

**Tamaz Gabisonia**

*Georgia, Tbilisi*

*Ilia State University*

### **Christian Traces in Svan Hymnal Songs**

In Svan traditional music the merge of pagan and Christian substrates are especially evident in hymn-like songs. The paper deals with the peculiar features of this stratum, that indicate to its Christian origin. These are: a. The centonization, which is also characteristic of Christian chants; b. Parallel vocal movements and synchronic type of polyphony – similar to Georgian church chants; c. Function, structure and text atrophy of the song “Zari” in relation to West Georgian examples of analogues title and genre.

The paper supposes that majority of these songs can be presented as simplified variants of the examples with chant structure.

**Key words:** Georgian Traditional Music, Georgian Polyphony, Svan Hymnal Songs, Christian Songs, Zari.

**თამაზ გაბისონია**

*საქართველო, თბილისი*

*ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### **ქრისტიანული კვალი სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში**

ზოგჯერ ხალხური შემოქმედების განვითარებას წარმოვიდგინთ ხოლმე, როგორც ერთი და იგივე ტემპით და ინტენსივობით განვითარებას, არადა ხალხური შემოქმედების პროცესში გვხვდება ერთგვარი მუტაცია, კონსერვაცია, ტრანსფორმაცია, დეგრადაცია, რეგენერაცია. მნელია, დაზუსტებით ითქვას, რომ რომელიმე მუსიკალური ელემენტი არქაულია და ამასთან, უცვლელად მოვიდა დღემდე. არ უნდა გამოვრიცხოთ ისიც, რომ ერთი შეხედვით არქაული ელემენტი შესაძლოა აღმოჩნდეს ინდივიდუალური, ერთგვარი მუსიკალურ-ონტოგენეტური ძიების ფაქტი, რომელიც იმ შემთხვევაში იჩენს თავს, როდესაც სხვადა-

სხვა მიზეზის გამო იფიტება ან იშლება ტრადიციული რიტუალის სტრუქტურა.

სვანური სიმღერის მოსმენისას რომ არქაული „მონაბერი“ შეიგრძნობა, ამას არათუ ქართველი, არამედ უცხოელი მსმენელიც ადასტურებს. აქაური ხალხური მრავალხმიანობა დღემდე ინარჩუნებს მუსიკალური ქსოვილისა და შესრულების ანკარა, „პირველყოფილ“ ბუნებას (ახობაძე 1957: 16).

ზოგადად, სვანური სიმღერები, სტრუქტურული ნაირსახეობისა და შესრულების ფორმების მიხედვით, შეიძლება სამ დიდ ჯგუფად დაიყოს – საფერხულო სიმღერებად, სალალობო-ბალადურ სიმღერებად და ჰიმნურ სიმღერებად. ჰიმნური სიმღერებიც ხშირად ფერხულით სრულდება, მაგრამ არა იმ რეგულარული მეტრით, რაც ამგვარ შესრულებას ახასიათებს. ჰიმნები სხვა სვანური სიმღერებისგან გამოირჩევა მელოდიური წინადადების სივრცელით, ხშირი კადანსირებით, შესრულების მედიდური, საზეიმო, დინჯი მანერით, შედგენილი ან შენიღბულად ცვალებადი აქცენტუაციის მეტრით, და გამჭოლი განვითარების დრამატურგიული პრინციპით, რაც შემოქმედებითი აზროვნების სხვაგვარი სტილია, ვიდრე – საფერხულო თუ ბალადური სიმღერების მოკლედრაზიანი, მელოდიურად ლაკონური წინადადებები.

ეს თავისებურება სვანურ ჰიმნურ სიმღერებს ამსგავსებს საეკლესიო საგალობლებს; ესაა ცენტონიზაცია – ფრაზების აკინძვის, ერთგვარი კონტამინაციის დრამატურგიული პრინციპი. როგორც ვიცით, განსხვავებით ბერძნული საგალობლების რიტმული, აქცენტური მარცვლედისაგან, მისი ქართული თარგმანი უმეტესად კარგავს მეტრულ საზომს. დღემდე მოღწეული ქართული საგალობლის სიტყვიერი ტექსტი დაედება გარკვეულ ხმას – მელოდიას, რომელიც ფაქტობრივად სხვადასხვა მცირე მელოდიურ ფორმულათა, ფრაზათა ნაზავია, აკინძული ერთობაა (ოსიტაშვილი 2003: 473). ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ხშირად მუსიკალური და ვერბალური ცეზურები აქ ერთმანეთს არ ემთხვევა, რაც ბადებს აზრს, რომ ქართულ საგალობელში რეგულარული, ან თუნდაც მკაფიოდ გამოხატული მეტრი გააზრებულადაა იგნორირებული (გაბისონია 2011: 214).

