

უკ

## აშულური ხელოვნება და ძველი თბილისის სიმღერები (სტილური ანალიზის ცდა)

ეკატერინე ბუჩუკური

ზ.ფალიზშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ადმინისტრაციის ხელმძღვანელი

### ანოტაცია

წინამდებარე ნაშრომი ეძღვნება აშულურ ხელოვნებას საქართველოში, რომელიც წმინდა აღმოსავლური მოვლენაა და გენეტიკურად დაკავშირებულია სუფიურ მსოფლმხედველობასთან. მართალია, აღმოსავლური კულტურის ზეპირი ტრადიციების აშულურმა ხელოვნებამ განსაზღვრული ადგილი დაიკავა ქართულ მუსიკალურ-პოეტურ მემკვიდრეობაში, მაგრამ მიზანშეუწონლად ვთვლით, განვიხილოთ იგი ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენებულ ეროვნულ ფენომენად. ქართული მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები ისტორიულად მოძალებული აღმოსავლური რელიგიისა და კულტურის წინააღმდეგ ბრძოლაში ჩამოყალიბდა; ამასთანავე, ეს ბრძოლა თვითმიზნური არასოდეს ყოფილა, რასაც მოწმობს ქართული კულტურის წიაღში არსებული და გათავისებული აღმოსავლური ცივილიზაციის არაერთი ნიმუში.

ქართული ქალაქური და აშულური სიმღერების შედარებითი ანალიზი ცხადყოფს, რომ თბილისში არსებული აშულური სიმღერები უფრო ახლოს არიან სომხურ აშულურ სიმღერებთან, ვიდრე აზერბაიჯანულ-სპარსულთან (ე.ი. მუსლიმური წარმოშობის სიმღერებთან). ალბათ, ამითაა განსაზღვრული ის, რომ აშულური სიმღერები ძირითადად გავრცელებულია არაქართულ (სომხური, აზერბაიჯანული, მუსლიმური აღმსარებლობის მქონე) მოსახლეობაში. ეს ფაქტი მოწმობს იმას, რომ აშულური მუსიკალური ხელოვნების მონოდიური აზროვნების ტიპი ვერ შეესისხლხორცა ტიპოლოგიურად უცხო ქართულ ეროვნულ მრავალხმიან მუსიკალურ კულტურას.

*საკვანძო სიტყვები:* აშულები საქართველოში, ძველი თბილისის სიმღერები, ქართული ქალაქური სიმღერა

ქალაქ თბილისში, თავის დროზე, სხვათა გვერდით, დამკვიდრდა მონოდიური აშულური ხელოვნება. შემდგომ - ყოველივე სპარსული, თურქული თუ აღმოსავლეთის ქვეყნების სხვა ეროვნული ვოკალური მუსიკის ნიმუში, აშულურ ხელოვნებად იქნა გამოცხადებული. ამ მოვლენამ ჩვენი ლიტერატურული თუ მუსიკალური მემკვიდრეობის შესწავლის პროცესში ბევრი გაუგებრობა გამოიწვია. ზეპირი ტრადიციის აღმოსავლური ხალხური თუ პროფესიული მუსიკალური და მხატვრული სიტყვის ყოველგვარი სახეობა, რომელიც თბილისში დომინირებდა, აშულური კულტურის ნაწილად იქნა გამოცხადებული.

იმისათვის, რომ განისაზღვროს, თუ როგორ გამოვლინდა აღმოსავლური კულტურის ძირითადი ნიშნები ქართულ მუსიკაში, რომელი პლასტებია აღმოსავლური წარმოშობისა და რომელი ქართული, აუცილებელია ცალკე გამოვყოს აშულური სიმღერები ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორიდან და შევადაროთ

ადმოსავლურ პროფესიული მუსიკის ფორმებს, დავადგინოთ მათი საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები.

ქართული ლიტერატურის და ესთეტიკური აზრის ისტორიაში არსებული გამოკვლევები (ი. ჭავჭავაძე, ვ. კეკელიძე, შ. ნუცუბიძე, ი. გრიშაშვილი, დ. კობიძე, გ. შაყულაშვილი და სხვა), ხაზგასმით აღნიშნავენ ქართული ლიტერატურის ხელოვნების თვითმყოფადობას, მაგრამ განვითარების გარკვეულ ეტაპზე არ უარყოფენ იმ ზეგავლენასაც, რომელიც თავისთავად მოიტანა მონოდიურ კულტურებთან მჭიდრო ურთიერთობამ.

სომხურ ლიტერატურათმცოდნეობასა და მუსიკისმცოდნეობაში, აშუღური ხელოვნება განიხილება როგორც ჭეშმარიტად ეროვნული მოვლენა, რომელიც აგრძელებს ჰუსანებისა და თარზე შემსრულებელთა (თაღესული) ხელოვნების ტრადიციას (პ. სევაკი, პ. მურადიანი, რ. ატოიანი). მართალია, ზოგიერთი მათგანი, (ხ. ტორჯიანი, რ. ატოიანი) - არ უარყოფს ადმოსავლურის გავლენას, მაგრამ მიუხედავად ამისა, სწორედ აშუღური ხელოვნება ითვლება სომხური ეროვნული ხალხური ტრადიციების გაგრძელებად. რაც შეეხება ქართულ კულტურას - აქ ვხვდებით აზრთა სხვადასხვაობას.

აშუღური ხელოვნება - წმინდა ადმოსავლური მოვლენაა, იგი გენეტიკურად დაკავშირებულია სუფიურ მსოფლმხედველობასთან. ამის გამო, მიზანშეუწონლად ვთვლით, განვიხილოთ იგი, ადგილობრივ, ქრისტიანულ მართლმადიდებლურ ნიადაგზე აღმოცენებულ ეროვნულ მოვლენად. აშუღების წინაპრები იყვნენ პოეტი-მუსიკოსები - ოხანები (VII-XII სს.). თვით თურქული წარმომავლობის სიტყვა "აშუღი", რაც შეყვარებულს ნიშნავს - სინკრეტულია თავისი მნიშვნელობით. მაგრამ "აშუღი" ნიშნავს არა ქალზე, არამედ სუფიური ფილოსოფიის მიხედვით - ღმერთზე შეყვარებულს. სუფიების სიცოცხლის უმაღლესი მიზანი - ადამიანის სულის უმაღლეს სუბსტანციასთან მიახლოება და შერწყმა რაც მიიღწეოდა მისტიკური ექსტაზის გზით, რომლის დროსაც შეიცნობოდა ჭეშმარიტება. ამ საწყისებთანაა დაკავშირებული "აშუღურ" ლიტერატურაში "ზახუსის", "ღვინით თრობის" თემა, წუთისოფლის ამაოება, სიყვარულის ექსტაზი, გრძნობათა ჰიპერტროფირება და ა.შ.

“უნდა სვა ღვინო, ღვინოში ჩაკლა დარდი,  
რადგან “ქვეყანა ქარი და ღრუბელია”

ან:

“შენ დამიმსხვრიე ღვინით სავსე ფიალა,

შენ დამიხშე განცხრომის კარი,

შენ დაღვარე ჩემი ღვინო...

დე, წარვწყმდე, მაგრამ, ნუთუ შენც მთვრალი ხარ - ღმერთო?!”

ომარ ხაიამი

ყოველივე ამან, შედარებით ნაკლებად, გამოხატულება ამიერკავკასიის ქრისტიანი ხალხების ე.ი. სომხური და ქართული წარმომობის აშუღთა შემოქმედებაში ჰპოვა. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტიც, რომ XVIII საუკუნემდე, აშუღთა პოეზიაში ნაკლებად გვხვდება სოციალური მოტივები, და შემდეგშიც იგი არ გამხდარა აშუღური ხელოვნების წამყვანი მოტივი. თითქმის საუკუნუნახევრის განმავლობაში აშუღური ხელოვნებით ცოცხლობდა და სულდგმულობდა გარკვეული ნაწილი თბილისის მოსახლეობისა. ამის უარყოფა შეუძლებელია, მაგრამ არ შეიძლება აშუღურ კულტურად მივიჩნიოთ მთელი ქალაქური კულტურა (მხედველობაში გვაქვს ქალაქური პოეზია და ერთხმიანი ქალაქური სიმღერები). მიუხედავად ამისა, ასეთი მოსაზრება

გაბატონებულია ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში და ლიტერატურათმცოდნეობაში [6; 7; 2], მხოლოდ გ. შაყულაშვილის [5] მიერ ხდება აშუღური და ქალაქური, ე.ი. ძველი თბილისის პოეზიის გამიჯვნა ერთმანეთისაგან, რის შედეგადაც იგი მიდის დასკვნამდე, რომ შეუძლებელია გავიზიაროთ ქართულ სალიტერატურო და სამუსიკისმცოდნეო მეცნიერებაში დამკვიდრებული შეხედულებანი, რომ თითქოს, თბილისში დამკვიდრებული აშუღური პოეზია და მუსიკა, ქალაქური ტიპისაა, გაქართულებულია და ამდენად, ქართული ლიტერატურისა და მუსიკის ძირითად შემადგენელ ნაწილს შეადგენს.

უფრო ნათელი რომ იყოს ის სპეციფიკა, რომელიც ახასიათებს ერთი მხრივ აშუღურ, ხოლო მეორე მხრივ, ძველი თბილისის ხელოვნებას, როგორც ტიპურს, შევადაროთ ერთმანეთს ორივე მოვლენისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, რაც დაგვეხმარება იმის გარკვევაში, მივიჩნიოთ თუ არა აშუღური ხელოვნება ქართული კულტურის კუთვნილებად, როგორც ეს მიღებულია ტრადიციულად ქართულ სალიტერატურო თუ სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში.

