

თურქეთში, ირანსა და აზერბაიჯანში
მცხოვრები ქართველებისა და აფხაზების
მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი

პირველი ნაწილი

თურქეთის ქართველებისა და აფხაზების
მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი



კვლევა განხორციელდა „შოთა რუსთაველის საქართველოს
ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით“ (FR-21-11362)



მონოგრაფია დამტკიცებულია ა(ა)იფ ფონდ „ჰეიამოს“ სარედაქციო/
საგამომცემლო/სამეცნიერო/აკადემიური საბჭოს მიერ 2025 წლის
7 აპრილს, N 1 ოქმით.

ავტორები:

გიორგი კრავეიშვილი – ეთნომუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, ა(ა)იფ ფონდ „ჰეიამოს“ თანადამაარსებელი და დირექტორი

გიორგი ალიმბარაშვილი – ქორეოგრაფიული ხელოვნების მაგისტრი –
ქორეოგრაფი / ქორეოლოგი

ხათუნა დამჩიძე – ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის
დირექტორი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის
მეცნიერ-თანამშრომელი.

რედაქტორი: ნინო ლამბაშიძე

დამკაბადონებელი: გიორგი კაკაბაძე



ISBN: 978-9941-9936-4-0

©გიორგი კრავეიშვილი, 2025

დაბეჭდილია საქართველოში

დამბამიძეების სტამბაში (1884 წლიდან)

სარჩევი

ავტორების შესახებ	5
ორიოდ სიტყვით	14
თურქეთის ქართველებისა და აფხაზების მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – გიორგი კრავეიშვილი, გიორგი ალიმბარაშვილი და ხათუნა დამჩიძე	21
თურქეთში, აზერბაიჯანსა და ირანში ჩატარებული ექსპედიციების მოკლე მიმოხილვა – გიორგი კრავეიშვილი	31
ლაზების მუსიკალური ფოლკლორი – გიორგი კრავეიშვილი	42
ხელვაჩაურის, ხოფის, არჰავის, ფინდიკლის, არდაშენის, ფაზარისა და ჩამლიჭემშინის რაიონები: მუჰაჯირი ლაზები: ჰენდეკის, საფანჯას, დუზჯეს და აქჩაკოჯას რაიონები	42
ლაზების ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – გიორგი ალიმბარაშვილი	108
ლაზ მუჰაჯირთა ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – ხათუნა დამჩიძე	117
ტაოელების მუსიკალური ფოლკლორი – გიორგი კრავეიშვილი	143
ტაღელების ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – გიორგი ალიმბარაშვილი	149
შავშელების მუსიკალური ფოლკლორი – გიორგი კრავეიშვილი	154
შავშელების ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – გიორგი ალიმბარაშვილი	171
კლარჯების მუსიკალური ფოლკლორი – გიორგი კრავეიშვილი	180
ბორჩხის, ართვინის, მურღულის, ასევე მუჰაჯირების: ჰენდეკის, გოლჯუქისა და აქიაზის რაიონები	180
ზოგადი ცნობები მესხების მუსიკალური ფოლკლორის შესახებ – გიორგი კრავეიშვილი	193
ისტორიული კლარჯეთის მკვიდრთა ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – გიორგი ალიმბარაშვილი	194
კლარჯ მუჰაჯირთა ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – ხათუნა დამჩიძე	201
დუზჯეში მცხოვრები მუჰაჯირი აჭარლების ქორეოგრაფიული ფოლკლორის მოკლე მიმოხილვა – ხათუნა დამჩიძე	221
მუჰაჯირი აფხაზების მუსიკალური ფოლკლორი – გიორგი კრავეიშვილი	227
მუჰაჯირ აფხაზთა ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – ხათუნა დამჩიძე	230
თურქეთის აჭარლებისა და ყიზლარ-მოზდოკის ქართლებების მუსიკალური ფოლკლორი – გიორგი კრავეიშვილი	251
აუდიო-ვიდეო სანოტო დანართის აღწერა	268
ფოტოდანართი	303

ავტორების შესახებ:



გიორგი კრავეიშვილი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, ა(ა)იპ ფონდ ჭეიამოს თანადამაარსებელი და დირექტორი

გიორგი კრავეიშვილი დაიბადა თბილისში, 1989 წლის 10 ოქტომბერს.

სკოლის დამთავრების შემდეგ სწავლობდა: 2007-2011 წწ. „თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის“ – მუსიკის თეორიის ფაკულტეტზე – (ბაკალავრიატი); 2011-2013 წწ. „ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის“ – მუსიკის ფაკულტეტზე, პროგრამა ეთნომუსიკოლოგია – (მაგისტრატურა); 2013 – 2018 წწ. „თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის“ სამუსიკისმცოდნეო კვლევების ფაკულტეტზე – სპეციალობა – ეთნომუსიკოლოგია – (დოქტორანტურა).

2018 წლის 12 ოქტომბერს, დისერტაცია დაიცვა თემაზე: **„საქართველოს მონყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები“** და მიიღო ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის წოდება. დისერტაცია წიგნად 2020 წელს შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური სახსრებით გამოსცა ა(ა)იპ ფონდმა ჭეიამომ და გამომცემლობა „აკადემიურმა წიგნმა“. ამჟამად კი გამოდის ორტომეული, რომელშიც ძველ მასალასთან ერთად, დიდი ოდენობით არის შეტანილი 2022-2023 წლებში თურქეთში და 2024 წელს კი აზერბაიჯანსა და ირანში მოპოვებული მასალა. ამ მონოგრაფიაში პირველად იქნება გაშუქებული თურქეთ-ირან-აზერბაიჯანის ქართველთა და აფხაზთა ხალხური ცეკვები. გიორგი კრავეიშვილმა არსებითად პირველმა შეისწავლა ისტორიული დიასპორის წარმომადგენელთა მუსიკალური ფოლკლორი, გიორგი ალიმბარაშვილი და ხათუნა დამჩიძე კი იყვნენ არსებითად პირველი ქორეოლოგები, რომლებმაც გიორგი კრავეიშვილის ხელმძღვანელობით, იგივე განახორციელეს ქორეოგრაფიაში.

გიორგი კრავეიშვილს 2011-2017 წლებში ჩატარებული აქვს სამეცნიერო ექსპედიციები: საინგილოში, სამთაწყაროში (ინგილოებთან), ბათუმში, სარფში, კვარიათსა და გონიოში, თურქეთის ლაზეთში, ტაოში, შავშეთში, კლარჯეთში, მუჭავირ კლარჯებთან ჰენდექსა და გოლჯუქში.

2018-19 წლებში კი უსახსრობის გამო საზღვარგარეთ არ ყოფილა და მხოლოდ ანაკლიაში, ორთაბათუმში, მახინჯაურში, თხილნარსა და სარფში მცხოვრებ ლაზებში იმუშავა. ინტერნეტის მეშვეობით ასევე მცირე ინფორმაცია მოიპოვა ჰერელების, თურქეთის ქართველებისა და ფერეიდნელებისგან. ამგვარი ხერხით ჩაინერა ორიოდ სიმღერაც.

გიორგი გულხელდაკრეფილი არც კოვიდპანდემიის დროს, 2020-2021 წლებში მჯდარა. მან რამდენიმე ექსპედიცია ჩაატარა სარფსა და სამთაწყაროში და ინტერნეტის მეშვეობით რამდენიმე სიმღერა და საბავშვო საკრავების დამზადების ნესები ჩაინერა ჰერეთსა და თურქეთში. 2020 წელს კი ჩაინერა ბათუმში მცხოვრები თურქეთის ლაზები.

თურქეთის საქართველოში ექსპედიციები განახლდა 2022 წლიდან. 2022 წელს საექსპედიციო ჯგუფმა, ქორეოგრაფ გიორგი ალიმბარაშვილთან ერთად, ჩაინერა ისტორიული ლაზეთის, შავშეთის, ტაოსა და კლარჯეთის ფოლკლორული ნიმუშები.

2022-2023 წლებში გიორგი კრავეიშვილს ცალკე ჰქონდა ორი ექსპედიცია საქართველოს და რამდენიმე თურქეთის სარფსა და მაკრიალში. საქართველოს სარფში 2022 წელს ძირითადად ლაზური ცეკვის ისტორიის საბოლოოდ გამორკვევის გამო იმუშავა. მთხრობელთა მონაცოლის საფუძველზე, შეძლებისდაგვარად, დადგინდა, თუ რომელი ილეთებია სარფის ლაზურ ცეკვაში ჩადგმული ქორეოგრაფების (ენვერ ხაბაძე, სოსო ახალაძე, ომარ თანალიში) მიერ. თურქეთის სარფში კი ბუნებრივია, რომ მუსიკალური კუთხით ვმუშაობდი.