შესაძლებელია, მავანმა სვანური ჰიმნების ხშირი შიდაკადანსირების, იგივე ფრაზირების, საგალობლის ფრაზების აკინ-

ძვის მეთოდზე დაზომება ხელოვნურად მიიჩნეოს, რადგან ამ შესადარებელ ფრაზათა სივრცელე, განვითარების დონე და სტილი სერიოზულად სხვაობს. და აქ ვერც ვიკამათებთ – მსგავსი ჰიპოტეტური მოსაზრებები, ცხადია, ვერასდროს დამტკიცდება. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ ტრადიციული მუსიკა გვემოურად არ ვითარდება, და არაა გამოსარიცხი დეგრადაციაც (ამის არაერთი დასტური შეგვიძლია მოვიძიოთ ქართულ მუსიკალურ-ფოლკლორულ ტრადიციის დღევანდელ ვითარებაში). შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ სვანურმა სიმღერებმა საგალობლისაგან შეინარჩუნეს არა იმდენად მოტივი, მელოდია, არამედ სწორედ ეს დრამატურგიული პრინციპი – ფრაზების გამჭოლი განვითარების მიმართულებით აკინძვისა.

გურულ მუსიკალურ ფოლკლორშიც შევხვდებით ცენტონიზაციის ტიპის საგალობლისებრ სიმღერებს. ესაა ეგრეთ წოდებული სადილინო, „ტრიოს“ ფორმის სიმღერები (რა სახელიც თავმომწონედ აიტაცეს გურულებმა), რომელიც სამი კაცის მიერ – პრინციპით თითო კაცზე თითო ხმის პარტია – იმღერება („ჩვენ მშვიდობა“, „წამოკრული“, „ადილა“ და ა.შ.). ამ სიმღერების ფაქტურა აშკარად საგალობლის ნათესაურია (ერქვანიძე 2004: II), მაგრამ თავად აღნაგობაც – ძირითადად 4-5 ფრაზის მონაცვლეობაც საეკლესიო წარმომავლობაზე მიუთითებს. საინტერესოა, რომ მსგავსი სიმღერები არატიპიურია აჭარისათვის, გურიის ყველაზე ახლო მდგომი მუსიკალური დიალექტისათვის და – სწორედ იმიტომ, რომ იქ შეფერხდა და მიინავლა ქრისტიანული შინაარსის ხალხური ხელოვნება.

დავუბრუნდეთ სვანეთს. შევადაროთ ერთმანეთს სვანური „წმინდაო ღმერთოსა“ და დასავლური სადა კილოს საგალობელ „წმინდაო ღმერთოს“ მელოდიური და სტრუქტურული აღნაგობა. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ჟანრობრივად იდენტური (თუ ამ ნიმუშების მიცვალებულთან მღერის ფაქტს გავიხსენებთ) ნიმუშები ბევრ საერთოს უნდა ჰპოვებდნენ ერთმანეთთან. საერთო მართლაც ბევრია: პირველი ორი ფრაზის მსგავსება და მესამის განსხვავებულობა, მსგავსი კადანსირება ფრაზებისა, ასევე – მსგავსი სტილის მოტივური განვითარება. მაგრამ არის საკმაო განსხვავებაც. ამ მხრივ ყურადღებას იპყრობს ამ საგალობლის სვანური ვერსიის ფრაზა „შეგვიწყალენ ჩვენ“, რომელიც ორ მსგავს

მელოდიურ ფრაზაზეა გადანაწილებული, რაც უცხოა საეკლესიო გალობის სტილის ლოგიკისათვის. საფიქრებელია, რომ ადრინდელი პლასტი ამ ფრაგმენტით ან ჩანაცვლებულია, ან გასადავებული – ერთი ვრცელი ფრაზის მაგივრად ორი მცირე მსგავსი ფრაზით შეცვლილი.