1. აშუღური ხელოვნება არ არის ფოლკლორული; ის ზეპირი ტრადიციის პროფესიული ხელოვნებაა. ისტორიამ შემოგვინახა თბილისში მოღვაწე ყველა აშუღის ვინაობა.
2. აშუღური პოეზიისათვის უმთავრესია სატრფიალო “აშიკური” თემატიკა - ძველი თბილისის პოეზიისათვის სატრფიალო თემატიკა ჩვეულებრივია, იგი მას წინა პლანზე არ სწევს.
3. აშუღური ხელოვნება ჰედონისტური სულისკვეთების აპოლოგიას არ მიმართავს, ძველი თბილისის პოეზიისათვის ყოველდღიური ცხოვრების აპოლოგია და წუთისოფლის ამოება - ერთ-ერთი არსებითი ნიშანია.
4. აშუღურ პოეზიაში, სოციალურ თემატიკაში - წუთისოფლის გაუტანლობის, დაუნდობლობის ზოგადკაცობრიული პრობლემა კონკრეტულობასა და ეპოქის მოკლებულია. სოციალური პრობლემები ძველი თბილისის პოეზიისათვის კი ერთ-ერთი წამყვანი თემაა. მართალია, ეს პრობლემა სანახევროდ დაკავშირებულია შუასაუკუნეების ისლამის თეოლოგიურ-ფილოსოფიური მიმდინარეობის სუფიზმის თვალსაზრისთან, სოციალური საკითხების მისეულ გააზრებასთან, მაგრამ ეს სრულიადაც არ გვიშლის ხელს ფილოსოფიურ-რელიგიური სფეროს მიღმა დავინახოთ რეალურად არსებული სოციალურ ურთიერთობათა გამოვლინება.
5. აშუღურ ხელოვნებაში ჯომარდ-ნამარდობის თემატიკა უმნიშვნელოა. ძველი თბილისის პოეზიისათვის ჯომარდობის კულტი წამყვანია, რაინდული “ყარაჩოხლური” შემეცნება და მსოფლშეგრძნება ძველი თბილისის პოეზიისათვის უბრალო, ბუნებრივი და აუცილებელი ყოფითი ელემენტია.
6. აშუღური პოეზია არ არის კუთვნილება ან მხოლოდ პროვინციის, ან მხოლოდ ქალაქისა. იგი არ არის ურბანისტული ხელოვნების მოვლენა. ძველი თბილისის მუსიკალურ-პოეტური შემოქმედება ქალაქის მოსახლეობის, მისი ძირითადი ფენის - ამქრების ცხოვრების ლიტერატურულ-მუსიკალური მოვლენაა [5].

აშუღური პოეზია გენეტიკურად არ არის დაკავშირებული იმ სოციალურსა და საზოგადოებრივ მოვლენებთან, რომლებმაც განსაზღვრეს ქალაქური ლიტერატურის სპეციფიკა, მისი აღმოცენება და განვითარება. ამ თემატიკასთან დაკავშირებით თავის მოსაზრებებს გამოთქვამს ა. მშველიძე [6, 9], თავის კრებულის - “ქართული ქალაქური ხალხური სიმღერების” შესავალში. იგი გამოყოფს ქართული ქალაქური ფოლკლორის ორ შტოს: აღმოსავლურს და დასავლურს. პირველ მათგანს ფესვები ღრმად აქვს

გადგმული ქართველი ხალხის შორეულ წარსულში, სტილისტური და ფორმალური ნიშნებით ბევრად ენათესავება აზერბაიჯანულ და სომხურ აშუღურ მუსიკას. მეორე შტო შედარებით გვიანდელი წარმოშობისაა. მის აღმოცენებაში მთავარი როლი ეკუთვნის ევროპულ პროფესიულ მუსიკას, რომელიც პირველად რუსეთის გზით შემოვიდა საქართველოში - გასული საუკუნის დასაწყისში. აქ იგრძნობა იტალიური და რუსული პროფესიული მუსიკაზე გავლენა. თუ ამ მოსაზრებებს გავიზიარებთ, უნდა დავასკვნათ, რომ ფაქტიურად, ჭეშმარიტად ქართული ქალაქური სიმღერა არ არსებობს - ეს მოსაზრება მიგვაჩნია არაობიექტურად, რაზედაც შემდგომში გვექნება საუბარი.

ავტორი გვთავაზობს ქართული სიმღერის აღმოსავლური ტიპის ორ შტოს: მეზობელი აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან შემოტანილი აშუღური მუსიკალური ხელოვნება და სახალხო მთქმელების - მგოსნების ქართულ ნიადაგზე აღმოცენებული, ხელახლა აღორძინებული ნაციონალური ხელოვნება.

ეს ორი შტო ქართული აღმოსავლური ტიპის სიმღერებისა, ავტორის აზრით პარალელურად არსებობდა აღმოსავლეთ საქართველოს ქალაქების მუსიკალურ ყოფაში.

ვფიქრობთ, რომ საფუძველს მოკლებულია მტკიცება იმის შესახებ, რომ აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან ქართულ ნიადაგზე გადმოტანილმა სიმღერებმა განიცადეს ასიმილაცია და შეიძინეს ადგილობრივი, ეროვნული კოლორიტი.

ავტორი ვარდება წინააღმდეგობაში - იგი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ სახალხო მომღერალ-მთქმელების ხელოვნება შეერწყა აშუღების კულტურას, რომელთა რეპერტუარი შედგებოდა ორი ტიპის, სპარსულ-აზერბაიჯანული და ქართული სიმღერებისაგან. პირველი წარმოდგენილია რთული ციკლური - მულამის ფორმით, რომლებიც მეფეთა სასახლის კარზე სრულდებოდა. მეორე კი საზოგადოების დემოკრატიულ ფენებში გავრცელებული - მარტივი ფორმის სიმღერები. ვკითხულობთ რა ა. მშველიძის სტატიას, მივდივართ დასკვნამდე, რომ სახალხო მომღერლების ხელოვნება შეერწყა აშუღურს. გაურკვეველია მხოლოდ მიზეზი, რომელთა მიხედვითაც უკანასკნელი განვითარდა არა არისტოკრატიულ წრეებში, არამედ მოსახლეობის ღარიბ ფენებში. ან თუ კი ამ აღმოსავლურმა შტომ ვერ განიცადა საქართველოში ასიმილაცია, მაშინ როგორღა შეერწყა იგი სახალხო მომღერალ-მთქმელთა-მგოსანთა ხელოვნებას?! ამას გარდა ეჭვს იწვევს ის, რომ ერთი პიროვნების - აშუღის შემოქმედებაში ეს ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული შტო ცალ-ცალკე შემოინახა, არ შეერწყა ერთმანეთს, არ მოხდა ერთმანეთზე ურთიერთგავლენა. აქ აუცილებელია გავითვალისწინოთ ის ფაქტი, რომ აშუღთა უმრავლესობა თბილისში იყო არაქართული წარმოშობისა.

ამრიგად, ჩვენ ვთვლით, რომ შერწყმა და შერევა არ მომხდარა. აშუღებს ჰქონდათ თავისი რეპერტუარი, მომღერალ-მთქმელებს თავისი. ძირითადად ეს ეხება აშუღების მელოდიებს, რომლებიც იყო აღმოსავლურ კილოურ სისტემაზე დაფუძნებული. მათი სიმღერების ტექსტები იცვლებოდა, ხოლო მუსიკალური ჰანგი თითქმის უცვლელი რჩებოდა.

მართალია, არსებობს ცნობები იმის შესახებ, რომ აშუღები ასრულებდნენ ქართულ სიმღერებსაც, მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აქ საუბარია სიმღერების ქართულ ტექსტებზე და არა მელოდიაზე. საიათ-ნოვას ცნობილი სიტყვები - “მე პირველმა გადმოვიტანე სპარსული მელოდიები ქართულ ენაზე” [8, .23] - სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ იგი სპარსულ მელოდიებთან ერთად, ქართულსაც ასრულებდა. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ საიათნოვას არ დასჭირდებოდა სპარსული მელოდიების გადმოტანა ქართულ ენაზე, იგი სპარსულს იმღერებდა სპარსულ ენაზე, ქართულს - ქართულზე. ზოგიერთი მკვლევარი (მაგ. პ. სევაკი და სხვანი) თვლიან, რომ ამით საიათ-ნოვამ შექმნა

ეროვნული (ე.ი. სომხური და ქართული) აშუღური სიმღერა. ჩვენი აზრით მან ქართული აშუღური სიმღერა კი არ შექმნა, არამედ შემოიტანა ქართულ მუსიკაში აღმოსავლური მელოდიები.

ვინაიდან, ჩვენ ვანსხვავებით ქართულ ქალაქურ მუსიკალურ-პოეტურ კულტურას აშუღურისაგან, ამიტომ აუცილებელია განვსაზღვროთ რომელი ისტორიული წყაროები მოწმობენ ადრეულ ეტაპზე ქალაქური თბილისური კულტურის წარმოშობასა და ფუნქციონირებაზე.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ქალაქური ტიპის ხელოვნების ჩასახვა დაკავშირებული იყო ქალაქებში ცხოვრების განვითარებასთან, ფეოდალურ, სოციალურ-ეკონომიურ პირობებში, მესამე წოდების წარმოშობასთან. საქართველოში ეს პროცესი დაიწყო XVI საუკუნის ბოლოს. რა თქმა უნდა, ყველაფერი რაც ხდებოდა - ასახვას პოვებდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში. გამოჩენილი ქართველი ლიტერატურათმცოდნე კ. კეკელიძე XVI-XVIII საუკუნეების ეპოქის შესახებ წერს: ცხოვრების ახალი სიო მოითხოვს თემატიკის გაფართოებას [2,21]. ახლა განსაზღვრულ ადგილს ცხოვრებაში მოითხოვენ ის სოციალური წრეები, რომლებსაც ადრე ფეოდალური ლიტერატურა არ უთმობდა ყურადღებას, ესენი არიან ვაჭრები, ხელოსნები, გლეხები. ლიტერატურაში იჭრება ვაჭრულ-ხელოსნური მოტივები. ამ მოტივებს ეხებიან აგრეთვე ფეოდალური წრეების წარმომადგენელი პოეტებიც (არჩილი, დ. გურამიშვილი). მაგრამ ასეთ დროს, პრობლემები ფეოდალურ ურთიერთობათა პრიზმაშია გადაჭრილი.