2023 წელს საექსპედიციო ჯგუფმა ქორეოლოგ ხათუნა დამჩიძესთან ერთად იმუშავა მუჭავირ კლარჯებთან, მუჭავირ ლაზებთან და მუჭავირ აფხაზებთან. მუჭავირი ლაზებისა და მუჭავირი აფხაზების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი დაფიქსირდა პირველად. მიუხედავად იმისა, რომ პროექტით გათვალისწინებული არ იყო, ექსპედიციამ მცირე ხნით იმუშავა მუჭავირ აჭარლებთან და მუჭავირ ჰემშინებთანაც. 2024 წელს კი ექსპედიციები ჩატარდა ჰერეთსა და ფერეიდანში, მათ შორის ფერეიდანში – პირველად. საკუთარი ფინანსებით ჩიორგი კრავეიშვილმა ექსპედიციები ჩაატარა თურქეთის ლაზებთან (2024 წ.) და საქართველოში მცხოვრებ ფერეიდნელებთან (2025 წ.)

გიორგი კრავეიშვილს წაკითხული აქვს მრავალი მოხსენება შემდეგ კონფერენციებზე: „ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმი“, „ახალგაზრდა ეთნომუსიკოლოგთა კონფერენცია“, „გიორგი გარაყანიძის სახელობის საერო და სასულიერო მუსიკის ფესტივალი“, კავკასიოლოგთა საერთაშორისო კონგრესი, ქართული მატერიალური და სულიერი კულტურა ჩრდილოეთ კავკასიაში, „ქალი, ტრადიცია, მუსიკა“ და ა. შ.

გამოქვეყნებული აქვს მრავალი წერილი ჟურნალ-გაზეთებში: ჟურნალი „მუსიკა“ და „ისტორიანი“, გაზეთი „საქართველოს რესპუბლიკა“, „აჭარა“ და „Вечерний Тбилиси“. მისი წერილები ლაზეთის, შავშეთის, ტაოს, კლარჯეთისა

და ჰერეთის მუსიკალური ფოლკლორის შესახებ შესულია მზია ჯაფარიძისა და რუსუდან ქუთათელაძის 2015 წელს გამოცემულ წიგნში „ქართული მუსიკის ენციკლოპედიური ლექსიკონი“. მას ასევე ეკუთვნის არაერთი სტატია სამეცნიერო გამოცემებში.

გიორგი არის გია დიასამიძის ფილმების „ლაზეთი“ (2014) და „იმერხევი“ (2015) კონსულტანტი, მთხრობელი და თანაავტორი. 2021 წელს კი გადაიღო პირველი ფილმი „კლარჯეთის მუსიკალური კულტურა“ (თურქული და ინგლისური სუბტიტრები). ფილმის თურქული სახელწოდებაა KLARCETİ'NİN MÜZİK KÜLTÜRÜ. 2023 წელს კი გადაცემათა ციკლის – „ჩვენებური ევროპის“ – ფარგლებში ნაჩვენები იქნა ორი ფილმი – 30 სექტემბერს სარფის ლაზების, 7 ოქტომბერს კი ანაკლიის ლაზების შესახებ.

გიორგის წერილები ხსენებული კუთხეების მუსიკალურ ფოლკლორზე, სათანადო აუდიოდანართით, შესულია ინგლისურენოვან წიგნში „Georgia: History, Culture and Ethnography; vol. II-III.“. ასევე შეგიძლიათ იხილოთ სამი დისკისგან შემდგარი ქართულ-ინგლისურენოვანი ალბომი „აღმოაჩინე საქართველო ტრადიციული მუსიკით“/„Discover Georgia through traditional music“.•ასევე გამოცემული აქვს კომპაქტდისკი „ანაკლიელთა მეგრული და ლაზური ხალხური სიმღერები“.

სოფო კოტრიკაძესთან ერთად, გიორგი არის ასისტენტი ფოლკლორის ეროვნული ფონდის მიერ, 2016 წელს გამოცემულ ქართულ-ინგლისურ ენოვანი წიგნისა – „ფოლკლორული ანსამბლები“. სერიიდან ქართული ფოლკლორის საგანძური (პროექტის ავტორი გიორგი უშიკიშვილი). წიგნს თან ერთვის ექვსი DVD დისკი.

ჰავკასიოლოგ ცირა ბარამიძის ხელმძღვანელობით 2021 წლიდან პარალელურ რეჟიმში იკვლევს ჩრიდლოეთკავკასიის, უმეტესად ჩეჩნეთ-ინგუშეთისა და დაღესტანის მუსიკალურ კულტურას. სამენოვანი მონოგრაფია **„ქართული მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლები ჩრდილოეთ კავკასიაში“** გიორგის თანაავტორობით, ძალიან მალე გამოიცემა. ასევე მალე გამოიცემა გიორგის წიგნი **„ლაზური ხალხური სიმღერები სარფიდან“**.

ფოლკლორის პარალელურად, იგი იკვლევს ძველი ქართველი საესტრადო მომღერლების ბიოგრაფიას. არაერთ მათგანზე აქვს გამოქვეყნებული წერილები და დათმობილი აქვს ტელეეთერები. მერაბ კილაძისა და მისი ანსამბლის – „ლაბირინთის“ შესახებ კი წიგნიც გამოაქვეყნა. უახლოეს მომავალში მას სურს ანალოგიური ნაშრომი გამოაქვეყნოს ჯილდა დათუაშვილთან დაკავშირებით.

აუდიო-ტელეგადაცემები: საზოგადოებრივი მაუწყებლის რადიოს გადაცემები: „რეტრო“, „ხაზის რადიო“ და „ხმები წარსულიდან“; ტელეკომპანია „ობიექტივის“ გადაცემები: „კულტურის საათი“, „დედოფლისწყაროს საათი“, „პოლიტიკური აზრი“ და „მემკვიდრეობა“; ტელეკომპანია „რუსთავი 2“ და „მთავარის“ გადაცემა „სხვა შუადღე“; აჭარის ტელევიზიის გადაცემათა ციკლი „მოგზაურობა ფოლკლორში“ და ტელეკომპანია მთავარის გადაცემა „ერთი სიმღერის ამბავი“ და ა. შ.

მონაწილეობა აქვს მიღებული შემდეგ სიუჟეტებში: განათლების სამინისტ-

ტროს მიერ რუსთაველის ფონდისთვის მომზადებულ სიუჟეტში „სახელმწიფო დაფინანსება 135 დოქტორანტისთვის“; გადაცემა „სიახლენში“ (ტელეკომპანია „ერთსულოვნება“) გადაცემაში „ჩვენი დილა“ (საზოგადოებრივი მაუწყებელი).

2013 წლის 2 აგვისტოს, „ელიაობა“ დღეს, გიორგის ხელმძღვანელობით საპატრიარქოს ეზოში ინგილოებმა (ჰერელებმა) შეასრულეს გიორგის და მართა ტარტარაშვილის მიერ ერთობლივად მოპოვებული ორი ინგილოური სიმღერა.

2019 წლის 3 მარტს, წმინდა ილია მართლის (ჭავჭავაძე) გაზეთ „ივერიის“ პროზა-პოეზიის პრემია „ივერიის“ განვითარებაში განეული ღვანლისთვის დაჯილდოვდა სიგელითა და ორდენით. სწორედ ეს ორდენია სურათზე გამოსახული.

2019 წლის 11-12 მაისს კი აჭარის ა.რ მოსწავლე ახალგაზრდობის სასახლეში წაიკითხა ლექცია თემაზე „სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ფოლკლორი“.

2015 წელს გიორგი კრავეიშვილმა, თამაზ კრავეიშვილთან ერთად, დააარსა ა(ა)იპ ფონდი „ჰეიამო“, რომლის მიზანია ქართული არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ფიქსირება, შესწავლა და პოპულარიზაცია. ფონდის სახელწოდება მომდინარეობს ლაზური სიმღერა „ჰეიამო“-დან, რომელიც ყანაში სრულდება. ფონდის ერთ-ერთი მიზანია ხომ საქართველოს მონყვეტილი მხარეების ხალხური შემოქმედების ფიქსირება, კვლევა და პოპულარიზაცია. ექსპედიციებში მოპოვებული მასალა, გამოცემებთან ერთად, პერიოდულად იტვირთება საიტზე www.heiamo.com.



**გიორგი ალიმბარაშვილი – ქორეოგრაფიული ხელოვნების მაგისტრი –
ქორეოგრაფი / ქორეოლოგი**

გიორგი ალიმბარაშვილი დაიბადა თბილისში 1979 წლის 19 მარტს.

1990-1995 წლებში სწავლობდა: ი. ი. სუხიშვილის სახელობის საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო სკოლა-სტუდიაში.

1996-2000 წლებში თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტში – ხელოვნების ფაკულტეტი – ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობით (ბაკალავრიატი).

1996-2001 წლებში დავით გურამიშვილის სახელობის სახელმწიფო უმაღლეს პედაგოგიურ სასწავლებელში (კოლეჯი) – მუსიკალური აღზრდის ფაკულტეტი – სიმღერა-მუსიკის მასწავლებლის სპეციალობით.

2009-2011 წლებში საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში – დრამის ფაკულტეტი – ქართული ცეკვის და სადადგმო ხელოვნების პედაგოგის სპეციალობით (მაგისტრატურა).