„წმინდაო ღმერთოს“ გარდა სვანეთში დაფიქსირებულია ასევე „ქრისტე აღდგა მკვდრეთით“, ანუ – საგალობლები, რომლებიც ეკლესიის გარეთაც ხშირად იმღერებოდა. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ თავად სვანეთის ტაძრებში აღსრულებულ წირვას ასევე ორიგინალური სვანური საგალობლები შეამკობდა. ნუთუ ისინი სრულებით უკვალოდ აირეკლებოდა სვანების ეთნიკურ მუსიკალურ ენაზე? ძნელი წარმოსადგენია. მაგრამ დღეს ამგვარ სვანურ სამგალობლო სკოლას ჩვენ არ ვიცნობთ, თუმცა მისი არსებობის შესახებ გარკვეული ცნობები მოიპოვება (ნიჟარაძე 1973: 177). მასასადამე, დიდი ალბათობით შეგვიძლია დღეს ვისაუბროთ სვანეთში ქრისტიანული მუსიკალური ტრადიციის გასადავებაზე, რომ არ ვიხმართ უფრო კონკრეტული ცნება „პაგანიზაცია“. თუმცა, ამგვარი პოზიციის გვერდით, ასევე, ვფიქრობ, შეგვიძლია, დღეს ვისაუბროთ სვანეთში ქრისტიანული მუსიკალური ტრადიციის არა ნიველირებაზე, არამედ – ტრანსფორმაციაზე. ამგვარი მოსაზრებების თვალსაჩინო მაგალითად მივიჩნევთ სვანურ ჰიმნ „ზარს“.

მიცვალებულისადმი და სიკვდილისადმი მძაფრი დამოკიდებულება რომ სვანს გამოარჩევს, ეს ზოგადად ცნობილია (გავიხსენოთ ტრადიცია „ლიფანალი“, რომლის ანალოგი საქართველოს სხვა კუთხეებში დღეს არაა შემორჩენილი), მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მამაკაცთა შესასრულებლელი ამგვარი ჰიმნური სამგლოვიარო ჟანრი სხვაგან საქართველოში ამ მასშტაბით არ დასტურდება (თუმცა გვხვდება გურიაში, სამეგრელოში, კახეთში, რაჭაში, უპირველესად კი ისევ და ისევ – გურიაში) (კალანდაძე-მახარაძე 2005: 160-161). გურული ზარის ზოგიერთ ვერსიაში აშკარაა საეკლესიო საგალობლის, კერძოდ – შესვლადის მოტივები (შულღიაშვილი 2007: 472). რატომ არ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ სვანეთშიც ზარი შესაძლოა საგალობლის გასადავების შედეგი იყოს? აქაც, ისევე როგორც გურიაში, ეს მუსიკალური ქმედება მხოლოდ შორისდებულებით იმღერება (თუმცა არსებობს გადმო-

ცემა, რომ ადრე სიტყვებსაც ამბობდნენ) (ახობაძე 1957: 21). მაგრამ საგალობლისადმი ნათესაობას აქ ამ სიმღერის ცენტონიზაციის მსგავსი დრამატურგია აჩენს. ამასთან, „ზარის“ მოკლე ფრაზები სტრუქტურულად იმდენად მცირედ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რომ გამოცდილ მუსიკოსსაც უჭირს პირველი მოსმენით იმის დადგენა, თუ სად მთავრდება წინადადება, ანუ დასრულებული მუსიკალური აზრი და საიდან იწყება მისი განმეორება.

„ზარი“ თითქოსდა სხვადასხვა საკადანსო ნაგებობათა ჯამია და არა – ერთიანი, გამჭოლი განვითარების მელოდიაზე დაფუძნებული სიმღერა. ფრაზები ერთ მთლიან მელოდიად თითქოსდა არ იკრებება. აქ აქცენტია შეყოვნებულ ჟღერადობაზე, ჰარმონიულ ვერტიკალზე და არა იმდენად – მელოდიურად შეკავშირებულ ბგერებზე. შეიძლება ითქვას, რომ სვანურ „ზარში“ სიტყვების კარგვის და მხოლოდ შორისდებულების დარჩენის პარალელურად ასევე გასადავდა ფრაზათა მელოდიური ნახატი და შემორჩა საყრდენი ბგერები, როგორც ერთგვარი ჩონჩხი ადრე არსებული სხეულისა.

მართლაც, საქართველოში ყველაზე მეტად სწორედ სვანეთშია დაფიქსირებული „შეყოვნებული“, შეყოვნებული თანაჟღერადობა, ანუ აკორდული, ვერტიკალური ჰარმონიის დომინირება, როგორც მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპისა. მსოფლიოს სხვადასხვა მხარეში ამგვარი ბგერათშეყოვნებადი, განგრძობილი ხმოვანების „დაგემოვნება“ საკმაოდ ხშირი მოვლენაა, მათ შორის – არქაული კულტურის ელემენტების შემნახველ ხალხებში – ტიბეტელებში, ვიეტნამში, ბულგარეთში (გაბისონია 2012: 166). თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სვანეთში ამ ჩამოთვლილი ხალხების ეთნომუსიკისაგან განსხვავებით, შედარებით ნაკლებადაა შემორჩენილი არაორდინალური, ევროპული გაგებით დისონანსური ხმოვანება (სეკუნდური, სეპტიმური და ა.შ. ბგერათშეთანხმებები). მიუხედავად კვარტისა და სეკუნდის აქტიური გამოყენებისა, სვანეთში აკორდული ანუ ვერტიკალური ტერციული წყობა მაინც წამყვანი ჰარმონიული პრინციპია – ევროპული მუსიკალური სისტემის მსგავსად. შესაძლოა, ეს ფაქტორი კვლავ და კვლავ ქართული სამხმიანი ქრისტიანული