კ. კეკელიძე მიუთითებს, რომ უკვე ადრეულ ეტაპზე, არსებობდა ქალაქური ტიპის პოეზია. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამავე დროს უკვე არსებობდა ქალაქური ტიპის სიმღერა, რა თქმა უნდა თავისი პირველი, საწყისი ფორმით. ვფიქრობთ, რომ ქალაქური სიმღერა არ იფარგლებოდა აშუღური ტიპის მელოდიებით. გარდა ამისა, როგორც უკვე იყო ჩვენს მიერ დასაწყისში აღნიშნული - აშუღური ხელოვნება დაკავშირებული იყო აბსოლუტურად სხვა ტიპის მოვლენებთან, კერძოდ, სუფიზმთან, რომელიც წარმოიშვა ისლამში VIII-IX სს-ში როგორც რელიგიურ-მისტიკური მიმართულება. აღმოსავლურ სატრფიალო ლირიკაში სიყვარულის გრძნობა გათანაბრებულია მწუხარებასა და სევდასთან. ამგვარი სატრფიალო ლირიკა ჩამოყალიბდა არაბთა შორის, უზრიტთა ტომში. მათი თვალსაზრისით, თუმცა სიყვარულის გრძნობა არის ტანჯვის, ტკივილის, მწუხარებისა და სევდის წყარო, მაინც სანატრელი და სასურველია, ადამიანი მაინც მისკენ მიიღტვის. ასეთი შეხედულება მათ პოეზიაში გადაიტანეს და შეიმუშავეს განსაკუთრებული ურთიერთდამოკიდებულება მეტრფესა და სატრფოს შორის, რომელიც გარკვეულ ვასალურ, სუბორდინაციულ პრინციპებს ასახავდა. ამ ლირიკამ თანდათანობით პლატონური სიყვარულის ფორმა მიიღო და უზრიტული პოეზიის სახელწოდებით ფართოდ გავრცელდა მაჰმადიანურ სამყაროში. მაშასადამე, უზრიტული პოეზიის მიხედვით ტრფიალი გათანაბრებულია სევდასთან, ტანჯვასთან, მწუხარებასთან, ცრემლთან... ამ სქემაზე აგებულმა სატრფიალო ლირიკამ ჩვენთვის ცნობილი მიზეზების გამო ძველი თბილისის პოეზიაშიც გაჟონა და აღმოსავლური კულტურის მოყვარულთა შორის აღიარება მოიპოვა.

ამდენად, აშუღური კულტურა არ შეიძლება დავუკავშიროთ ქალაქის იმ სოციალურ-ეკონომიურ და საზოგადოებრივ პროცესებს, რომლებმაც განსაზღვრეს მისი სპეციფიკა. ქალაქური ხელოვნების წარმოშობა საქართველოში მიმდინარეობს ისეთ ისტორიულ პერიოდში, რომელიც იძლევა ქალაქური მოტივების გამოვლინების საშუალებას.

ყოველივე ზემოთჩამოთვლილი გვამღევს საშუალებას ვივარაუდოთ, რომ როგორც ერთხმიანი, ასევე მრავალხმიანი ქალაქური სიმღერების საგრძნობი ნაწილი, რომლებიც შემონახულია დღევანდლამდე, საწყისს იღებს ქართულ ყოფაში, მგოსან-მომღერალ-მთქმელთა შემოქმედებაში, რომლებმაც გააფართოვეს თავისი თემატიკა ეპოქის მოთხოვნების შესაბამისად, ასახეს ეგრეთწოდებული ქალაქური მოტივები და ამით უფრო დემოკრატიულნი გახდნენ.

აუცილებელია განსაკუთრებით შევჩერდეთ მგოსანთა ხელოვნებაზე, ტერმინი “მგოსანი” გვხვდება მრავალ ისტორიულ და ლიტერატურულ წყაროებში. “ქუსანი - იყო კაცის სახელი, რომელიც უკრავდა სტვირზე და სალამურზე ერთ-ერთი ფადიშაჰის დროს და ამ სიტყვას ერთ-ერთი ჟანრის მომღერალსაც უწოდებენ” [9, 17]. საშუალო სპარსულიდან ეს ტერმინი სომხურ და ქართულ ენებში გადავიდა.

“გუსანი”- “მგოსნის” ფორმა საქართველოში გვხვდება ჩვ.წ. აღ-ით V ს-ში. როგორც ცნობილია, ის არის სახარების ქართული თარგმანშიც, მათეს სახარებაში: “და მივიდა იესო სახლსა მის მთვარისასა და იხილა მუნ მგოსნები და ერი კრებულთა და შფოთი” [მათეს სახარება, 9. 23].

VI საეკლესიო კრების (XI ს.) მასალებში მოხსენიებულია “მგოსანი გლოვისა” და “მგოსანი ლხინისანი”, რომლებიც იქვეა ახსნილი: პირველნი არიან მომღერლები, რომლებიც გლოვობენ გარდაცვალებულთ, მეორენი კი წმინდანის პავლეს მიხედვით, არიან ურწმუნონი და უწმინდურნი, მომღერალნი (მგოსნობანი) და მომქმედნი (სახიობანი)... ეშმაკისეულია მათი ხმების მოსმენა, მგოსანი არის ერთდროულად მომღერალიც და ინსტრუმენტზე შემსრულებელიც [10, 266]. ჯავახიშვილი ასკვნის, რომ შოთა რუსთაველის ეპოქაში სიტყვა “მგოსანი” ნიშნავდა სიმღერების შემსრულებელს და შაირების მთხვევებს”. კლასიკური ხანის ქართულ ლიტერატურულ ძეგლებში “მგოსანი” ნიშნავს “მომღერალს” [11, 52-53]. “ვისრამიანში” ვკითხულობთ - “მგოსანმა სიმღერა თქვა ვისისა და რამინის მიჯნურობისა ზედა”. [2.49].

ი. შავთელის “აბდულ-მესიაში” [12, 332-334] ვხვდებით:

“ისმის მგოსანთა

ვით საფირონთა,

ხმანი ებნისა”

“რუსუდანიანში” - ისხდეს მგოსანი ქალნი პირდაპირ და იტყოდეს უცხოთა ტკბილსა ხმასა” [13, 50].

ყველა ზემოთ მოყვანილი ცნობიდან ჩანს, რომ მგოსნები იყვნენ მომღერლები, ინსტრუმენტებზე შემსრულებელნი, ლექსების შემთხვევლნი და მათი ხელოვნება იყო მაღალგანვითარებული, მრავალმხრივი, სინთეტური, პროფესიული ხელოვნება.

საინტერესოა ისიც, რომ შინაარსის მიხედვით მგოსანთა “რეპერტუარი” იყო სხვადასხვაგვარი. იყვნენ მგოსანნი “ლხინისანი” და “გლოვისანი” ამასთან შეფარდებით, მათი რეპერტუარიც ჟანრულად განსხვავებული იქნებოდა. საგულისხმოა აგრეთვე, ტერმინოლოგიის საკითხიც ქართული ლიტერატურული და ისტორიულ ნაწარმოებებში მომღერალ-პოეტების აღსანიშნავად გვხვდება რამოდენიმე ტერმინი. მათგან უნდა აღვნიშნოთ ტერმინები “მგოსანი”, “მუტრიბი”, “მომღერალი”. ი. ჯავახიშვილი წიგნში “ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები” განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებს იმ ფაქტს, რომ შ. რუსთაველი იყენებს ორ გაგებას, “მუტრიბი” და “მომღერალი”. ი. ჯავახიშვილის მიხედვით, მომღერალი მუტრიბისაგან განსხვავდება იმით, რომ მუტრიბი მღეროდა, უკრავდა და ცეკვავდა, მომღერალი კი ასრულებდა “მხოლოდ თავისი ხმით”. სულხან-საბა ორბელიანის

“სიტყვის კონის” მიხედვით - მომდერალია “შემსრულებელი ხმით, ინსტრუმენტებზე შემსრულებელი და მოცეკვავე”.

ამ მოსაზრებებიდან სიტყვა “მომდერალი” ქართული, “მუტრიბი” - კი არაბული წარმოშობისაა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მათ შორის განსხვავება მდგომარეობს იმაში, რომ “მომდერალთა” ხელოვნება წმინდა ქართული წარმოშობისაა, “მუტრიბთა” კი აღმოსავლური. ჩვენ ვთვლით, რომ რამდენადაც “მგოსანთა და “მომდერალთა” ხელოვნება იყო მაღალმხატვრული მუსიკალურ-პოეტური ხელოვნება, რომელიც ვითარდებოდა საუკუნეების მანძილზე, არ შეიძლება უცხად გამქრალიყო, არ შეიძლებოდა აგრეთვე, შერწყმულიყო და გაზავებულიყო აღმოსავლურ-აშუღურ კულტურაში, ვინაიდან სპარსულ მელოდიებთან ერთად ცოცხლობდა და ფუნქციონირებდა არა მარტო მგოსანთა და მომდერალთა ხელოვნება, არამედ მრავალხმიანი ქართული სიმღერა, რაზედაც მეტყველებს აგრეთვე მრავალრიცხოვანი ძეგლები მუსიკალური კულტურისა. გავიხსენოთ დ. გურამიშვილის “ქართველ მეფეთა შთამომავლობა”:

“შოთა მღერს, მეფე თემურაზ, არჩილ მოსძახის ძმურება

მეფე ვახტანგ და იაკობ დაბლა წილს მიეტბურება,

ბეგთანბეგ ნოდარ, ოთარი, ონანა ბანს ეშურება...” [14, 235]

უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული არისტოკრატია იღებდა სპეციალურ მუსიკალურ განათლებას. გურამიშვილის მიერ აღწერილი სურათი ტიპური იყო არა მარტო სამეფო კარისათვის, არამედ მთელი ქართველი ხალხისათვის. პ. კარბელაშვილი აღნიშნავს, რომ “მეფიდან დაწყებული, გლეხით დამთავრებული... ყველა მღეროდა ეკლესიაში. მეფის კარზე და დიდგვაროვანთა ოჯახებში ახალგაზრდა შთამომავალთ, ძველთაგანვე მიუჩენდნენ ხოლმე სიმღერის საუკეთესო მასწავლებლებს და დღესაც კარგმა შემსრულებელმა ბრწყინვალედ იცის ქართული მრავალხმიანი სიმღერის ყველა დეტალები. ყველა ოჯახში, ყოველ დილით დღესასწაულის წინ უნდა შეესრულებინათ საეკლესიო გალობანი, შემდეგ საერო სიმღერები. კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ, რომ საეკლესიო გალობანი და საერო, ხალხური სიმღერები იყო მრავალხმიანი [15, 29].