1995-2004 წლებში მუშაობდა ვასო აბაშიძის სახელობის სახელმწიფო მუსიკალურ თეატრში – ბალეტის მსახიობის პოზიციაზე.

2003-2008 წლებში პედაგოგიურ საქმიანობას ეწეოდა თბილისის კულტურის კოლეჯში, სადაც ასწავლიდა კურსებს: „სადადგმო ხელოვნება“, „ქართული ცეკვა“, „ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორია“.

2007-2011 წლებში პედაგოგ-ქორეოგრაფია, ხალხური შემოქმედების სტუდია „ერულაში“.

2008-2013 წლებში ასისტენტის პოზიციაზე მუშაობდა, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში – დრამის ფაკულტეტის – საბაკალავრო პროგრამაზე „ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფი“, სადაც ასწავლიდა ძირითად კურსს – „სადადგმო ხელოვნება“.

2012-2013 წლებში ამავე უნივერსიტეტის სამაგისტრო სასწავლო პროგრამაზე მონვეული მასწავლებლის პოზიციაზე, სადაც უძღვებოდა არჩევით დისციპლინას „ცეკვის ჩანერა – ქორეოგრაფიული ნაწარმოების ფიქსირება“.

2010 წელს – საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის „2011 წლის სტიპენდიანტია“, ხოლო 2012 წლიდან ამავე ცენტრის „მეგობართა კლუბის“ წევრი.

2011-2018 წლებში მუშაობდა თბილისის N 32-ე; N 133-ე და N 141-ე საჯარო სკოლებში, დაწყებითი საფეხურის (IV კლასი) საგნის: „ქართული ცეკვის“ მასწავლებლად.

2012-2016 წლებში ქართული ცეკვის პედაგოგ-ქორეოგრაფია, ბავშვთა ქორეოგრაფიული სტუდიისა და ანსამბლის „VშლთEX“.

2013-2014 წლებში პედაგოგად მუშაობს „მომავლის პროფესიულ სკოლა-ლიცეუმში“ (პროფესიული კოლეჯი), სადაც უძღვება „ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ნიმუშების“ სასწავლო კურსს.

2013-2017 წლებში თბილისის მოსწავლე-ახალგაზრდობის ეროვნული სასახლის სანიმუშო-სახალხო საბავშვო ქორეოგრაფიულ ანსამბლ „მერანის“ (ხელმძღვ. რეზო ქანიშვილი) ქორეოგრაფია.

2015 წლიდან „ფოლკლორის ეროვნულ ფონდში“ ხელმძღვანელობს ქორეოგრაფიული ხელოვნების მიმართულებას.

2017-2020 წლებში არის ქართული ცეკვის სტუდია „შავლეგოს“ სასწავლო პროცესის მენეჯერი და „ქართული ხალხური ცეკვის“ სასწავლო პროგრამის ავტორი.

2021-2022 წლებში (კოვიდპანდემიის პერიოდში) მიმანის მსახიობია ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის პროფესიულ სახელმწიფო თეატრში.

2022 წლიდან მუშაობს ქართული ცეკვის (არჩევითი საგანი) პედაგოგად „მწვანე სკოლაში“ (საბურთალოს კამპუსი).

2024 წლიდან ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, კომპოზიციისა და მუსიკოლოგიის ფაკულტეტეტის, ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრატურის საგანმანათლებლო პროგრამაზე, უძღვება „ტრადიციული ქორეოგრაფიული ხელოვნების საფუძვლების“ (პრაქტიკა/თეორია) არჩევით სასწავლო კურსს.

2025 წლიდან საქართველოს უნივერსიტეტში, ხელოვნებისა და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სკოლის, „ქართული ცეკვის ან მსოფლიო ხალხთა ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის“ სამწლიანი საბაკალავრო საგანმანათლებლო პროგრამის თანაავტორია. სწორედ გიორგის ინიციატივით პირველად უმაღლეს საგანმანათლებლო სივრცეში, სტუდენტები აღნიშნული სასწავლო პროგრამით, ექსკლუზიურად შეისწავლიან 2008 წელს თურქეთში, ქ. ინეგოლში მის მიერ ჩატარებულ კერძო ქორეოგრაფიულ ექსპედიციასა და სსიპ-შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის პროექტის (ფლ-21-11362) ფარგლებში 2022 წელს თურქეთში, ართვინის პროვინციაში გამართულ კომპლექსურ სამეცნიერო-ფოლკლორულ ექსპედიციებში (ხელმძღვ. გიორგი კრავიშვილი) მოძიებულ და ჩაწერილ „ჩვენებურების“ საცეკვაო/ საფერხულო ფოლკლორულ ნიმუშებს.

გიორგი იყო სხვადასხვა ფოლკლორული ექსპედიციების ჯგუფის წევრი. 2008 წელს ხელმძღვანელობდა თურქეთში, ბურსას პროვინციის ქ. ინეგოლის ქო-

რეოგრაფიულ ექსპედიციას. 2010 წელს საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მიერ, რაჭის რეგიონში (ონის და ამბროლაურის სოფლები) გამართული ქორეოგრაფიული ექსპედიციის ჯგუფის წევრი. 2015-2016 წლებში ეთნომუსიკოლოგ ოთარ კაპანაძესთან ერთად, საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში ჩაინერა მრავალი ფოლკლორული მასალა, რომელიც ინახება „ფოლკლორის ეროვნული ფონდის“ არქივში. 2022 წელს სსიპ-მოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის პროექტის (FR-21-11362) ფარგლებში, ეთნომუსიკოლოგ გიორგი კრავეიშვილის ხელმძღვანელობით თურქეთში, ართვინის პროვინციაში ჩატარებული, სამეცნიერო-ფოლკლორული ექსპედიციების ჯგუფის წევრი / ძირითადი პერსონალი.

მონაწილეობა აქვს მიღებული, როგორც ქორეოგრაფიული ხელოვნების მკვლევარს, სხვადასხვა ადგილობრივ და საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებში. გამოქვეყნებული აქვს სამეცნიერო პუბლიკაციები. არის ქორეოგრაფიის მიმართულების ხელმძღვანელი და ტექსტის ავტორი, ფოლკლორის ეროვნული ფონდის მიერ 2016 წელს გამოცემული წიგნი-ალბომისა – „ფოლკლორული ანსამბლები“, სერიიდან „ქართული ფოლკლორის საგანძური“ (პროექტის ავტორი გიორგი უშიკიშვილი). წიგნი ორენოვანია, ქართულად / ინგლისურად და თან ერთვის 6 DVD დისკი. აგრეთვე, კონსულტანტია ნიკოლოზ ხერხაძის ავტორობით 2022 წელს გამოცემული წიგნისა „ქორეოგრაფიული ხელოვნების ზოგადი საკითხები“.

1998 წლიდან, განხორციელებული აქვს მრავალი შემოქმედებითი პროექტი. იყო, როგორც მონაწილე, აგრეთვე ხელმძღვანელი (მოდერატორი) ქორეოგრაფიული მასტერკლასებისა და ვორქშოპების. არის სხვადასხვა ადგილობრივი თუ საერთაშორისო კონკურს-ფესტივალის, ცეკვის ოლიმპიადის ჟიურის წევრი. აქვს მდიდარი შემოქმედებითი – სადადგმო პრაქტიკა. ქორეოგრაფიულად გაფორმებული (დადგმული) აქვს სხვადასხვა სახელმწიფო პროფესიულ თუ დამოუკიდებელ თეატრებში მრავალი დრამატული და მუსიკალური სპექტაკლი. არის ლიბრეტოს თანაავტორი ქორეოგრაფიული სპექტაკლისა „მამბერი – მგელთა მბრძანებელი“ (ქორეოგრაფი დავით ფოცხიშვილი). 2016 წელს მიწვეული იყო ტელეკომპანია „რუსთავი2“-ს მუსიკალურ მეგა პროექტში „X ფაქტორი“ (პროექტის მესამე სეზონი, ქართული ფოლკლორის ტური) დამდგმელი ქორეოგრაფის პოზიციაზე. სხვადასხვა დროს, როგორც ქორეოგრაფი თანამშრომლობდა, სიმღერის ფოლკლორულ ანსამბლებთან: „ლაშარი“, „ლაშარელა“, „ამარტა“, „ახალუხლები“, „კერია“, „სათანაო“, „ადილეი“ და სხვ.



ხათუნა დამჩიძე – საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი, ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოს წევრი.

დაიბადა თბილისში 1966 წლის 5 ივნისს.

1987 წელს დაამთავრა ს. ზაქარიაძის სახელობის კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის ქორეოგრაფიული ფაკულტეტი დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობით.

1993 წელს დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კულტურულ-საგანმანათლებლო ფაკულტეტი მხატვრული ღონისძიებების დამდგმელის სპეციალობით.