საგალობლის სვანურ ეთნომუსიკალურ ენაზე პროექციის კიდევ ერთ არაპირდაპირ საბუთად ჩაითვალოს.

შესაძლოა, ვინმე შეგვეკამათოს, რომ ტერციული წყობა ვერ გამოდგება ადრეულ-გვიანდებლობის საზომად, თუნდაც იმიტომ, რომ იგი აფრიკის არქაული პლასტების შემნარჩუნებელ დაბალი სოციალური განვითარების მოსახლეობასაც ახასიათებს (ჟორდანია 1989: 168). მაგრამ ამ უკანასკნელში მხოლოდ ერთი შეფერილობის მუსიკალური ემოცია აღიქმება – ყოველგვარი დამუხტვა-განმუხტვის გარეშე. იქ ჩვენ ვერ ვხედავთ დისონანს-კონსონანსურ დიალექტიკას, რაც სვანეთში კვარტკვინტაკორდში ხორციელდება, რა ტრიქორდსაც არაყიშვილმა ადრევე დიდი ყურადღება მიაქცია, როგორც სვანური არქაულობის ერთ-ერთ ძირითად ელემენტს (არაყიშვილი 1950: 28).

ამასთან, ამ შეყოვნებულ ხმოვანებას, როგორც სტილისტური მოვლენას, დღევანდელი ვითარებით ზოგადად სვანური სიმღერის წამყვან კომპოზიციურ მეთოდად ვერ ჩავთვლით, რადგან თავად სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში სხვა მიდგომასაც ვხედავთ – საფერხულო და ბალადური სიმღერების უფრო მელოდიურად შეკრულ ფრაზებს.

მაშ რა უნდა იყოს მიზეზი ამ შეყოვნებული ჟღერადობისა? იქნებ, ამგვარ შემოქმედებით აზროვნებაში მელოდიისადმი, როგორც მიწიერი ვნებების პროექციისადმი ისევ და ისევ საგალობლისათვის დამახასიათებელი ემოციური ინდეფერენტიზმია გამოვლენილი?

„ზარში“ და სხვა სვანურ ჰიმნებში შესამჩნევია საგალობლისათვის დამახასიათებელი სხვა კომპოზიციური თავისებურებაც, რომელიც ერთგვარად ამბივალენტურ მიმართებაშია ვერტიკალური ჟღერადობის ესთეტიკურ ფენომენტთან; ესაა მარცვლების გამღერების პრინციპი. მართლაცდა, სვანურ ჰიმნებში ლაკონურ, შეყოვნებულ ფრაზებთან ერთად გვხვდება მარცვლების მცირე მანძილზე, მაგრამ მაინც გამღერება. როგორც ჩანს, ეს ერთგვარი შემორჩენილი კუნძულურია ძველი მელოდიური კონტინუუმისა.

ამ მხრივ საინტერესოა მოხეური „დიდებისა“ და მთიულური „ლომისურის“ განხილვა. ამ საკულტო სიმღერებშიც ვხვდებით მარცვლის ლაკონური გამღერების შემთხვევებსა და ტექსტის

განმეორების ხარჯზე ძველი ტექსტის ასიმილირების სავარაუდო პროცესს. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ მოხეურ-მთიულური მუსიკალური ფოლკლორიდან სწორედ ეს სადიდებლები ჰპოვებენ სვანურ ჰიმნებთან საცნაურ სტილისტურ ერთობას (გარაყანიძე 2011: 42).

საინტერესოა, რომ სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში მარცვლის ამგვარი ლაკონური გამღერების ფონზე, ზოგადად სვანურ სიმღერაში ხშირია ერთ ბგერაზე რეჩიტაცია. ამ რეჩიტაციის გამორჩეულ სიხშირეს ასაბუთებს ჩვენი ჩატარებული აღწერითი სტატისტიკური კვლევა სადიმპლომო ნაშრომზე მუშაობისას (გაბისონია 1986: 57-65).

მარცვლების გამღერებაზე დაკვირვება გვიბიძგებს, ასევე ყურადღება მივაპყროთ ზოგადად ჰორიზონტალური განვითარების შემოქმედებით მეთოდს.