საინტერესოა აგრეთვე, რომ ქართული მრავალხმიანი სიმღერის წყობაზე ლაპარაკია ბესიკის ლექსებში. თვითონ ბესიკი ითვლებოდა არა მარტო მგოსნად, არამედ მომდერალ-იმპროვიზატორად, ტკბილი ხმით მომდერალმა “მან მრავალნი საამო შაირნი დასწერა სპარსთა ხმათ-ზედა სამღერალი ქართულისა ენითა”. ჩვენთვის ამას დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან იგი იყო საიათ-ნოვას თანამედროვე და როგორც მიჩნეულია, მის შემოქმედებაზე აშუღურმა კულტურამ მოახდინა ზეგავლენა.

ცნობილი, რომ მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები უცხად არ ქრება. უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რამდენად მაღალი მხატვრულ-ესთეტიკური დონის უნდა ყოფილიყო შემოტანილი ხელოვნება, რომ გაენადგურებინა ადგილობრივი მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები?!

აშუღურ ხელოვნებას რომ არ დახვედროდა საქართველოში ასეთი მდიდარი ტრადიციები, შეიძლება ასეც მომხდარიყო. მაგრამ ეს ტრადიციები არსებობდნენ საქართველოში და იმის ვარაუდი, რომ შეიძლება გამქრალიყო აღმოსავლურ-აშუღური კულტურის გამოჩენით - საფუძველს მოკლებულია.

იმისათვის, რომ ნათელი მოვფინოთ აშუღური პოეზიისა და მუსიკის განვითარების გზას და მათი ქართულ კულტურაზე ზემოქმედების შესაძლებლობას, საჭიროა დავადგინოთ მისი ჩასახვის დრო და განვითარების პერიოდიზაცია.

უკვე იყო ნათქვამი, რომ აშუღური შემოქმედება საქართველოში (არა სპარსული ან ზოგადად მოსავლური) ხელოვნება იწყება საიათნოვას შემოქმედებიდან, ე.ი. დაახლოებით XVIII სს. 30-40-იან წლებში.

ხშირად თვლიან, რომ აშუღური ხელოვნება წამყვანი და გაბატონებული იყო XX ს-ის დასაწყისამდე. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ ზოგიერთ გარემოებას, დავრწმუნდებით, რომ ეს არის არასწორი დებულება. “არჩილ მშველიძე ცოტათი აჭარბებს, როდესაც აღნიშნავს აღმოსავლური გავლენის როლზე ქართულ მუსიკაში, იგი ამბობს, რომ ირანიდან მოსულმა აშუღურმა ხელოვნებამ, იქონია უდიდესი ზეგავლენა ქართულ პოეზიასა და მუსიკაზე. ვფიქრობთ, რომ “უდიდეს ზეგავლენაზე” არც კი შეიძლება იყოს ლაპარაკი, თუკი გავითვალისწინებთ აღმოსავლური გავლენისადმი წინააღმდეგობრიობის ისტორიულ ტენდენციებს. [16, 106].

თუმცა, “ქართლის ცხოვრებაში” გვხვდება აღმოსავლურობის დამკვიდრების ეს ტენდენცია: “მეფე როსტომმა მოიყვანა სპარსეთიდან გამუსულმანებული ტყვე ქალები... ისმოდა უვარგისი ყიზილბაშური სიმღერები და მათი ინსტრუმენტების ხმები” [17, 46].

ცნობილია აგრეთვე ის ფაქტი, რომ მეფე ერეკლე II-მ ქართლიდან გააძევა ბესიკის მამა - ზაქარია გაბაშვილი. მიზეზი, რომელსაც ასახელებენ, იყო “ქართული გალობის დამახინჯება” (პ. კარბელაშვილი).

უნდა აღინიშნოს, რომ 1792 წ. ერეკლე II მიიწვია თბილისში ამბროსი წილკნელი, რათა აღედგინა ქართული გალობა. პ. კარბელაშვილის ცნობების მიხედვით, ეს მოხდა მაშინ, როდესაც აუცილებელი გახდა ქალაქში ჭეშმარიტად ქართული გალობის აღორძინება და გავრცელება. თავისთავად, ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი მოძრაობის გაძლიერების პერიოდში (XIX ს-იმ 60 - წლები) ანტიაღმოსავლური ტენდენცია აღორძინდა ახალი ძალით. “თერგდალეულნი” ი. ჭავჭავაძის ხელმძღვანელობით იდგნენ ამ მოძრაობის სათავეში. ამ პერიოდში, მათთვის ძირითად მნიშვნელობას იძენს ქართული მუსიკის თვითმყოფადობისა და თავისებურების გამოკვლევის საკითხები. შეიძლება მოვიყვანოთ იმდროინდელი პრესიდან მრავალრიცხოვანი მაგალითები, რომლებიც მოწმობენ ქართველი მწერლების ესთეტიკურ შეხედულებებს.

განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ ავ. წერეთლის სიტყვები, ვინაიდან იგი ითვლება აშუღური ხელოვნების თავყვანისმცემლად: “ზაიათი თავის დროს ძალდატანებით იყო შემოტანილი საქართველოში აღმოსავლეთიდან, მაგრამ დასავლეთ საქართველოს მცხოვრებთ... და თვით აღმოსავლეთ საქართველოს ქართველებს ურჩევნიათ გულთან უფრო ახლოს მდგომი ქართული სიტყვების მოსმენა; თვით მელოდია მათ არც ისე მოსწონთ. მაგალითად, თუ იგივე სიმღერებს, რომლებიც წესისამებრ სრულდება ქართულ ენაზე, იმღერებენ სხვა ენაზე, რომელიც არ იციან, მაშინ არ მოისმენენ მას სიამოვნებით, როგორც ჩანს, მათ სმენას იზიდავს მხოლოდ სიტყვა და შინაარსი და არა მუსიკალური მხარე” [18, 220].

ვფიქრობთ, რომ პოეტის ეს დასკვნა არ არის შემთხვევითი. იგი ხანგრძლივი და ყურადღებიანი დასკვნის შედეგია. ეს პოზიცია გამოხატავს არა მარტო პოეტის, არამედ ზოგადად - ყოველი ქართველის დამოკიდებულებას აშუღური მუსიკისადმი.

ამრიგად, XIX ს-ის მეორე ნახევრიდან იწყება ინტენსიური ბრძოლა ქართველი ინტელიგენციისა აღმოსავლურისა და საერთოდ, ყოველგვარი ანტიეროვნულის წინააღმდეგ.

აშუღური კულტურა ქართულ კულტურულ ცხოვრებაში დომინირებდა დაახლოებით XVIII სკ-ის I ნახევრიდან, XIX ს-ის 60-70-იან წლებამდე, რის შემდეგაც მიეცა დავიწყებას.

თბილისში, აღმოსავლური კულტურის ზეგავლენის შესუსტება გამოიწვია ევროპული კულტურის ტრადიციების გავრცელებამ (განსაკუთრებით 1801 წ. ხელშეკრულების შემდეგ). თანდათანობით ვითარდება ევროპული მუსიკა, იმართება ევროპული მუსიკის კონცერტები, შემოდის ე.წ. ტემპერირებული წყობა, ევროპული ინსტრუმენტები, ფართოდ გავრცელდა გიტარა. ყოველივე ამან გამოიწვია აღმოსავლურის გავლენის შესუსტება და ქართულ ქალაქურ მუსიკაში ჩნდება ახალი შტო “ქალაქური მუსიკის ევროპული მუსიკის შტო”, ის რომ ევროპულმა მუსიკამ მოახდინა ქალაქურ სიმღერებზე ზეგავლენა (მხედველობაში გვაქვს ქალაქური მრავალხმიანი და სოლო სიმღერები) - ეს ფაქტია, მაგრამ ამ მხრივაც არის ბევრი გადაუწყვეტელი საკითხები.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ აშუღური ხელოვნება ადრეულ ეტაპზე გავრცლდა და მიღებულ იქნა მეფის კარზე, არისტოკრატიულ ფენებში. საინტერესოა ისიც, რომ იმავე ერეკლე II-ს კარზე მღეროდა საიათ-ნოვა, საიდანაც გააძევეს ბესიკის მამა.

სწორედ საიათ-ნოვას სახელთანაა დაკავშირებული ის მუსიკალურ-პოეტური მოვლენები, რომლებიც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში იყო გაბატონებული ქალაქურ, კერძოდ თბილისურ სინამდვილეში. აღსანიშნავია ის, რომ აშუღური ტრადიციების გამგრძელებელთა შორის, არავის არ მიუღწევია საიათ-ნოვას დონემდე და რომ მისი ხელოვნება განაგრძობდა არსებობას თითქმის XX საუკუნის დასაწყისამდე - მეტყველებს მისი მუსიკალურ-პოეტური შთამომავლობის პოტენციურ სიმდიდრეზე.