1997 წელს დაამთავრა ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის/ამჟამად საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი/ქორეოგრაფიული ფაკულტეტი ქორეოლოგიის სპეციალობით.

2019 წელს დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის დოქტურანტურა კლასიკური და ქართული ხალხური ცეკვის თეორეტიკოს-ქორეოლოგის სპეციალობით.

2019 წელს დაიცვა დისერტაცია თემაზე – „დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები (აჭარული, ლაზურ-შავშური, მეგრული, აფხაზური, რაჭული) და მათი ურთიერთმიმართების ძირითადი ეთნოქორეოლოგიური ასპექტები.“

1994-2006 იყო ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნე-

ბის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორის კომპლექსური კვლევის სამეცნიერო ცენტრის მეცნიერ- თანამშრომელი.

2008-2011 წლებში იყო საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მონვეული პედაგოგი საბაკალავრო საფეხურზე, 2015 წელს სამაგისტრო საფეხურზე.

მონაწილეობა აქვს მიღებული: თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორის კომპლექსური კვლევის სამეცნიერო ცენტრის კონფერენციებში – 1994-2005.

თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორ-მასწავლებელთა VI, X სამეცნიერო კონფერენციებში 1999, 2005.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორ მასწავლებელთა სამეცნიერო კონფერენციებში 2015, 2016, 2021, 2023.

2019 წლის ნოემბრიდან მუშაობს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში მეცნიერ-თანამშრომლად.

არის თარგმანის ავტორი მარგარიტა ვასილევა-როჟდესტვენსკაიას ნაშრომისა „ისტორიულ-ყოფითი ცეკვა“ – 2022.

არის მონოგრაფიის ავტორი – „ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორი – „კინტოურ“-„ყარაჩოხულ“-„ბაღდადური“ – 2022.

არის თარგმანის ავტორი ჟან ჟორჟ ნოვერის ნაშრომისა „წერილები ცეკვის შესახებ“ – 2024.

არის 35 სამეცნიერო სტატიისა და 10-მდე საგაზეთო ბუბლიკაციის ავტორი.

ორიოდ სიტყვით

მინდა ორიოდ სიტყვით მოგიტხროთ წინამდებარე მონოგრაფიის „თურქეთში, ირანსა და აზერბაიჯანში მცხოვრები ქართველებისა და აფხაზების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი“ შექმნის შესახებ.

მონოგრაფია წარმოადგენს შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნულ სამეცნიერო ფონდის მიერ გამოცხადებული ფუნდამენტური კვლევებისთვის სახელმწიფო სამეცნიერო გრანტის 2021 წლის კონკურსში გამარჯვებული პროექტის (№ FR-21-11362) ერთგვარ ანგარიშს, რომელიც წარმოდგენილია თანმხლები აუდიო-ვიდეო და ფოტო მასალებით. მისი ავტორები არიან გიორგი კრავეიშვილი, გიორგი ალიმბარაშვილი და ხათუნა დამჩიძე.

პროექტის ხელმძღვანელი გიორგი კრავეიშვილი 2011 წლიდან იკვლევს საქართველოს საზღვრებს გარეთ მცხოვრები ქართველების მუსიკალურ ფოლკლორს, რომელიც საერთოდ შეუსწავლელი იყო. შესაბამისად, არავინ იცოდა თუ რას მღეროდნენ ჩვენს ისტორიულ მიწაზე ქართველები – ლაზები, ტაოელები, კლარჯები, შავშები, თუ 140 წლის წინ მუჰაჯირებად გადასახლებული ქართველები და აფხაზები თურქეთში, ასევე ჩვენი თანამემამულენი ირანსა და აზერბაიჯანში. პარალელურად მისი კვლევის საგანი არის ჩეჩნურ-ინგუშური და დაღესტნური მუსიკალური ფოლკლორი, რომელსაც დიდი კავშირი გააჩნია აღმოსავლეთ საქართველოსთან.

გიორგი წუხდა, რომ თურქეთ-ირან-აზერბაიჯანის ქართველებისა და აფხაზების როგორც მუსიკალური, ისე საცეკვაო ფოლკლორიც შეუსწავლელი იყო და მისი დაკარგვის საშიშროება იდგა. ამიტომაც მან პირველმა მოიფიქრა და შემდგომ განახორციელა კიდევ, ზოგჯერ სახელმწიფო დაფინანსებით, ხშირად საკუთარი ხარჯებით, სოფელ-სოფელ, კარდაკარ, მოხუც-მოხუც, წლების მანძილზე ემოგზაურა თურქეთში, აზერბაიჯანში, ირანსა და ჩრდილო კავკასიაში და მოეძებნა, ჩაენერა და ფოტოაპარატისა და ვიდეოკამერით აღებეჭდა ის მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშები რომლებიც დაკარგვის პირას დგას და ეს ყველაფერი მისი თავდადების და ზოგჯერ რისკის ფასადაც კი. წარმოიდგინეთ როგორი რთული იყო რელიგიური, თუ უკვე სხვა ცხოვრების წეს-ჩვეულების გამო კონტაქტში შესვლა ასაკოვან ხალხთან და მათგან საქონწინო, ბავშვთა, სარიტუალო, თუ შრომის სიმღერების და ცეკვების შესრულება და გადაღება. განსაკუთრებით რთული იყო ურთიერთობა ქალებთან და მათგან ნანებისა და დატირების ჩაწერის მოთხოვნა.

ჩვენს ჯგუფში ირიცხებოდნენ გიორგი ალიმბარაშვილი – ქორეოგრაფი, ქორეოლოგიის მაგისტრი. ხათუნა დამჩიძე – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ქორეოლოგი.

აქვე განვმარტავთ, რომ საზღვრებს გარეთ მოქცეული აჭარული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორზე მცირე წარმოდგენა მაინც გაგვაჩნია. ჩვენ კი მიზნად ამ ეტაპზე დავსახეთ შეგვესწავლა საზღვარგარეთ მცხოვრები დანარჩენი ქართველებისა და აფხაზების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორის ნიმუშები.

ტაო, შავშეთი, კლარჯეთი, ლაზეთი

პროექტის პირველი ტრანშით გათვალისწინებული კვლევები ჩატარდა 2022 წელს საქართველოს მოწყვეტილ კუთხეებში – ტაოში, შავშეთში, კლარჯეთსა და ლაზეთში. ამ კუთხეებში გიორგი კრავეიშვილი ადრეც ატარებდა ექსპედიციებს და მას იქაური უამრავი ნაცნობ-მეგობარი ჰყავს. გიორგიმ საგანგებოდ შეისწავლა თურქული და ლაზური ენა. საკმაოდ ნაყოფიერად ვიმუშავეთ 45 დღე. უნდა აღვნიშნო, რომ ბევრი ეთნოფორი რომლებისგან ადრე უნიკალური მასალა გვქონდა ჩანერილი/გადაღებული, უკვე გარდაცვლილი დაგვხვდა. ამ დროს საქართველოს ქორეოგრაფ-ქორეოლოგებთან პირველი იყო გიორგი ალიმბარაშვილი რომელმაც ჩვენი პროექტის ფარგლებში ჩაატარა ექსპედიცია და შეისწავლა დაკარგვის პირას მისული ტაოური, შავშური, კლარჯული და ლაზური ცეკვები. ხშირია ისეთი შემთხვევები როდესაც აღმოაჩენ რომელიმე კუთხის ერთ სოფელში სიმღერას ან ცეკვას და ამის შესახებ მოშორებით მყოფ სოფელში არც უნახავთ და არც გაუგონიათ. სხვათაშორის გიორგი იყო პირველი ქორეოგრაფი რომელმაც 2008 წელს ქალაქ ინეგოლში ჩვენებურების ფესტივალის ფარგლებში გადაიღო შავშური ცეკვები, თუმცა ექსპედიციაში ყოფნა მხოლოდ 2022 წელს ერგო. გიორგი 2022 წელს, სოფლებში სიარულისას იმაზე ნერვიულობდა რომ თუკი ფერხულისთვის არ შეგროვდებოდა 7-8 ეთნოფორი, ფერხულს სრულად ვერ გადავიღებდით და პროექტს წარმატებით ვერ დავხურავდით, სხვა მხრივ კი გიორგის ურთიერთობა როგორც ეთნოფორებთან, ისე ჩვენთან, ძალიან სასიამოვნო იყო. აღსანიშნავია რომ ტაოში ფერხულების გადაღების საქმეში შესაშური მონდომება ასევე გამოიჩინა ადგილობრივმა ალი ოსმან ქიბარ მჭედლიშვილმა.

სარფში დარუხების შემდეგ გიორგი კრავეიშვილმა უკვე მარტომ მოაგროვა მასალა სარფის ქორეოგრაფიული ფოლკლორის შესახებ.