ბევრი თქმულა სვანური სიმღერის „კომპლექსური მრავალხმიანობის“ შესახებ. ამ ცნებაში იგულისხმება სამივე ხმის ერთგვარი აკორდულ-კომპლექსური მოძრაობა. აღარ გავაგრძელებთ საუბარს ამ ტერმინის მის მიერ აღნიშნულ მოვლენასთან შესაბამისობისა და მისი უპრიანობის შესახებ. ჩვენ და ზოგიერთი სხვა ფოლკლორისტიც მის მაგიერ ვიყენებთ ტერმინ „სინქრონულს“ ან „ქორდულს“ – საერთაშორისო პრაქტიკის შესაბამისად (გაბისონია 2009: 76-77). მთავარია, რომ ამგვარად ხასიათდება სვანური მრავალხმიანობა: როგორც სინქრონულად, თანაზომიერად და, ამავე დროს, ძირითადად პარალელურად მოძრავი სამი ხმა.

სვანური სინქრონული მრავალხმიანობა სწორედ ზევით აღნიშნული შეყოვნებული ხმოვანებების ჯაჭვს მიესადაგება. და პარალელიზმის მხრივაც, უნდა აღინიშნოს, რომ კიდურა ხმების კვინტური პარალელიზმი ერთ-ერთი სახასიათო შტრიხია სვანური სიმღერის, განსაკუთრებით – ჰიმნური სიმღერის სტრუქტურისა. ამავე დროს, მრავალხმიანობის იმ კომპოზიციურ პრინციპთაგან, რომლებიც ქართულ ხალხურ სიმღერაშია გამოყენებული, სწორედ პარალელიზმის პრინციპი ანათესავებს ამ ფენომენს საეკლესიო საგალობელს. შემთხვევითია ეს თანხვედრა?

ზევით ვახსენეთ, რომ სვანური ჰიმნური სიმღერები დასრულებული მუსიკალური წინადადების სივრცელით გამოირჩევა. არის რაიმე კავშირი პარალელურ ხმათა სვლასა და მელოდიური

განვითარების პირობას შორის? ცხადია, მხოლოდ პარალელური ხმათასვლის შემოქმედებითი მეთოდი არ განაპირობებს მელოდიის სივრცობრივ ზრდას – შესაძლებელია მელოდიის განვრცობის კატალიზატორი გახდეს გაბმული, ბურდონული ბანის აკომპანემენტი, რომელიც ერთგვარ ჰარმონიულ დასაყრდენს ქმნის მელოდიისათვის (გავიხსენოთ, რომ სწორედ ბურდონული ბანი – იზოკრატიკა ბიზანტიური საგალობლის მელოდიურად განვითარებული წამყვანი ხმის თანხლებად გამოყენებული). მაგრამ ბურდონული ბანი სვანურ სიმღერებში წამყვანი შემოქმედებითი პრინციპი არაა. ამიტომ სრულიად შესაძლებლად მიგვაჩნია, სვანური ჰიმნებისა და ქრისტიანული საგალობლის პარალელისტურ სტრუქტურას შორის ისტორიული კავშირი ვიგულისხმოთ.

საერთოდ, ქართული საგალობლისა და სიმღერის ურთიერთობის, როგორც ერთგვარი სტილისტური „ზიარჭურჭელის“ ფენომენი დიდ დავას არ უნდა იწვევდეს, თუმცა მეტი თვალსაჩინოებისთვის მოვიყვანთ გურულ ანალოგიასაც – კონტრასტული მრავალხმიანობა, რომელიც გურული სიმღერისა და საგალობლისათვისაა დამახასიათებელი (ეს ორი მოვლენა სწორედ გურიაშია ყველაზე ახლოს ერთმანეთთან) სწორედ პარალელური ხმათასვლიდან ამოიზრდება, როგორი ფრაგმენტებიც საკმაოდ უხვადაა ჩართული როგორც გურული სიმღერის, ასევე საგალობლის ფაქტურაში.