საიათნოვას მოღვაწეობა სამეცნიეროსა და პუბლიცისტურ ლიტერატურაში კარგად არის შესწავლილი. განსაკუთრებით საინტერესო და მნიშვნელოვანი ცნობებს გვაწვდის ქართველი განმანათლებელი, მწერალი და მეცნიერი იოანე ბატონიშვილი (1768-1830), რომელმაც თავის შესანიშნავ, ენციკლოპედიური ხასიათის ნაშრომში - “კალმასობაში” აღნიშნა, რომ საიათნოვამ ხელი შეუწყო აღმოსავლური მუსიკის დანერგვას საქართველოში “ვინაიდგან იყო ესეცა სპარსეთსა და ინდოეთსა შინა გაზრდილი ნადირ შაჰისაგან, თვითცა კარგად სწავლული თათრულსა და სპარსთა ენასა და საკრავთა და მუღამათა, ანუ ხმებთა. ამის დროს კიდევ უფრო გახშირდა სპარსთა ხმებისა საკრავნი და სიმღერანი” [13, 332]. საიათ-ნოვასთან დაკავშირებული არსებობს ათობით “ლეგენდა”, რომელთა კვლევა არ შეადგენს ჩვენს მიზანს, თუმცა ჩვენთვის ერთ-ერთი ყველაზე სარწმუნო მიზეზი მისი სამეფო კარიდან მოკვეთისა არის იგივე, რის გამოც გააძევეს ზაქარია გაბაშვილი.

თვით საიათნოვას კი იოანე ბატონიშვილისთვის უთქვამს:

“მე ვიცოდი ჩონგური კარგად და ამასთან სპარსულ ხმებზედ გავაკეთე ქართული ლექსი; ჯერ არ იყო შემოდებული და როდესაც მეფემ ან ირაკლი იწება მეჯლიში და მიგვიყვანეს მესაკრავენი, მაშინ მე სპარსული ხმით ქართულად ვიმღერე... და მერე სხვათაც მრავალთა თქვეს და მომბამეს” [13, გვ. 256]. მოყვანილი მასალა უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ საიათნოვას რეპერტუარი შედგებოდა აღმოსავლური მუსიკისა და მელოდიებისაგან და მასში ქართული ენის გარდა ქართული არა ერია რა.

ძველ ქართულ ხელნაწერებსა, პოეტურ ანთოლოგიებსა თუ ნაბეჭდი თხზულებების კომენტარებში ასეთ განმარტებებს შეხვდებით - “თეჯნისის ხმაზედ”, “გაფის ხმაზედ”, “მუხამბაზის ხმა” და ა.შ. ამ კომენტარებით მინიშნებულია აღმოსავლური მუსიკალური კილო ანუ ე.წ. “მუღამი” ანუ განსაზღვრულ მელოდიას ესაჭიროებოდა განსაზღვრული

ვერსიფიკაციული სტრუქტურის სიტყვიერი მასალა - ლექსი. ესა თუ ის მელოდია მოითხოვს მისთვის აუცილებელი საზომის მქონე ლექსს. მაგალითად, “თეჯნისის” საზომით აგებული ლექსი გამოადგება განსაზღვრულ ჰანგს, “მუხამბაზური” ლექსი - სხვას და ა.შ.

რა სიახლე შემოიტანა საიათნოვამ ქართული მხატვრული სიტყვის და მუსიკის ისტორიაში?

ნათელია, სიახლე ეხება როგორც ვერსიფიკაციულ, ისე მუსიკალურ სფეროსაც., საიათნოვამ მართლაც, დიდი პოპულარობა გაუწია საქართველოში აღმოსავლურ მუსიკალურ კულტურას [5, 54]. საიათნოვამდეც ასრულებდნენ აღმოსავლურ მელოდიებს, მაგრამ მათი სიტყვიერი მასალაც აღმოსავლური იყო, რაც მნიშვნელოვნად ზღუდავდა მათი გავრცელების არეალს. ეს ე.წ. “სპარსული ხმები” ფაქტიურად აღმოსავლური ენების მცოდნე არისტოკრატიული ფენისა და თბილისის მოსახლეობის ერთი ნაწილისთვის იქნებოდა გასაგები და მისაღებიც. მაგრამ მას შემდეგ, რაც საიათნოვამ ამ აღმოსავლურ მელოდიებს ქართულენოვანი ლექსები შეუწყო, გზა გაუხსნა მათ მთელ საქართველოში. სპარსულ-აღმოსავლურმა სიმღერამ ძალზე გაიფართოვა მოქმედების არეალი. “ამის გამო ქართულმა უმდიდრესმა და უმშვენიერესმა სიმღერამ და მუსიკამ გარკვეული მიმე და არასასურველი ზემოქმედება განიცადა” [5].

ამ მოსაზრებას განამტკიცებს საიათნოვას პოეტური მემკვიდრეობაც, რომელიც მთლიანად აღმოსავლურ “ხმებზე” ანუ აღმოსავლური სალექსო სისტემით აღმოსავლური მელოდიისთვის არის შექმნილი [19].

მისი სამენოვანი პოეზია ყველა განზომილებით ზუსტად ასახავს აღმოსავლურ-აშულური ლიტერატურის როგორც შინაარსობრივ-იდეურ, ისე მხატვრულ-ესთეტიკურ პარამეტრებს. აშულური ხელოვნება კი თავისი ფესვებითა და უძველესი ტრადიციებით დაკავშირებულია თურქულენოვანი ხალხების ეთნიკურსა და რელიგიურ შეხედულებებთან. ნებისთ თუ უნებლიედ საიათნოვა და მისი მიმბაძველნი აგრძელებდნენ როსტომ ქართლის მეფის (1633-1658) არაეროვნულ მოქმედებას, როდესაც სპარსული “საკრავნიცა და სიმღერაც მან შემოიღო და გაამრავლა საქართველოსა შინა” [13. 331].

საიათნოვა სომხეთისთვის ფაქტიურად აღმოაჩინა მკვლევარმა იური ახვერდოვმა (1818-1861), რომელმაც 1852 წელს მოსკოვში გამოსცა საიათნოვას 46 ლექსი. თვით ხელნაწერი დავთარი საიათნოვას ლექსებისა სომხეთს მხოლოდ 1921 წელს გადაეცა. აზერბაიჯანში უფრო გვიან გაიცნეს საქართველოში მოღვაწე შესანიშნავი აშული.

ბესარიონ გაბაშვილის შესახებ ქართულ წყაროებში არაერთი ცნობა არსებობს იმის დამადასტურებელი, რომ ბესიკი ყოფილა შესანიშნავი მომღერალი და მუსიკოსი. ისიც ცნობილია, რომ იგი სატრფიალო ლექსებს წერდა “სპარსთა ხმათა ზედა სამღერლად”, რაც სავსებით გასაგებად გვიხსნის მისი მუსიკალური ენის წარმომავლობაზე.

არსებობს გადმოცემა, რომ ბესიკის მუსიკოსობით აღტაცებულმა ყაენმა (სპარსეთში ბესიკის ელჩობის დროს) მას ბრილიანტებით მოჭედილი საგვარეულო თარი აჩუქა [19]. უნდა გავითვალისწინებთ ის, რომ საზი და თარი აღმოსავლურ მუსიკალურ ხელოვნებაში განსხვავებული ესთეტიკური ხასიათისა და დანიშნულების საკრავებია: საზი, აშულის მუსიკალური ინსტრუმენტი, თავისი ფუნქციით შესაბამისია აშულური სინკრეტული ხელოვნებისა, თარი და ქიამანჩა კი გამოიყენებოდა საზანდართა ანსამბლებში, რომელთა ლიტერატურული მასალა თავისი მხატვრულ-ესთეტიკური დანიშნულებით არ მიესადაგებოდა აშულთა პოეზიასა და პროზას. ბესიკის ლირიკა,

არისტოკრატიული წრეებისთვის განკუთვნილი მხატვრული მასალაა და მისი პოეტური კულტურა საზის შედარებით მარტივ მელოდიას ვერ იგუებდა.

ქართულ მუსიკათმცოდნეობაში ქალაქური მუსიკალური ხელოვნების ყველა სფეროში გამოყენებულია ერთადერთი ტერმინი - “აშულური”. არ. მშველიძის ნარკვევში “ქართული ქალაქური სიმღერის შესახებ”, აშულური ხელოვნება გაიგივებულია საზანდრის ხელოვნებასთან და ტერმინი “საზანდარი” ყოვლად გაუმართლებლად “აშულით” არის შეცვლილი. ანალოგიური შეხედულებისაა პროფ. გრ. ჩხიკვაძეც. აშული და საზანდარი ძველი თბილისის ტრფიალსა და მცოდნეს ი. გრიშაშვილსაც არა ჰყავს გამოკვეთილად გამიჯნული. ცნობილია, რომ თურქეთში აშულს “საზის პოეტს”, ხოლო აშულურ პოეზიას “საზის პოეზიას” უწოდებენ. კავკასიაში აღარ არის დაცული აშულური ხელოვნება თავისი პირვანდელი სახით. აშულს აღარც მუსიკალური ინსტრუმენტი - საზი შერჩა. სომეხი აშულები უკრავენ არა საზზე, არამედ თარსა და ქამანჩაზე. სარგებლობენ საზითაც (ნაკლებად) და ჩონგურითაც.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ე.წ. “კლასიკური ტიპის” აშულური მუსიკალური ინსტრუმენტი მხოლოდ და მხოლოდ საზია, ხოლო სპარსული “საზანდე” ნიშნავს არა აშულს, არამედ საერთოდ მუსიკოსს, მაშინ შეიძლება ერთმანეთში არეულიყო აშული და საზანდარი. მაგრამ “საზანდარი” ნიშნავს მუსიკოსსაც და არა მარტო საზის დამკვრელ მუსიკოსს. ასეთი გაგება აქვს ამ სიტყვას ქართულ წყაროებსა და ცნობებშიც. საიათნოვას ცნობილი სტრიქონი “საქართველოს მეფის საზანდარი ვარ” - ნიშნავს არა მხოლოდ საზის დამკვრელს, არამედ ზოგადად მუსიკოსს.

“საზანდარი” მე-18 ს-ის მიწურულიდან ამიერკავკასიაში უკვე ზოგადად მუსიკალურ-ვოკალური ანსამბლის გააზრებას ღებულობს, რომელშიც გაერთიანებულია ორი-სამი მუსიკოსი და ერთი მომღერალი. უფრო საინტერესოა ისიც, რომ “საზანდარი” ჰქვია ქართველ მესტირესაც [11].

საზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ აშულთა და საზანდართა ხელოვნება ორი ერთმანეთისაგან დიამეტრულად განსხვავებული მხატვრული სახეობაა. საზანდართა ანსამბლში შემავალი თითოეული მუსიკოსი პროფესიონალია. საზანდრის რეპერტუარიც განსხვავებულია აშულურისაგან. იგი მთლიანად კლასიკურ პოეზიას ეყრდნობა. საზანდრის ხელოვნება უფრო კვალიფიცირებული მსმენელისათვის არის განკუთვნილი. ამის შემდეგ აშულები აზერბაიჯანის ქალაქებიდან XVIII ს-ში, ხოლო თბილისიდან XIX ს-ში იდევნებიან საზანდრების მიერ. როგორც ჩანს, ქალაქის მცხოვრებთ აღარ აკმაყოფილებთ უფრო ძველი, უფრო მარტივი ფოლკლორული მანერისა და რეპერტუარის მუსიკალურ-ვოკალური ხელოვნება აშულისა.

ამგვარად, მიუხედავად იმისა, რომ აშულური ხელოვნება პირველად გავრცელდა საზოგადოების მაღალ ფენებში, დროთა განმავლობაში მან მოიპოვა გავრცელება ქალაქის დაბალ, დემოკრატიულ ფენებში. ამ თვალსაზრისით, მდგომარეობა სასომხეთში და საქართველოში სხვადასხვაგვარია. სასომხეთში აშულური ტრადიციები არსებობს დღესაც, იგი იქცა ეროვნულ ტრადიციად (თუმცა დაუბრუნდათ ჰუსანების სახელწოდება). როგორც ჩანს, ამას ხელი შეუწყო სომხურმა ნაციონალურმა მუსიკალურმა ფოლკლორმა იმდენად, რამდენადაც სომხური მუსიკა ისევე, როგორც აღმოსავლური - ეკუთვნის მუსიკალური კულტურის მონოდიურ ტიპს, მისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური აზროვნების პრინციპებით. ამის გამო შეერწყა გუსანთა და აშულთა ხელოვნება და ერთის ტრადიციები გაგრძელდა მეორეში. რაც შეეხება საქართველოს, აქ აშულური ხელოვნება დამკვიდრდა ფართო დემოკრატიულ ფენებში და დღესაც ცოცხლობს მეტწილად არაქართული წარმომობის მოსახლეობაში.

სხვადასხვა ქვეყნების აშუღებს შორის მსგავსება მათი ხელოვნების სინთეტურ ბუნებაშია. აშუღური სიმღერები კულტურულია, ერთი და იგივე მელოდიაზე სრულდება სხვადასხვა პოეტური ტექსტები.

განსხვავება კი იმაშია, რომ აშუღური სიმღერები აზერბაიჯანში საზის თანხლებით სრულდება. ცნობილი აზერბაიჯანელი აშუღები: გურბალი, აბას ტუფარგანლი (XVI საუკუნე.); დიღამი, ვალეხი, შიქესტე შირინი (XVII სკ.), ალესკერი (XIX სკ.). სომხეთში კი აშუღური სიმღერები სრულდება თარის და ქიამანჩის თანხლებით (აშუღებამდე ჰუსანები, ტაღერკი).

ცნობილია 80-მდე კლასიკური მელოდიები, რომელიც აშუღების მუდმივ რეპერტუარს შეადგენდნენ. მათი სახელები პოეტური ფორმებით განისაზღვრება. მაგ.: “გერაილები”, “დივანები”, “მუჰამასები” და სხვ. ან გავრცელების ადგილის მიხედვით, დასტანები, რომლებშიც ისინი შედიან და სხვ. ეს მელოდიები ინარჩუნებენ რა თავის ინტონაციურ ღერძს, მდიდრდებიან რიტმულად და მელოდიურად.

ქალაქელების გართობის ერთ-ერთი საშუალება იყო აშუღების შეჯიბრი, არსებობდა ორი ტიპი ასეთი შეჯიბრისა.

პირველი - “ზარაქა” - როცა ორი აშუღი ეჯიბრებოდა ერთმანეთს გამოცანების გამოცნობაში (“ზაირობა”) - სიმღერა - ლექსის ფორმით. აშუღების ადათ-წესის მიხედვით, დამარცხებული ტოვებდა თავის ინსტრუმენტს და მიდიოდა ქალაქიდან. მეორე იყო ძალზე პოპულარული “ნაღლი”, რომელიც თავისებურ კოლორიტს სძენდა ძველთბილისურ ყოფას.

XIX საუკუნეში საიათ-ნოვას სიმღერებმა თავისებური ასიმილაცია განიცადეს (მშველიძის წიგნში ისინი წარმოდგენილია თბილისული ფოლკლორის ნიმუშებად). ისმის კითხვა - რამდენად შეიცვალა დროთა განმავლობაში საიათ-ნოვას სიმღერები, განსხვავებულია თუ არა ტრადიციისაგან.

საიათ-ნოვას მელოდიები თითქმის უცვლელი სახითაა დღემდე მოღწეული და სომხური მუსიკის კლასიკადაა მიჩნეული. შემდგომი თაობის აშუღი მუსიკოსები ტრადიციული მუსიკალური და პოეტური სტილით საზრდოობენ. ცვლილებები უფრო წარმოჩინდა მუსიკალური თანხლების ხასიათში, კერძოდ, ქიამანჩაზე და თარზე დამკვრელების რიცხვი მნიშვნელოვნად შემცირდა, მაშინ როდესაც გაიზარდა მედუდუკეთა რიცხვი (ანსამბლის სახით) განსაკუთრებით XX საუკუნის 30-იანი წლების შემდეგ. მათი რიცხვი ანსამბლში სამამდე გაიზარდა, ამას დაემატა ორი, თანხლები ბურდონული ბანის სახით. ასე სრულდება საიათ-ნოვას სიმღერები მხოლოდ თბილისში, რაც შესაძლებელია აიხსნას ქართული სამხმიანი სიმღერის ზეგავლენით. დღესდღეობით საუბარი აშუღურ სკოლებზე თბილისში ძალზე რთულია, იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ისინი უბრალოდ აღარ არსებობენ, ისევე როგორც ერთ დროს თბილისში მეტად პოპულარული “აშუღთა შეჯიბრი”.

როდესაც საუბარია აღმოსავლეთისა და ქართული კულტურების ურთიერთკავშირის შესახებ, იბადება კითხვა - თუ რომელი კულტურას ვგულისხმობთ, აღმოსავლურ კლასიკურს, თუ აშუღურს. უმრავლესობა ლიტერატურათმცოდნეებისა და მუსიკისმცოდნეებისა არ გამოყოფენ აშუღურ ხელოვნებას კლასიკურისაგან, უფრო მეტიც, აერთიანებენ სპარსულ-თურქულსა და აშუღურს. აღმოსავლური კლასიკური პოეზია და მუსიკა საგრძნობლად განსხვავდებიან აშუღურისაგან. “აშუღური პოეზია სპეციფიურია. იგი არ ეკუთვნის სახალხო მთქმელებს, არც კლასიკურ ლიტერატურას, და ამავე დროს ეყრდნობა ერთსა და მეორესაც. მისი საწყისები - ხალხური ლიტერატურაა, ხოლო ლექსთწყობის ფორმა, მხატვრული აზროვნება, ხშირად

მსოფლმხედველობაც - ატარებენ კლასიკურ ხასიათს. ეს არის ძირითადი ფიზიონომია აშუღური პოეზიისა, რომლითაც იგი განსხვავდება კლასიკურის და ხალხური ლიტერატურისაგან... იდეური თვალსაზრისით - კლასიკურთან შედარებით უფრო მიწიერია, ფოლკლორთან შედარებით კი - უფრო ამაღლებული, მისტიური” [5, 32]. აშუღური პოეზიის ეს მხარეები გათვალისწინებული უნდა იყოს ქართული ქალაქური მუსიკალური კულტურის კვლევის დროს. მაგ., როდესაც ჩვენ ვლაპარაკობთ აღმოსავლეთის ზეგავლენაზე, კერძოდ, საიათ-ნოვასი - ბესიკის შემოქმედებაზე, უნდა გავითვალისწინოთ რომ ეს ზეგავლენა არ ამოიწურება აშუღური ხელოვნებით. იმდენად, რამდენადაც ბესიკს ჰქონდა შესაძლებლობა გასცნობოდა აღმოსავლეთის კლასიკურ პოეზიას - ორიგინალში; (ამ შემთხვევაში, უფრო მართებულია ჯ. მიხაილოვის კლასიფიკაცია, რომლის თანახმად კულტურის ეს ტიპი მიეკუთვნება “ნახევრად კლასიკურ” მუსიკალურ კულტურას, რომელიც შუალედურია კლასიკურსა და ტრადიციულ შრეებს შორის)

ამგვარად, ის რომ ქართულ კლასიკურ პოეზიაში იზრდება სასიყვარულო ლირიკა, ჩნდება ისეთი პოეტური ფორმები ლექსთწყობისა, როგორცაა “მუხამბაზი”, “ტეჯნისი”, “მუსტაზადი” და სხვა - სავსებით არ ნიშნავს იმას, რომ აქ გვაქვს საქმე აშუღურ პოეზიასთან. იმდენად, რამდენადაც თვით აშუღურს - თემატიკაც და ლექსთწყობის ფორმაც აღებული აქვს აღმოსავლური კლასიკური პოეზიიდან.

რაც შეეხება მუსიკისმცოდნეობას, აქ ყველაფერი - მთელი სპარსული ხელოვნება - იდენტიფიცირებულია აშუღურთან. მაგ. არჩ. მშველიძე ეყრდნობა რა ისტორიულ მასალებს, “კალმასობას” (სადაც ნათქვამია, რომ მეფე როსტომმა შემოიტანა სპარსული ინსტრუმენტები და სიმღერები), მიდის დასკვნამდე, რომ სპარსული მუსიკა პირველად საქართველოში გაჩნდა XVII ს-ში აშუღური სიმღერის სახით” (არ. მშველიძე). ყოველივე ეს სადავოა, ვინაიდან “კალმასობა”, ისევე როგორც სხვა წერილობითი წყაროები მოიხსენიებენ არა აშუღურს, არამედ სპარსულ სიმღერას, რაც ერთი და იგივე არ არის. მისი კვალი ქალაქურ პოეზიას შემორჩა. ჩვენს ყოფაში დამკვიდრებული ბევრი მუსიკალური მოვლენა ამგვარი წარმოშობისაა; მაგ., რა შეიძლება ითქვას “დილის საარისა” და “იჯაზის” შესახებ?