ერთსაც გავიხსენებ. უკვე 2024 წლის მაისის დასაწყისში 8 დღით საკუთარი ხარჯებით, ამჯერად ქორეოგრაფის გარეშე გავემგზავრეთ თურქეთში, ბორჩისა და ხოფა-არქაბი-ვინეს ლაზებთან. ჩხალელ ლაზებთან მანამდე არასდროს ვყოფილვართ. ჩვენი ექსპედიციების დროს როგორც წესი პირველად მივდივართ ჯამესთან ან „ჩაიხანასთან“, რადგან სწორედ იქ იკრიბებიან ე.წ. „ბირჟაზე“ იქაურები. მივედით. გიორგი უხსნის ლაზურად, რომ ჩამოვედით საქართველოდან ლაზური სიმღერებისა და ცეკვების შესასწავლად. ვეძებთ ისეთ მოხუცებს ვინც ჩავანერინებს სიმღერებს ან დაუკრავს საკრავზე, და თუ ვერ იცეკვებს, იღეთები მაინც გვანახოს. მათ გვირჩიეს სოფლის „მუხტარის“ ნახვა. ის ყველას იცნობსო. ამ საუბარში ვართ და მოვიდა მამაკაცი. ადგილობრივებმა უთხრეს შენ გეძებსო. მან თურქულ ენაზე გიორგის მედიდურად ჰკითხა, ვინ ხარ? რა გინდაო? გიორგიმ ლაზურად უპასუხა – მე ვარ გიორგი კრავეიშვილი საქართველოდან და ვსწავლობ ლაზურ ფოლკლორს. ის კი გიორგის მივარდა და გაეხვია – შენ ხარ გიორგი? შენზე აქ ლეგენდები დადისო. ანუ გაგონილი ჰქონდა გიორგის შესახებ. მან თავისი მანქანით მოგვატარა მთელი სოფელი. ბოლოს ასე ვერ გაგიშვებთო და ხოფაში, ერთ ძალიან კარგ თევზის რესტორანში დაგვპატიჟა.

მუჰაჯირი კლარჯები, ლაზები და აფხაზები

პროექტის მეორე ტრანშით გათვალისწინებული კვლევები ჩატარდა 2023 წელს ისევ თურქეთში, ოღონდ მუჰაჯირებთან ჰენდექში, საფანჯაში, დუზჯესა და აქჩაკოჯაში ამ პერიოდშიც და შემდგომ გიორგი ალიმბარაშვილი ჩაანაცვლა ხათუნა დამჩიძემ, რომელმაც შეისწავლა მუჰაჯირი კლარჯების, ლაზებისა და აფხაზების ცეკვები. მუჰაჯირ კლარჯებთან ჯერ კიდევ 2017 წელს მე და გიორგი ვიმყოფებოდით მუსიკალური ფოლკლორის შესასწავლად და მათთან ურთიერთობამ ხელი შეგვიწყო 2023 წელს ქორეოლოგიის კუთხით შეგვესწავლა ცეკვები, თამაშობები და სხვა. თუმცა აქაც ბევრი ნაცნობი ეთნოფორი გარდაცვლილი დაგვხვდა. მუჰაჯირ ლაზებთან და აფხაზებთან კი პირველად ვიყავით და ამგვარად ქორეოგრაფიულთან ერთად მუსიკალურ ფოლკლორსაც პირველად ვეცნობოდით. ყველგან, სადაც კი გვქონდა ურთიერთობა მიუხედავად გასული საუკუნეებისა ის ძველი ქართული ადათ-წესები მეტ-ნაკლებად ყველგან შემორჩენილი აქვთ, მაგრამ განსაკუთრებით აფხაზებში თვალშისაცემია ახალგაზრდების უფროსებისადმი მონივნა-პატივისცემა.

თავიდან, მე პირადად სკეპტიკურად ვიყავი განწყობილი აფხაზებთან ექსპედიციის ჩატარებასთან დაკავშირებით, ვინაიდან ერთი აფხაზი, მურატ ოზთურქ არძინბა, რომელმაც 2017 წელს ჩაგვანერინა საკრავების იმიტაციით აფხაზური მელოდია, გვეუბნებოდა, რომ წაგვიყვანდა თავისთან სოფელში და ჩაგვანერინებდა ბევრ რამეს. მიუხედავად მასთან აქამდე ფეისბუკ ხანგრძლივი ურთიერთობისა, უბრალოდ დაგვემალა და კონტაქტზე აღარ გამოვიდა. ასე მოვხვდით უცხო გარემოში. სასტუმროში გვეუბნებოდნენ, რომ მათთან სოფელში თუ გინდათ ჩასვლა „მუხტარს“ ანუ სოფლის გამგებელს უნდა დაუკავშირდეთო. დაკავშირების შემდგომ ისინი გვეუბნებოდნენ, რომ ჩვენ ვიყავით ოკუპანტები და არ ჩავსულიყავით მათთან. შემდეგ ერთმა გვითხრა, რომ აქ ჰენდექში არის აფხაზების კულტურის ცენტრი და იქ მიდითო. ჩვენც წავედით. იქვე სასტუმროსთან სამ თუ ოთხსართულიანი კორპუსის პირველ სართულზე დიდ დარბაზში ისხდნენ აფხაზები. ზოგი დომინოს თამაშობდა. ზოგი ტელევიზორში ფეხბურთის გადაცემას უყურებდა. როგორც წესი ჩაის ყველა მიირთმევდა. შევიდა გიორგი დარბაზში. მე და ხათუნა გარეთ ველოდებით დაგვიძახებენ თუ არა. ორ-სამ წუთში გიორგი გამოვიდა გაცეცხლებული და გვეუბნება, რომ მათ ჩვენთან, ოკუპანტებთან არ სურთ დალაპარაკება. რაღა დაგვრჩენოდა? უნდა გავცლოდით იქაურობას. გიორგის რამდენჯერმე გავუმეორე წავიდეთ სოფლებში და ჩვენი ვეცადოთ მუხტარის გარეშე, იქნებ ვინმემ რაღაც მაინც გვითხრას. ის კი ფეხს არ იცვლის. დიდი ფიქრის შემდეგ მეუბნება დამაცადე და იმ დარბაზის მეორე კარებში შეაჭრა. არ გასულა სამიოდე წუთი და გამოდის ორ აფხაზთან ერთად. მათვე ქუჩაში მომავალი აფხაზი გააჩერეს და ასე ჩანერა გიორგიმ, ხოლო მე აღვბეჭდე ფოტო-ვიდეოზე მათი ცეკვა და სიმღერა. ასე, რომ თუ არა გიორგის თავდადება და თავისი საქმისადმი სიყვარული ალბათ ვერც ვერაფერს ჩავინერდით.

შემდგომ ამ ამბით გათამამებულები დავდიოდით აფხაზურ სოფლებში, სადაც უმრავლესობა სახლში გვეპატიჟებოდა, გვმასპინძლობდა რითაც შეეძლოთ

და გვიმღეროდა, ხათუნა კი აცეკვებდა. მე კი ამას ვიდევოკამერით ვიღებდი. ერთ ოჯახში მიგვიპატიჟა შუახნის მამაკაცმა და გვითხრა – ჩვენ, ქართველებთან ძმობა გვაქვს. ჩემი ორივე ქალიშვილი ქართველზეა გათხოვილი. ერთ ოჯახში კი დიდი სუფრა გაგვიშალეს და დიდხანს არ გვიშვებდნენ. ჩემი დაკვირვებით შემიძლია ვთქვა, რომ არ ჰქონდა მნიშვნელობა ახალგაზრდა იყო, შუახნის თუ მოხუცი, თუკი ის ბოლო წლებში ნამყოფი იყო აფხაზეთში ოკუპანტს გვეძახდა. თუმცა იქვე აღნიშნავდნენ, რომ უნდათ დამოუკიდებლობა და არა რუსეთთან შეერთება.

მიუხედავად იმისა რომ პროექტში არ გვეწერა, ორიოდ დღე დავუთმეთ მუჰაჯირი აჭარლების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ შემოქმედებასაც. მეტიც, როდესაც თბილისში ვრუნდებოდით, გადანყვეტილი გვექონდა გზად ფაცაში რამდენიმე დღით გაჩერება და მუჰაჯირი ქობულეთელების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორის ჩანერა, თუმცა ქალბატონი ხათუნას თხოვნის გამო თბილისში მოგვინია დაბრუნება.

ირანი და აზერბაიჯანი

პროექტის მესამე ტრანშით გათვალისწინებული კვლევები ჩატარდა 2024 წელს ირანში, კერძოდ ფერეიდანში – მარტყოფსა და თორელში და მათ მიმდებარე სოფლებში. ასევე ისპაჰანში. აზერბაიჯანში კი კახში და მის მიმდებარე სოფლებში, ასევე ზაქათალას მიმდებარე სოფლებში. რაც შეეხება ბელაქანს იქ აღარ ჩავსულვართ, ვინაიდან იქაურმა ქართველმა მოსახლეობამ თავი შეიკავა ჩვენთან შეხვედრისგან, ადგილობრივ ხელისუფლებასთან მოსალოდნელი უსიამოვნების გამო. ჯგუფის ქორეოგრაფი ამჯერადაც ხათუნა დამჩიძე იყო.