ზოგადად უნდა ითქვას, რომ მელოდიის ჰორიზონტალური განვრცობა მუსიკალური განვითარების ერთ-ერთი მთავარი შემოქმედებითი ვექტორია (ჭოხონელიძე 2003: 102). შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სწორედ ქრისტიანული საგალობლის მონოდიური განვითარებისაკენ მიდრეკილება უნდა ყოფილიყო სვანური მრავალხმიანობის განვითარებისადმი მძლავრი ბიძგის მიმცემი იმპულსი, რაც ფრაზათა მონაცვლე ვრცელი წინადადებაში აისახა. მეორე მხრივ, დროთა განმავლობაში, ადვილი წარმოსადგენია ამგვარი მელოდიის უფრო მკაფიო დანაწევრება ფრაზებად, ერთგვარი გასადავება, რომელშიც საბოლოოდ, უმეტესად საყრდენი ბგერები შემორჩა. შეგვიძლია მხოლოდ ვივარაუდოთ, არის თუ არა დღემდე მოღწეულ სვანურ ჰიმნებში გაბმული შეოვნებული ჟღერადობისადმი მიდრეკილება ამ გასადავების მი-



ზეზი, თუ იგი სვანური მუსიკალური აზროვნების იმანენტური თავისებურებაა.

მივმართოთ სვანური სასიმღერო არქაიკის სხვა ასპექტებს.

ვიცი, რომ სვანურ ჰიმნური სიმღერების სიტყვიერ ტექსტებში საკმაოდ ხშირად ფიქსირდება ქრისტიანული მოტივები („ჯგრაგ“, „ლილე“, ... „ცხაუ ქრისდეში“, „ლაგუმედა“, „დიდება თარიგზელარს“) – შეგვიძლია კი, მიუხედავად მათი წარმართული (თუ გაწარმართებული) იერისა, გულდაჯერებულად ვთქვათ, რომ ეს ქრისტიანული მოტივები ყოველთვის ამ დოზით ან უფრო ნაკლებით იყო გაზავებული ხსენებულ სიმღერებში? ცხადია, არა.

მაგალითად მოვიყვანოთ წმინდა გიორგისადმი მიძღვნილ სიმღერა „ჯგრაგის“ ერთ ვერსიაში დამაბოლოებელ ტექსტს „სულიწმინდა ღმერთო“ (ახობაძე 1957: 132). გადმოცემით ეს სიმღერა სუფრის დასაწყისში იმღერებოდა. და ამ მოტივის გათვალისწინებით სულიწმინდის ხსენება აქ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ხოლო წმინდა გიორგის თემა შესაძლოა ამ სიმღერაში სულაც მოგვიანებით გახდა დომინანტური.

ასევე არ მიგვაჩნია დასრულებულად მსჯელობა იმ საკითხზე, რომ სიმღერა „ლილე“ მხოლოდ წარმართულ საკულტო მოტივს ეფუძნებოდა. ლილეს შესახებ, როგორც ენლილიდან და სხვა წყაროებიდან მომდინარე სახელის შესახებ მსჯელობა სპეკულაციის თვისებებს იძენს, თუ არ გავითვალისწინებთ მის კიდევ ერთ შესაძლო წყაროს – „ალილუიას“. უნდა გავხსენოთ სიმღერაში ნახსენები თარინგზელარიც (თარგზეალერსიდაი) – მთავარანგელოზი. ის ფაქტი, რომ სიმღერას ადრე აღმოსავლეთისკენ მიბრუნებული მღეროდნენ, არ ნიშნავს მხოლოდ იმას, რომ ჰიმნი ადრეც მზის ან განთიადის ღვთაებას ეძღვნებოდა, ქრისტიანობისთვისაც მეტად სახასიათოა აღმოსავლეთით ლოცვა (რაც უძველესი ქრისტიანული გარდამოცემაა, კვირადღეს არდაჩოქებასთან ერთად), როდესაც მივმართავთ „მზეს სიმართლისას“. ჩვენი აზრით, უფლება აქვს, არსებობდეს ვერსია, რომლის მიხედვითაც „ლილე“ ღვთის სადიდებელი ისეთივე სიმღერაა, როგორც იგივე მოხეური „დიდება“.

უნდა ითქვას ისიც, რომ „ლილეს“ მსგავსი მოტივები შეინიშნება „ლაგუმედაში“, „ლაჟღვაშში“, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში ე.წ. „მოარული

ტექსტები“ საკმაოდ ხშირი მოვლენაა. ასეთ მოცემულობაში კი, მით უმეტეს, საეჭვო ხდება ტექსტისა და სიმღერის ერთობლივი პირვანდელი სახით უცვლელად მოღწევის უპირობო მტკიცებულებები.

აუცილებელი არ არის სვანურ რელიგიურ ცნობიერებაში ქრისტიანული მოტივის დომინანტურობას გაესვას ხაზი. რელიგიური სისტემა აქ, ისევე როგორც მთელ საქართველოში სინთეზურია, ასოციაციური და პრიორიტეტების მიხედვით არამდგრადი. ჩვენ ამჯერად გვინტერესებს არა ის, თუ რა დაილექა ქრისტიანობიდან სვანის რელიგიურ შემცნებაში, არამედ ის, თუ რა შემოქმედებითი მექანიზმები აღძრა და დღემდე შეინარჩუნა ქრისტიანულმა ღვთისმსახურებამ ამ მხარეში.