ფრიად გავრცელებული მოსაზრებით, “დილის საარი” ხალხური უნდა იყოს, ან ქართული ხალხური, ან ქალაქური ხალხური.

სიტყვა “საარი” არაბულია, ნიშნავს “განთიადს” და სპარსული, თურქული თუ აზერბაიჯანული ენის მეშვეობით დამკვიდრდა ქართულ ენაში. აი, როგორ არის განმარტებული “ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში” – “ჰიმნი, ჰანგი, რომელსაც დილას ასრულებენ ზურნით ან დუდუკით რომელიმე ნადიმის დროს”.

უფრო საინტერესოა ამ სიტყვის ი. გრიშაშვილისეული განმარტება:

1. დილის სიმღერა, რომლითაც ეგებებიან ცისკარს, მზის ამოსვლას, აისს. დუდუკის ერთგვარი ტკბილი ჰანგია, რომელიც უფრო დილაობით (უფრო ქორწილის მეორე დილით) “აზუზუნებენ” ხოლმე;

2. საკუთრივ დილას ნიშნავს; როცა ამ ჰანგს დუდუკზე უკრავენ, ამით გამოხატავენ ლოცვას მზისადმი. უფრო მიღებულია ქორწილის მეორე დღეს დილით, როცა ჰაერზე გამოვლენ მოქიფენი. ძალიან მელოდიური და გულისაღმძვრელი ჰანგია.

სემანტიკურად ორი მნიშვნელობა გამოიკვეთა, პირველი რელიგიურ სამყაროს, ხოლო მეორე ყოფით სფეროს უკავშირდება.

საინტერესო ცნობას გვაწვდის ე. ნაუმანი. ის არაბულ სამყაროზე, არაბულ მუსიკალურ კულტურაზე საუბრობს და აღნიშნავს, რომ მუეზინი ცისკრის ჟამს

ადიდებს ალაჰს განსაკუთრებული სიმღერა-ჰიმნით, რომელიც თავისი მაჟორული ჟღერადობითა და შემართებით გამოირჩევაო. აშკარად შეინიშნება მნათობთა თავყვანისცემის რეალიები, მზის კულტის გამოძახილი, რომელიც შემდეგ ჩართულია ისლამის რელიგიაში.

მეორე განმარტებაში სიმბოლიკის გარკვეული ნიშნებია. ასეა თუ ისე, ერთი რამ აშკარაა, “დილის საარი” თავისი გენეტიკით, მუსიკალური ენით ვერ თავსდება ქართულ ხალხურსა თუ თბილისური ფოლკლორის ლოკალში.

რაც შეეხება “იჯაზს”. მახლობელი აღმოსავლეთის მუსიკალურ ტერმინოლოგიაში ჰიჯაზის სახელით ცნობილია ერთ-ერთი უძველესი მუღამი, კილო, რომელიც დამკვიდრებულია სპარსულ, აზერბაიჯანულ, თურქულსა და შუა აზიის რეგიონის მუსიკაში. ტერმინიც და მელოდიაც დაკავშირებულია არაბეთის იმ რაიონთან, რომელშიც ჩაისახა ისლამის რელიგია, რომელშიც მდებარეობს მაჰმადიანური სარწმუნოების ცენტრები – მექა და მედინა. როგორც ჩანს, ის უკავშირდება სუფიურ ჰიმნოგრაფიას.

მუსიკალური ჰანგების, კილოების ტერმინოლოგიური კავშირი გეოგრაფიულ სახელწოდებებთან ტრადიციულია. ასეა მიღებული, მაგალითად, ბაიათი-შირაზი (შირაზული ბაიათი), ბაიათი-ისფაჰანი (ისფაჰანური ბაიათი) და სხვ.

ლიტერატურა მოწმობს, რომ სპარსული პოეზია საქართველოში პირველად შემოვიდა არა აშულურის, არამედ კლასიკურის სახით. სავარაუდოა, რომ სპარსული მუსიკაც საქართველოში პირველად შემოვიდა კლასიკური პროფესიული მუსიკის სახით, ხოლო შემდგომში, უფრო მოგვიანო ეტაპზე - აშულური დამკვიდრდა, რომელიც თავისი მარტივი მუსიკალური ენით, ფორმით უფრო დემოკრატიული იყო და ლირიკული მგრძნობელობით ადვილად მისაწვდომი. თვით საიათ-ნოვასა და იეთიმ გურჯის სიმღერების შედარება აღმოსავლური პროფესიული მუსიკის ნიმუშებთან, ამის ნათელი მაგალითია.

თბილისელი აშულების სიმღერები, კლასიკური დასთგეახებისაგან განსხვავდებიან ფორმის სიმცირით, სიმარტივით, როგორც ვიცით - მუღამი რთული, მრავალნაწილიანი ციკლური ფორმაა; მართალია, ორნამეტიკა შენარჩუნებულია, მაგრამ აქ იგი წარმოდგენილია ნაკლებად მრავალსახიერად, ვიდრე გვხვდება კლასიკურ ფორმაში, თუ კი მუღამი, როგორც აღმოსავლური პროფესიული მუსიკის ძირითადი იმპროვიზაციული ფორმაა და ხასიათდება დროის საწყისის, რიტმული სტრუქტურის თავისუფალი ორგანიზაციით (საცეკვაოს გარდა), აშულურ სიმღერაში (როგორც წმინდა ვოკალურში, ასევე ინსტრუმენტების თანხლებით) რიტმი შედარებით უფრო გამარტივებული და მკაფიოდ ორგანიზებულია და მას განსაზღვრავს ძირითადად ინსტრუმენტული შესავალი; პროფესიულ მუღამებში კი რიტმი არ იკვეთება თავიდან და განისაზღვრება შესრულების მანერითა და ტექნიკით. მელოდიური იმპროვიზაციის ფორმა აშულური სიმღერებისა ბევრად უფრო მარტივია, მასში არ გვხვდება რთული კილოური განვითარება და ვრცელი მუსიკალური ნაგებობის შექმნა, რაც ძირითადია მუღამებისათვის.

ბუნებრივია, რომ აღმოსავლური პროფესიული მუსიკალური ფორმები მოითხოვდნენ უფრო მომზადებულ აუდიტორიას და მსმენელს, სწორედ ამაშია ის მიზეზი, რამაც ხელი შეუწყო აშულური სიმღერის გავრცელებას - ძირითადად მოსახლეობის ფართო, დემოკრატიულ ფენებში. ვფიქრობთ, რომ საწყის ეტაპზე, როდესაც იგი მიღებული იქნა სამეფო კარზე, ის უფრო ახლოს იდგა აღმოსავლეთის

პროფესიულ მუსიკასთან, სამწუხაროდ, ჩვენ არ შეგვიძლია გავეცნოთ იმ დროის მასალებს, რომლებმაც საკმაო სახეცვლა განიცადეს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ხშირად აღმოსავლურის ქვეშ იგულისხმება სპარსული, ეს აიხსნება იმ ისტორიული ურთიერთობით, რომელიც არაქართველს ჰქონდა ამ ქვეყანასთან და აგრეთვე იმითაც, რომ თვით სპარსულმა კულტურამ მოახდინა აღმოსავლეთის სხვა რეგიონებზე დიდი ზეგავლენა.

არჩ. მშველიძე გვაწვდის მოსაზრებას, რომ აღმოსავლური მუსიკის ტიპოლოგიურ ნიშნებს წარმოადგენს ქართულ ქალაქურ სიმღერებში - ძირითადად გადიდებული სეკუნდა, და მელიზმატიკა - რაც დამახასიათებელია აღმოსავლური მუსიკისათვის. “აღსანიშნავია ერთი მეტად საინტერესო დეტალი, რომელიც აშკარად მოწმობს, რომ ეს ინტერვალი (მხედველობაშია გადიდებული სეკუნდა) ვერ ეგუება ქართული მრავალხმიანობის ბუნებას. როგორც დაკვირვება გვიჩვენებს, “აღმოსავლური ტეტრაქორდი” ქართულ სოფლურ სამხმიან სიმღერებში მხოლოდ დასაწყისში, ე.ი. მთქმელის პარტიაში გვხვდება, მაგრამ როგორც კი სიმღერაში ჩაერთვის გუნდი, გადიდებული სეკუნდა მელოდიური ხაზიდან ითიშება [6]. მშველიძეს აქვე მოჰყავს მაგალითი ფშაური სიმღერისა “ქალო”, სადაც ორხმიანობაში ჩართულია გადიდებული სეკუნდა და ასკვნის, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს არა აღმოსავლურ ტეტრაქორდთან, არამედ კილოურ ცვალებადობასთან, კადანსში მიქსილიდიური კილო იცვლება ფრიგიულით.