განსაკუთრებულად მინდა გამოვყო ფერეიდნელი ქართველები. საქართველოზე მათზე უფრო შეყვარებული ადამიანები არცერთ სხვა კუთხესა თუ ქვეყანაში არ შემხვედრია. თუნდაც ის რომ ოთხასი წლის წინ საქართველოდან შორს, ირანის შუაგულში გადასახლებულებმა დღემდე შემოინახეს ქართული ენა, რად ღირს. როდესაც ერთი წლამდე ბავშვი ტანტალით მისდევს დედამისს ძახილით „დედა, დედა!“ აბა რად ღირს. ისიც გვითხრეს, რომ თუ ქართველს შელაპარაკება მოუვიდა ვინმე სპარსთან, ბახტიართან, ქურთთან ან კიდევ სხვა ეროვნების ადამიანთან, რაც არ უნდა მტყუანი იყოს ჩვენ მაინც ქართველს გავამართლებთო, ხოლო თუ ქართველს ქართველთან მოუვა შელაპარაკება, საკმარისია ერთი სიტყვა და ისინი მეგობრებად სცილდებიან ერთმანეთს. და ეს სიტყვაა „სირცხვილია!“. აბა ქართველებს შორის ესეთი რამ როგორ შეიძლებაო...

2024 წელს გამართულ ტრადიციული მრავალხმიანობის მეთორმეტე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე გიორგი კრავეიშვილის მოხსენების თემაზე: ფერეიდანის მუსიკალური კულტურა, უცხოელმა მუსიკოლოგებმა გაკვირვება გამოხატეს – ოთხი საუკუნის შემდეგაც როგორ შეინარჩუნეს ენა და კულტურა დასაკარგავში, შორს საქართველოდან იძულებით გადასახლებულებმა ქართველებმაო. მიუხედავად ამისა ქართულენოვანი სიმღერები ფერეიდანში ცოტა შემორჩა. სამაგიეროდ ბევრი იყო სპარსულ ენაზე, თუმცა ქართული მელოდიით შესრულებული ნიმუშები. სპარსულენოვანი სიმღერების სიჭარბე განსაკუთრებით ყანუ-

რი სამუშაოებისა და ქორწილებში იგრძნობოდა. ხანდაზმული ფერეიდნელები აღნიშნავდნენ რომ მათმა ბებია-ბაბუებმა, რომელებიც ნახევარი საუკუნის წინ გარდაიცვალნენ, სპარსული საერთოდ არ იცოდნენ და მხოლოდ ქართულად მღეროდნენ, თუმცა ქორწილსა და ყანაში სათქმელი ქართულენოვანი სიმღერები თითქმის ვეღარ ჩავიწერეთ.

თექვსმეტი დღე დაგყავით/ვიმუშავეთ მარტყოფსა და თორელში. ფერეიდნელებზე ბევრი დაწერილა და ფილმებიც კი არის გადაღებული. მაგალითისთვის მოვიყვან ბატონი გურამ პატარაიას მიერ გადაღებულ დოკუმენტურ ფილმს „შორია გურჯისტანამდე“. მაგრამ, პირადად ნანახმა და განცდილმა ყველა მოლოდინს გადააჭარბა. თბილისიდან ჩავფრინდით თეირანში. იქედან კი მინი ავტობუსით ფერეიდანში. გავიარეთ უკიდევანო ხრიოკი გზა და ზღვის დონიდან 2500 მეტრის სიმაღლეზე დაგვხვდა გამწვანებული ფერეიდანი (ფერეიდუნ-შაჰ-რი), როგორც უწინ ეძახდნენ სოფელი მარტყოფი.. როგორც კი ჩავედით ფერეიდანში იმ დღიდან გვერდიდან არ მოგვცილებია იქაური ქართველები შაჰრამ ონიკაძე და ომიდ გუგუნანი (ამირან გუგუნაშვილი). ესენი არიან ის ნამდვილი ქართველები, რომლებიც 2019 წელს ფეხით ჩამოვიდნენ ფერეიდანთან თბილისში. მე და გიორგიმ ისინი პარლამენტში, დიასპორისა და კავკასიის საკითხთა კომიტეტის სხდომაზე გავიცანით. მათ მაშინვე დაგვპირდნენ ოღონდ ფერეიდანში ჩამოდით და ჩვენ მოგატარებთ ყველა ქართულ სოფელს და სათითაოდ, მოხუცებისგან ჩაგანერინებთ სიმღერას თუ ცეკვასო. ცნობისთვის, სოფლები, როგორც საქართველოშია ერთმანეთზე გადაბმული ისე ნამდვილად არაა ირანში. ერთი აღმასაა, მეორე დაღმას და ფერეიდანთან 8, 10, 15 და მეტი კილომეტრითაა დაშორებული. რაც პირნათლად შეასრულეს. ერთერთი უძვირფასესი რესპოდენტი, რომელსაც შაჰრამის დახმარებით შევხვდით იყო დეიდამისი შაჰნაზ აზიმან ხუციშვილი, რომელმაც ძველებური ფერეიდნული ტანსაცმლით ცეკვა (იშუშპრა) და იმღერა „ჰალალა ადე დაჯე“. მართალია ფერეიდნული ტანსაცმლით არაერთ სხვა ქალსაც უცეკვია, მაგრამ ყველაზე ლამაზი შაჰნაზის ცეკვა (შუშპრობა) იყო. ხათუნა კი გაბრწყინებული აკვირდებოდა ამ ყოველივეს, რადგან აჭარული განდაგანას იღეთები იპოვა.

თორელში აბოლყასემ ახმადი (აბო) გვინევდა მეგზურობას. ხოლო ისპაჰანში ელენე იოსელიანი და მისი მეუღლე მეჯით რაზიმბა, დედით ასლანი-ასლანიშვილი. მეტიც, ამირან გუგუნაშვილმა ჩვენი კატეგორიული მოთხოვნის მიუხედავად არ ჩამოსულიყო, ჩამოგვაკითხა ისპაჰანში, ჩაგვიყვანა თეირანის აეროპორტში და ცრემლმორეულმა გვითხრა – თქვენ რა გიჭირთ დედა სამშობლოში ბრუნდებით, აბა მე მკითხეთ, აქ რომ ვრჩებიო. წარმოიდგინეთ, ჩვენ რადგან სტუმრები ვიყავით საქართველოდან არ მიგვატოვა და ერთ დღეში 1200 კილომეტრი გაიარა მანქანით. დამშვიდობებისას კი ამირანმა, ისევე როგორც სხვა ფერეიდნელმა ქართველებმა გვითხრეს – ღმერთს ებარებოდეთ.

გავიხსენებ 2018 წელს. მე და გიორგი ბათუმში მუჰაჯირმა ქართველმა გაფ-ფარ ილმაზმა (თემურ ქათამაძე – „ბათუმელი მედროშე“) გვითხრა – ჩვენ თურქეთის ქართველები ვინ ვართ ფერეიდნელ ქართველებთან შედარებით. ჩვენ დრო და საშუალება მოგვცეს აგვეჩიია ისტორიულ მიწა-წყალზე დარჩენა თუ

მუშაჯირებად თურქეთის შუაგულში გადასახლება. ტრანსპორტიც კი გამოყვეს. ხოლო ფერეიდნელები კი ოთხასი წლის წინ ურმებით და ფეხით გარეკეს ირანში და დღემდე ქართული ენა და თვითმყოფადობა შეინარჩუნეს. ვეთანხმები! ნამდვილად ასეა!

ფერეიდანის შემდეგ აზერბაიჯანში, ქალაქ კახში ბაქოს აეროპორტის გავლით მოგვინია ჩასვლა. ირანის არ იყოს, ხრიოკის გავლის შემდეგ აქაც, 5 საათი ვიმგზავრეთ ჰერეთის წალკოტამდე და ჰერეთში შესვლისთანავე გიორგი კრავეიშვილს თვალზე ცრემლი მოადგა. გიორგის მართა ტარტარაშვილთან ერთად 2011 წლიდან ჰერეთში ხუთი ექსპედიცია ჰქონდა ჩატარებული, ასე რომ მუსიკალური ფოლკლორი მისთვის უკვე ნაცნობი და შესწავლილი იყო, თუმცა ქორეოგრაფიული ხაზით კვლევა უდავოდ სიახლე იყო და გიორგის ნაცნობები ცეკვების ჩაწერაში ძალიან გამოგვადგნენ. იასონ ჭაჭაშვილს და ია ყიყიშვილს გიორგი ექსპედიციამდე მხოლოდ ინტერნეტით იცნობდა, თუმცა ამას არ შეუშლია ხელი რომ ორივე მათგანს მოეყარა თავისი მეზობლები სასიმღეროდ და საცეკვაოდ და ჩვენი კვლევისთვის უძვირფასესი ცნობებიც მოეწოდებინათ, რომ აღარაფერი ვთქვათ გიორგის ძველ ნაცნობებზე. ძველ ცეკვებთან და სიმღერებთან ერთად სოფელ შუახევში ჩავინერეთ თანამედროვე ქართული სიმღერებიც. ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია ზარდო ბერიკაშვილის მუსიკალურმა ოჯახმა და 15 წლის ანანო ბერიკაშვილმა. თუმცა აქვე უნდა ავღნიშნო რომ კახის რაიონში ძველი სიმღერების ჩაწერა ძველი ექსპედიციებისგან განსხვავებით ახლა უკვე ძალიან გაგვიჭირდა, სამაგიეროდ ქორეოგრაფია დღესაც ცოცხალია და ამ მხრივ მუშაობა მართლაც ძალიან ნაყოფიერი გამოდგა.