სვანური არქაულობის თემას გარკვეულწილად ეხმიანება ორხმიანობის სამხმიანობაში გადაზრდის საკითხი. ქართველ მუსიკისმცოდნეებში დიდი ხანია მიმდინარეობს დავა იმის შესახებ – რა მექანიზმი აყალიბებს სვანური მრავალხმიანობის ამგვარ სახეს: შუა ხმის მოგვიანებით გამოჩენა თუ ორხმიანობაზე ზედა ხმის კვინტური, შემდეგ კი – ოქტავური დაშენება (ასლანიშვილი 1954: 37; გოგოტიშვილი 1993-94: 29; ხარძიანი 2003: 328). თუმცა დავას თითქოსდა არ იწვევს ის მოსაზრება, რომ სამხმიანობას სვანეთში დიდი ხნის ისტორია აქვს.

საინტერესოდ გამოიყურება წინამდებარე საკითხის რაკურსში სვანური ჭუნირისა და რაჭული ჭიანურის ურთიერთმიმართება; მთის რაჭაში, რომელიც ადრე სვანეთს ეკუთვნოდა დღესაც, გავრცელებულია ორსიმიანი ჭიანური, ამ დროს სვანეთში სამსიმიან ჭუნირზე უკრავენ. ძნელია, ვივარაუდოთ, რომ ამ მეზობელ და მონათესავე მუსიკალურ დიალექტებში დიდი ხნის განმავლობაში ურთიერთგავლენების გარეშე თანაარსებობდა ეს ორი ტრადიცია. ამ ფონზე ის მოსაზრება, რომ სვანეთში ჭუნირის სამხმიანობა შედარებით მოგვიანო მოვლენაა, საკმაოდ დამაჯერებლად გამოიყურება.

აქ გვახსენდება ასევე მნიშვნელოვანი სვანური საკულტო სიმღერა „კვირია“, რომლის ზოგიერთი ვარიანტი ორხმიანად არის მოღწეული. არ გავაგრძელებთ სახელ „კვირიაზე“ მსჯელობას, რომელშიც შერწყმულია როგორც ქრისტიანული, ასევე წარმართული ძირები (ასლანიშვილი 1954: 29). ერთი ცხადია, რომ ამ სიმღე-

რა-ჰიმნის არქაულობა და შესაბამისად – ორხმიანობა სწორედ მის მეტად მნიშვნელოვან საკულტო-სადიდებელ ფუნქციაში მჟღავნდება, რაც მისი სამგლოვიარო რიტუალთან კავშირითაც დასტურდება (მას ხშირად ასრულებდნენ „ბედნიერ მიცვალებულთან“, ვისაც თავის გვარში უმცროსის სიკვდილი არ უნახავს).

მაშასადამე, საკმაოდ საფუძვლიანად შეგვიძლია, ვივარაუდოთ დეგრადაციის და განვითარების ტენდენციათა თანაარსებობა სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში. კერძოდ, ამგვარ სიმღერათა უმეტესობა შესაძლოა, ქრისტიანული საგალობლის წყობისა და ფუნქციის ნიმუშების დროთა განმავლობაში გამარტივებულ, ატროფირებულ, უფრო კი – ტრანსფორმირებულ ვარიანტებად წარმოვადგინოთ.

### **დამოწმებანი:**

**არაყიშვილი 1950:** არაყიშვილი დ. *სვანური ხალხური სიმღერები*. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1950.

**ასლანიშვილი 1954:** ასლანიშვილი შ. *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. ტომი I. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1954.

**ასლანიშვილი 1956:** ასლანიშვილი შ. *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. ტომი II. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1956.

**ახობაძე 1957:** ახობაძე ვ. *ქართული სვანური ხალხური სიმღერების კრებული*. თბილისი: გამომცემლობა „ტექნიკა და შრომა“ (ქართულ და რუსულ ენებზე), 1957.

**ბოლ ზემბი 2001:** ბოლ ზემბი ს. *ხმოვნები და აკორდები. სიმღერა ზემო სვანეთში. კრებულში: სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. (წურწუმია რ. (პ/მ რედ). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა. 2001.

