchers of the Georgian folk songs and chanting. After Gigi Garakanidze's death, Batumi international festival of the traditional secular and religious music was named after him.



**ფესტივალის საორგანიზაციო ჯგუფი:**

ხათუნა მანაგაძე  
ქეთევან გოგოლაძე  
ლოლიტა სურმანიძე  
თამარ ძველაია  
გვანცა ციცაგი  
თამაზ ბიჩინაშვილი

***The Festival Organizers:***

Khatuna Managadze  
Ketevan Gogoladze  
Lolita Surmanidze  
Tamar Dzvelaia  
Gvantsa Tsitsagi  
Tamaz Bichinashvili



დაიბეჭდა გამომცემლობა „უნივერსალი“

---

თბილისი, 0179, 0. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30

E-mail: [universal@internet.ge](mailto:universal@internet.ge)