მას შემდეგ რაც სამუშაოდ ზაქათლის რაიონში გადავედით, გავიცანით ჰერეთის პირველი ანსამბლის „მერცხალის“ დამაარსებელი და ხელმძღვანელი შაქრო მამედოვი (კარაშვილი). მან დიდი დახმარება გაგვინია ძველი სიმღერებისა და ცეკვების ჩაწერაში. განსაკუთრებით გამოვეყოფ შეხვედრას მესაზე აბას აბდულაევთან (შალვა აბულაშვილთან), რადგან საზის რეპერტუარის ჩაწერა პირველად მოვახერხეთ. შოხრეთ შაბანოვამ (შორენა თოხლიაშვილმა) კი ძველებური ტანსაცმლით იცეკვა (იშპრა).

ამრიგად ჩვენი ექსპედიციების საფუძველზე შეიკრა ორნაწილიანი მონოგრაფია, რომელსაც მკითხველი ინტერესით გაეცნობა და მოპოვებული მასალა აუცილებლად აისახება სასწავლო გეგმებში. მით უმეტეს რომ ამ მხრივ საქართველოს უნივერსიტეტთან და ხელოვნებისა და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სკოლასთან არსებულ ქართული ცეკვის ან მსოფლიო ხალხთა ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სამწლიანი საბაკალავრო საგანმანათლებლო პროგრამაში, საბაკალავრო პროგრამის თანახმდღევანელმა გიორგი ალიმბარაშვილმა უკვე შეიტანა 2022 წლის ექსპედიციაში მოპოვებული ტაოური, კლარჯული, ლაზური და შავშური (იმერხეული) საფერხულო/საცეკვაო ნიმუშები. ქართულ უმაღლეს საგანმანათლებლო სივრცეში, პირველად ექსკლუზიურად საქართველოს უნივერსიტეტში დაეუფლებიან აღნიშნულ ფოლკლორულ ნიმუშებს.

როგორც გიორგი კრავეიშვილის 2011-17 და 2022-24 წლების ექსპედიციების შედეგების შედარება აჩვენებს, ზოგიერთ მხარეში (მაგ. ჰერეთში, კლარჯეთ-

ში) მუსიკალური ნიმუშების არცთუმცირე ნაწილი უკვე დავინწყებულია. ამიტომ უახლოეს მომავალში უნდა ჩატარდეს ექსპედიციები იმ ადგილებში სადაც ჯერ კიდევ არ ჩატარებულა. ამისათვის კი სახელმწიფოს მხრიდან ექსპედიციებისა და გამოცემების გრძელვადიანი დაფინანსებაა საჭირო. ასევე საქართველოს სახელმწიფო უნდა იყოს დაინტერესებული და უნდა უშუამდგომლოს ქართველ მკვლევარებს, რომ დაუბრკოლებლად იმუშაონ თურქეთის, აზერბაიჯანის, ირანისა და თუნდაც საბერძნეთისა და სომხეთის ნებისმიერ, მათ შორის, მუსიკალურ არქივებში.

პატივისცემით,
პროექტის კოორდინატორი და ფოტო-ვიდეო მასალის გადამღები
თამაზ კრავეიშვილი

თურქეთის ქართველებისა და აზნაურების მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ფოლკლორი - გიორგი კრამიშვილი, გიორგი ალიშბარაშვილი და ხათუნა ღამრიკი

როგორც ცნობილია, საქართველოს მუდამ თან სდევდა სხვა სახელმწიფო-თა მხრიდან, განსაკუთრებით თურქეთიდან და ირანიდან, დაპყრობითი ომები. ისინი განსაკუთრებით გააქტიურდნენ XV-XVI საუკუნეებიდან. ისარგებლეს რა გაერთიანებული საქართველოს დაშლით, თურქეთმა მიიტაცა აჭარა, მესხეთი, ლაზეთი, შავშეთი, ტაო, კლარჯეთი, სპარსეთმა კი - შერეთი. ტერიტორიების დაპყრობას, მოსახლეობის ამონყვეტასა და გამაჰმადიანებას, თან ახლდა ქართველთა მასიური გადასახლება ირანში, რუსეთსა და თურქეთში.

თურქეთის ქართველებს ოფიციალურად თურქული გვარები აქვთ და მათმა უმეტესობამ ძველი გვარი არც იცის. თურქეთის საქართველოში (ლაზების გამოკლებით), გვხვდება შემდეგი გვარები:

უნდაძე,	ხილვაძე,	ფალიაშვილი,
ლიონიძე,	ლასურიძე,	ცვარიძე,
ჩუგაძე,	ჩუგაძე,	ბექაძე,
გელსაძე,	გოგინიძე,	კაცაძე,
იმნაძე,	ურბენიძე,	დოლენჯიშვილი,
გოგელიძე,	ბაბელიძე,	მელაშვილი,
გამეშიძე,	ლოლაძე,	ლორიშვილი,
ბოლქვაძე,	ქადაგიძე,	ლამაზიშვილი,
ჯარბიძე,	კოპაძე,	ჭიშკარიშვილი,
ჩიკორიძე,	ბოლქვაძე,	ეზალაშვილი,
მეცხვრიძე,	კეფოძე,	კრავეიშვილი და ა. შ.
თოდნაძე,	მიქელაძე,	
დუდაბიძე,	იმხნელი,	

აჭარელ და ქობულეთელ მუჰაჯირებს შორის გვხვდება:

ირემაძე,	ხიმშიაშვილი,	ბასილაძე,
გურგენიძე,	დოლიშვილი,	ინაიშვილი,
ჯინჭარაძე,	შავიშვილი,	გოგმაჩაძე და სხვ.

თუმცა ყველას, მიუხედავად იმისა ახსოვს თუ არა თავისი გვარი, პასპორტში თურქული გვარები უწერიათ.

1828-29 და 1878-1910-იან წლებში მეფის რუსეთის მიერ თითქმის მთელი სამხრეთ საქართველოს შემოერთებისა და მუსლიმი ქართველების მიმართ გატარებული პოლიტიკის გამო, არაერთი მესხი, აჭარელი, ლაზი და კლარჯი იქცა მუჰაჯირად და დასახლდა თურქეთის შიდა პროვინციებსა და სტამბოლთან ახლოს.

რომ არა ქართველი საერო და სასულიერო საზოგადოების, მათ შორის 1910-იან წლებში რუსეთის დუმის წევრების აკაკი ჩხენკელისა და კარლო ჩხეიძის თავდადება, რუსეთის იმპერატორი ნიკოლოზ მეორე მთელ სამუსლიმანო სა-

ქართველოს უპირებდა დამნაშავე ერად გამოცხადებას და დედანულიანად მათ გადასახლებას.

ქართველები ხშირად თურქულ, აზერბაიჯანულ და ირანულ ენებზე მღერიან და ეთნოფორების უმრავლესობას ეს სიმღერები ქართული არ ჰგონია. როგორც ჩვენი ექსპედიციებისას აღმოჩნდა, იგივე მელოდიები ქართული ტექსტებითაც სრულდება და, ასეთ შემთხვევაში, სიმღერები უკვე ქართულად მიაჩნიათ.

ცხადია, ეთნოფორთა უმეტესობისათვის სიმღერის თურქულად მიჩნევის მთავარი საზომი მისი სიტყვიერი ტექსტია, არადა, ასეთი სიმღერების მუსიკალური ანალიზი ააშკარავებს, რომ ეს, უბრალოდ, თურქულ, ირანულ და აზერბაიჯანულ ენებზე შესრულებული ქართული სიმღერებია.

სიმღერების ტექსტების თარგმნა, როგორც ჩანს, ისტორიულმა ძნელებდობამ განაპირობა – საოკუპაციო ჯარების სიახლოვის პირობებში ქართველები მშობლიურ ენაზე მღერას შესაძლო სისხლისღვრის თავიდან ასარიდებლად გაურბოდნენ. მომდევნო პერიოდში კი, ბევრ მამაკაცს უწევდა ოჯახის სარჩენად წასვლა საშოვარზე. ბუნებრივია, რომ საგარეო ურთიერთობის ენა ამ შემთხვევაში თურქული იყო. თურქულ-აზერბაიჯანულ და ბერძნულ ენაზე შესრულებული ნიმუშების ქართულ წარმომავლობაზე უნდა მიუთითებდეს ზოგიერთი ნიმუშის ორენობრიობაც. თურქულ და აზერბაიჯანულენოვანი ქართველებით დასახლებული სოფლების უმეტესობაში საქმე ისევ ქართული მუსიკის მქონე ნიმუშებთან გვაქვს.