**გაბისონია 1986:** გაბისონია თ. *ქართული ხალხური (ვოკალური) მრავალხმიანობის ზოგიერთი საკითხი*. მუსიკისმცოდნეობა-საკომპოზიტორო ფაკულტეტის მუსიკისმცოდნეობის განყოფილების სადიპლომო ნაშრომი (ხელმძღვანელი ი. ჟორდანიას). თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, ქართული ხალხური მუს. შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი (ხელნაწერი). 1986.

**გაბისონია 2001:** გაბისონია თ. „ქართული საეკლესიო საგალობლისა და ქართული ხალხური სიმღერის ურთიერთმიმართების რამოდენიმე ასპექტი“.

კრებულში: *სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლის-თავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები (წურწუშია რ. პ/მ რედ.). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2001.

**გაბისონია 2009:** გაბისონია თ. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები. სადისერტაციო ნაშრომი მუსიკოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. (ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ელექტრონული რესურსი ეპრინტს. ილიაუნი.ედუ.გე. განთავსებულია 16 სექტემბრიდან, 2019); [http://eprints.iliauni.edu.ge/9195/1/2009%20tamaz\\_gabisonia\\_dissertation.pdf](http://eprints.iliauni.edu.ge/9195/1/2009%20tamaz_gabisonia_dissertation.pdf) 2009

**გაბისონია 2012:** გაბისონია თ. *სეკუნდის დიალექტიკა ეთნიკურ მუსიკაში*. სტატიკა და დინამიკა. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეექვსე საერთაშორისო სიმპოზიუმი (რედ. წურწუშია რ. ჟორდანია ი.). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2012.

**გარაყანიძე 2011:** გარაყანიძე ე. *ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება*. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2011.

**გოგოტიშვილი 1993-94:** გოგოტიშვილი ვ. „სვანური საგუნდო მრავალხმიანობის ფაქტურული თავისებურებების საკითხისათვის“. კრებულში: *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომები* (წურწუშია რ. (პ/მ რედ.)), თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 1993-94.

**ერქვანიძე 2004:** ერქვანიძე მ (შემდგენელი). *ქართული გალობა*. (2004). *მწუხრი. ცისკარი. წირვა. ილუმენ ექვთიმე კერესელიძისა და დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის ხელნაწერების მიხედვით*. I ტომი. წინასისტემაობა, III გამოცემა. თბილისი: სრულიად საქართველოს საპატრიარქოსთან არსებული საეკლესიო გალობის ცენტრის გამომცემლობა, 2004.

**კალანდაძე-მახარაძე 2005:** კალანდაძე-მახარაძე ნ. *გლოვის ზარი ქართველ მამაკაცთა ტრადიციულ მრავალხმიანობაში*. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი (რედ. წურწუშია რ. ჟორდანია ი.). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2005.

**ნიჟარაძე 1973:** ნიჟარაძე ბ. *ეთნოგრაფიული წერილები სვანეთზე*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

**ოსიტაშვილი 2003:** ოსიტაშვილი მ. *ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ*. ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი (რედ. წურწუშია რ. ჟორდანია ი.). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2003.

**ქორდანია 1989:** Жордания, Йосиф. *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур*. Тбилиси: Издательство Тбилисского Университета. 1989.

**შულღიაშვილი 2001:** შულღიაშვილი დ. „ქართული გალობის უნისონური „მრავალხმიანობა“. კრებულში: *სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები (წურწუშია რ. პ/მ რედ.). თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2001.

**შულღიაშვილი 2007:** შულღიაშვილი, დ. „შესვლადი“ *ქართულ საეკლესიო გალობაში*. ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი (რედ. წურწუშია რ. ქორდანია ი.). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2007.

**ჭოხონელიძე 2003:** ჭოხონელიძე ე. *ქართულ მუსიკალურ-ესთეტიკურ აზროვნებაში თვისებრივი გარდატეხის ერთი მნიშვნელოვანი პერიოდის შესახებ*. ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი (რედ. წურწუშია რ. ქორდანია ი.). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2003.

**ხარძიანი 2003:** ხარძიანი მ. *მრავალხმიანობის ტიპის განსაზღვრისა და სამხმიანობის წარმოშობის საკითხისათვის სევანურ მუსიკალურ ფოლკლორში*. ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი (რედ. წურწუშია რ. ქორდანია ი.). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2003.

**Maia Kiknadze**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University*

### **Folk Searches in Alexander Akhmeteli's Art**

Sandro Akhmeteli used to attribute special importance to the formation of national theatre during Soviet system. National theater may exist in his theatrical searches only by applying Georgian traditions and folk points.

Akhmeteli used Georgian folk (music, dance, scenography, saying-quatrain) in his plays, at the same time paying attention to mastering of folk theatric forms like “Masks Theater”