ჩვენ არ ვეთანხმებით მშველიძეს მელიზმატიკის საკითხთან დაკავშირებით. აი, რას წერს იგი: “ის დებულება, რომ ირანულ-არაბული მელიზმატიკა ქრომატიზმს ემყარება, ხოლო ქართული - დიატონიზმს, გაუგებრობაზეა აგებული. ეს იმით იყო გამოწვეული, რომ ქართულ ხალხურ მელიზმატიკას უპირისპირებენ და ადარებენ ირანულ-არაბულ იმ მელიზმატიკას, რომელიც კლასიკურ ნიმუშებში (მულამებში) დასტგეახებში გვხვდება და დამახასიათებელია პროფესიული აშუღების შემოქმედებისათვის... უფრო მართებული იქნებოდა შეგვედარებინა ქართული ხალხური მუსიკის მელიზმატიკა - ირანულ-არაბულ მელიზმატიკასთან, მაშინ, ასეთ პრინციპულ განსხვავებას ვეღარ მივიღებდით იმდენად, რამდენადაც ორივე ემყარება დიატონიზმს” [6, 18]. ეს არის მცდარი დებულება, ვინაიდან ერთის მხრივ, საქართველოში საწყის ეტაპზე აღმოსავლური მუსიკა შემოვიდა პროფესიული მუსიკის სახით და ამასთან ერთად ეს ხელოვნება შემოჰქონდათ პროფესიონალ “აშუღებს”, ამიტომ გაუგებარია, რატომ უნდა შევადაროთ ქართული მელიზმატიკა - აღმოსავლურ ხალხურ მელიზმატიკას. მეორეც, განა აღმოსავლური პროფესიული მუსიკალური ხელოვნება უშუალოდ აღმოსავლურ მუსიკალურ ფოლკლორზე არ აღმოცენდა?! ე.ი. თვით აღმოსავლეთის ხალხური მელოდიები არ გამოირიცხავენ, პირიქით, შეიცავენ მელიზმატიკას. გავიხსენოთ - აზერბაიჯანული აშუღური სიმღერები, რომელთა შესახებაც ვ. ბელიაევი წერს: “აშუღური სიმღერების კილოური სისტემა უტოლდება ხალხური სიმღერების სისტემას. იგი თავისი საფუძვლით, დიატონურია, მაგრამ ემორჩილება ქრომატიულ გართულებებს ისევე, როგორც ხალხურ სიმღერებში [20,140]. სწორედ ამგვარ ქრომატიზმებს ემყარება აღმოსავლური სიმღერების

ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ ქართული მელიზმატიკა მკვეთრად განსხვავდება თავისი დიატონურობით - აღმოსავლური მელიზმატიკისაგან და ამის უარყოფა არ შეგვიძლია.

ამიტომ, სწორია გრ. ჩხიკვაძის შეხედულება, რომელიც თვლიდა, რომ “ეს (აღმოსავლური) გავლენა სრულიად კანონზომიერია, მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ იგი ძლიერი არ აღმოჩნდა და დამძლეულ იქნა მით, რომ გარედან შემოსული უცხო მუსიკის

ელემენტები შეეგუა და დაემორჩილა ძირითად კანონებს ქართული თვითმყოფი მუსიკალური ფოლკლორისა” [7, 9-10].

უფრო მეტიც, ქართული ქალაქური სიმღერების დიფერენცირების დროს, ერთი მხრივ უნდა გამოვყოთ აშუღური რეპერტუარი ქალაქური ფოლკლორიდან და მეორე მხრივ, განვსაზღვროთ თუ რომელი პლასტებია უშუალოდ აღმოსავლური და რომელია ადგილობრივი წარმოშობის.

ამგვარად, აღმოსავლური კულტურის ზეპირი ტრადიციების აშუღურმა ხელოვნებამ განსაზღვრული ადგილი დაიკავა ქართულ მუსიკალურ-პოეტურ მემკვიდრეობაში. ქართული საზოგადოებრივი აზრი და მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები რამდენადმე ისტორიულად მოძალებული აღმოსავლური რელიგიისა და კულტურის წინააღმდეგ ბრძოლაში ჩამოყალიბდა, თუმცა ეს ბრძოლა თვითმიზნური არასოდეს ყოფილა, რასაც მოწმობს ქართული კულტურის წიაღში არსებული და უკვე გათავისებული აღმოსავლური ცივილიზაციის არაერთი ნიმუში.

ამდენად ის, რომ ქართულ კლასიკურ პოეზიაში იზრდება სასიყვარულო ლირიკა, ჩნდება ისეთი პოეტური ფორმები ლექსთწყობისა, როგორცაა “მუხამბაზი”, “ტეჯნისი”, “მუსტაზადი” და სხვა, სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ აქ საქმე გვაქვს აშუღურ პოეზიასთან იმდენად, რამდენადაც თვით აშუღურს - თემატიკაც და ლექსთწყობის ფორმაც აღებული აქვს აღმოსავლური კლასიკური პოეზიიდან [21]. თბილისელი აშუღების სიმღერები კლასიკური დესტგეახებისაგან და მულამებისაგან განსხვავდებიან სტრუქტურით, ფორმის სიმარტივით, მელოდიების ლაკონურობით; აშუღურ სიმღერებში ბევრად მარტივია იმპროვიზაცია, რიტმული საწყისი, მელიზმატიკა.

ქართული ქალაქური და აშუღური სიმღერების შედარებითი ანალიზი ცხადყოფს, რომ თბილისში წარმოქმნილი აშუღური სიმღერები უფრო ახლოს დგანან სომხურ აშუღურ სიმღერებთან, ვიდრე აზერბაიჯანულ-სპარსულთან (ე.ი. მუსლიმური წარმოშობის სიმღერებთან). აშუღური სიმღერები შემორჩენილია საქართველოში არაქართული წარმოშობის (სომხური, აზერბაიჯანული) ან მუსლიმური აღმსარებლობის ქართულ მოსახლეობაში. ეს ფაქტი მოწმობს იმას, რომ აშუღური ხელოვნების აზროვნების მონოდიური ტიპი ვერ შეესისხლხორცა ქართულ მრავალხმიან სიმღერას[22].

ცვლილებები უფრო წარმოჩინდა თვით აშუღური სიმღერების მუსიკალური თანხლების ხასიათში, კერძოდ, ქიამანჩაზე და თარზე დამკვრელების რიცხვი მნიშვნელოვნად შემცირდა, მაშინ როდესაც გაიზარდა მედუდუკეთა რიცხვი - განსაკუთრებით 30-იანი წლების შემდეგ. მათი რიცხვი სამამდე გაიზარდა, ამას დაემატა ორი თანმხლები საკრავი ბურდონული ბანის სახით. ასე სრულდება საიათ-ნოვას სიმღერები მხოლოდ თბილისში, რაც შესაძლებელია აიხსნას ქართული სამხმიანი სიმღერის ზეგავლენით. დღესდღეობით საუბარი აშუღურ სკოლებზე თბილისში ძალზე რთულია, იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ისინი უბრალოდ აღარ არსებობენ, ისევე როგორც ერთ დროს თბილისში მეტად პოპულარული “აშუღთა შეჯიბრი”.

აშუღური სიმღერების გამოყოფა მთლიანად ქალაქური ფოლკლორიდან (მათი რაობის განსაზღვრა, განვითარების გზების, ხერხების განმარტება და განხილვა) საშუალებას მოგვცემს შევისწავლოთ მათი განმასხვავებელი ნიშნები არააშუღური ქართული ქალაქური სიმღერებისაგან (მუსიკალური აზროვნების ტიპის, ფორმის, კილოური საფუძვლების, ინტონაციური და მეტრორიტმული მხარეების გათვალისწინებით და ა.შ).

რაც შეეხება ქალაქური სიმღერების კლასიფიკაციის მეორე ჯგუფს - ყარაჩოდლებს და კინტოების შემოქმედებას, მიუხედავად მისი დაბალი მხატვრული ღირებულებისა, მან ძველთბილისურ მუსიკალურ-პოეტურ ხელოვნებას კოლორიტული ელფერი შესძინა და მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ქართულ საესტრადო მუსიკაზე.

ქართული ქალაქური და აშუღური ხელოვნების დიფერენცირების ცდები, ვფიქრობთ, რომ მუსიკისმცოდნეებს დაგვეხმარება მომავალ მუშაობაში; ესოდენ მნიშვნელოვანი საკითხების შესწავლა კომპლექსური კვლევის მეთოდოლოგიას უნდა ემყარებოდეს.

### დამოწმებული ლიტერატურა

1. ი. ჭავჭავაძის, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. 3. თბილისი, 1986 წ.გვ. 145
2. კ. კეკელიძის, “ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია”; თბილისი, 1952წ.
3. 3. ი. გრიშაშვილი, “ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა”, თბილისი, 1963წ.
4. დ. კობიძის, “ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი”; თბილისი, 1975წ.
5. გ. შაყულაშვილი, “ძველი თბილისის პოეზიის ისტორიიდან”, თბილისი 1987წ.
6. არ. მშველიძის, “ქართული ქალაქური სიმღერები”, თბილისი, 1969
7. გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური მუსიკა, თბილისი 1965
8. ი. გრიშაშვილი, “საიათ-ნოვა” - თხზ., კრებული, ტ.3. თბილისი, 1963წ.
9. კ. კუცია, გუსან-მგოსანთა ხელოვნების საკითხისათვის/ადმოსავლური ხელოვნება” თბილისი, 1980წ .გვ.54-69
10. ვ. ნოზაძე, “საზოგადოებათმცოდნეობა”.სანტიაგო დე ჩილი,1958წ.
11. ივ. ჯავახიშვილი, “ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები”, ე. თბილისი, 1938წ
12. ი. შავთელი, აბდულ მესია/ ქართული მწერლობა, ტ.2 1988წ.
13. “ქართული პროზა”, ტ.6, თბილისი 1987
14. ე. მაღრაძე, “გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრება. დავით გურამიშვილი”/ “ქართველ მეფეთა მეგვართმობის იგავი”, თბილისი, 1978
15. პ. კარბელაშვილი, “ქართული საერო საეკლესიო კილოები”, 1898წ.
16. ი. ბახტაძე, “ ქართული კულტურა - დასავლეთი”,თბილისი 2001წ.
17. ქართლის ცხოვრება II ნ.,1975
18. ა. წერეთელი, თხზ.,ტ.XII, თბილისი,1960, გვ.,220
19. გ. შაყულაშვილი, საიათნოვას აზერბაიჯანული ლექსები თეიმურაზისეული დავთრის მიხედვით, თბილისი, 1970
20. В. Беляев, Азербайджанская народная песня /О музыкальном фольклёре и древней письменности. Москва 1971,ст.108-163
21. ე. ბუჩუკური, “ახლო ადმოსავლეთის ქვეყნების მუსიკის ტიპოლოგიური ნიმუშები “/თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი №9, 2006
22. მ. ქავთარაძე, “ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობა და ტრანსფორმაცია ტიპოლოგიურად უცხო კულტურულ გარემოში”/ ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 2003 წ.