წმინდა ხალხური (ავთენტური) ანსამბლი თურქეთში ბოლო დრომდე მხოლოდ 2001 წელს იბერია ოზქან მელაშვილისა და ბაიარ შაჰინ გუნდარიძის მიერ ჩამოყალიბებული „მაჭახელა“ იყო, რომელიც უზუცესი წევრების გარდაცვალების გამო უკვე დაშლილია.

აჰმედ მელაშვილის მიერ ინეგოლის რაიონის სოფელ ჰაირიეში 1960-იან წლებში დაარსებული გუნდი დიდი ხნის მანძილზე აღარ არსებობდა. ანსამბლი ახალი შემადგენლობით 2018 წელს შეიკრიბა. ამავე წელს ინეგოლში ჩამოყალიბდა ანსამბლი „რირაში“. ორივე კოლექტივის მიზანი, გოლდისა და მელაშვილის ჩანაწერების საფუძველზე, აჭარული ავთენტური სიმღერების აღდგენა-პოპულარიზაციაა. მართალია, არაერთ ქალაქში არსებობს ქართული კულტურის ცენტრი და მათთან არსებული ანსამბლები, თუმცა ისინი ზოგადქართულ რეპერტუარს ასრულებენ, თუმცა ბოლო წლებში ფარტო საზოგადოების წინაშე ძალიან იშვიათად გამოდიან.

ლაზეთში ბიროლ თოფალოღლუს ჯგუფი, გაესტრადებულთან ერთად, ასრულებს წმინდა ხალხურ ნიმუშებსაც. ისე კი, ლაზეთში საესტრადო ანსამბლები გვხვდება, რომელთა რეპერტუარიც გათანამედროვეებული ლაზური ნიმუშებისგან შედგება. საქართველოში 2011 წლამდე არსებობდა მხოლოდ ორად ორი წმინდა ლაზური ანსამბლი, ესენი იყვნენ „ლაზეთი“ და „ჰეამო“ რომლებიც ასრულებდნენ ლაზურ ხალხურ სიმღერებს. რაც შეეხება ჩვენს დროში არსებულ ანსამბლებს, მათგან „კოლხა“ და „ჰეანა“ ლაზურ ხალხურს, ხოლო „შურიმშინე“ და „ზღვის შვილები“ უმთავრესად გაესტრადებულ და საავტორო სიმღერებს ასრულებენ. რაც შეეხება საინგილოს, იქ სხვადასხვა დროს არსებული ანსამბლები

„მერცხალი“, „შვიდკაცა“, „ლაზარე“ და „ჰერულა“ მღერიან მხოლოდ საქართველოს სხვა კუთხეებისა და ახალ ჰერულ ნიმუშებს.

თბილისური ანსამბლებიდან, „მთიებმა“ და „მზეთამზემ“ ეთნომუსიკოლოგ ედიშერ გარაყანიძის ხელმძღვანელობით 1980-იან წლებში სცენაზე გამოიტანა სარფსა და თურქეთის საქართველოში (ჰაირიეში) ჩანერილი რამდენიმე სიმღერა. 2019 წელს მალხაზ ერქვანიძის ანსამბლმა „სახიობამ“ შეისწავლა და შეასრულა მურღულში ჩანერილი რამდენიმე სიმღერა. დიდი იმედი გვაქვს, რომ მომავალში, მრავალი თბილისური ანსამბლი შეასრულებს თურქეთში, აზერბაიჯანსა და ირანში ჩანერილ სიმღერებს.

იმედი გვაქვს რომ მოპოვებული ნიმუშები აისახება სხვადასხვა სკოლებსა და უნივერსიტეტების სასწავლო გეგმაშიც, მით უმეტეს, რომ საქართველოს უნივერსიტეტში, ხელოვნებისა და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სკოლაში ჩიორგი ალიმბარაშვილის თანაავტორობით მომზადდა ქართული ცეკვის ან მსოფლიო ხალხთა ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სამწლიანი საბაკალავრო საგანმანათლებლო პროგრამა. პროგრამაში შეტანილია 2022 წლის ექსპედიციებში მოპოვებული ტაოური, კლარჯული, ლაზური და შავშური (იმერხეული) საფერხულო/საცეკვაო ნიმუშები. ქართულ უმაღლეს საგანმანათლებლო სივრცეში, პირველად ექსკლუზიურად საქართველოს უნივერსიტეტში დაეუფლებიან აღნიშნულ ფოლკლორულ ნიმუშებს.

ახლა კი ორიოდ სიტყვით რამდენად ხშირად ჟღერს საქართველოს მონყეტილი კუთხეების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი აზერბაიჯანულ და თურქულ მედიაში? საინგილოდან უმეტესწილად ნალარა-ზურნის დასაკრავები და გალექებული ქართველების მიერ ტანბურზე (ფანდურის მსგავსია) შესრულებული სიმღერები ჟღერს. თურქულ მედიაში უმეტესად ჟღერს ლაზური და იმერხეული (შავშური) საკრავები და ამ საკრავების თანხლებით შესრულებული სიმღერები. იმერხეელები ყოველ ზაფხულს „მარიობის“ ფესტივალსაც ატარებენ. არც თუ იშვიათად, ჟღერს მაჭახლური სიმღერები. სამწუხაროდ სხვა მხარეებში, ამ მხრივ დუმილია.

2011 წლიდან გიორგი კრავეიშვილს დღემდე აქვს ურთიერთობა როგორც ეთნომუსიკოლოგიის მომიჯნავე დარგების სპეციალისტებთან, ისე უნივერსიტეტებთან, მუზეუმებთან და არქივებთან და კულტურის ზოგიერთი მოღვაწის ოჯახთან. არაერთხელ მივმართე საქართველოში არსებულ ყველა რადიოსა და ტელევიზიას; აგრეთვე მივწერე აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის რაიონებსა და დედოფლინყაროს რაიონში არსებულ არქივებსა და კულტურის ცენტრებს, მაგრამ შედეგი უმეტესწილად უარყოფითია. ერთადერთი უწყება, რომელიც წლების მანძილზე თურქეთის ქართველების მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშებით ამდიდრებს თავის არქივს, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტია, თუმცა მათი აუდიო და ვიდეო არქივი დღემდე არაა გამომზეურებული.

1949 წლამდე აფხაზეთში არაერთი ლაზური სოფელი არსებობდა. ამიტომაც მივმართე აფხაზეთიდან დევნილ მუსიკოსებს, თუმცა მათი ცნობით არქივები განადგურებული ყოფილა. სავარაუდოდ ჩხიკვაძისა და მეგრელიძის გარდა იქაური ჭანები არავის ჩაუწერია და ის ჩანაწერები კი მათ პირად არქივებში

ინახებოდა. რაც შეეხება ლაზური მუსიკის აფხაზეთის სცენაზე შესრულებას, ეს ძალიან იშვიათი ყოფილა.

1921 წლის ყარსის ხელშეკრულების გაფორმების შემდეგ 1938 წლამდე თურქეთის ქართველებთან მისვლა-მოსვლა მხოლოდ საზღვართან მცხოვრებ ქართველებს შეეძლოთ, რომელთაც არც მუსიკალური განათლება ჰქონდათ და არც ფონოგრაფი, რომ რაიმე ჩაენერათ. 1937 წელს კი საზღვარი ჩაიკეტა და სარფელ ეთნოფორთა გადმოცემით (ჩაენერე 2012, 2014, 2018 წწ.), გალმა დარჩენილ თანამემამულეებთან კონტაქტი მხოლოდ ყანაში ნადობისას (შაირობით) და დატირებისას ხმამაღალი შეკივლებით ხდებოდა, ვინაიდან საზღვარზე უმეტესად თურქები და რუსები იდგნენ და ეგონათ, რომ ორივე მხარე მხოლოდ თავისთვის მღეროდა. ეს წესები და ზოგადად სარფის ისტორია დეტალურად არის აღწერილი მონოგრაფიაში „ლაზური ხალხური სიმღერები სარფიდან“, რომელიც ასევე ძალიან მაღე გამოიცემა.

თურქეთის ქართველების სიმღერები საქართველოში პირველად ანსამბლებმა „მთიებმა“ და „მზეთამზემ“ გააჟღერეს და რამდენიმე მათგანი მათ კომპაქტდისკებშიც არის შესული. სულ ახლახანს ანსამბლმა „სახიობამ“ ორიოდ სიმღერა ჩაწერა. სარფის ლაზური სიმღერები კი პირველად თავად სარფის ანსამბლებმა „ლაზეთმა“ და „ჰეამომ“ შეასრულეს. ლაზური სიმღერები მრავლად „ათძალის“ დისკზეა წარმოდგენილი, მაგრამ ეს ანსამბლი ჩემ მიერ გაკეთებულ საექსპედიციო ჩამონათვალში მხოლოდ ლაზურ ანსამბლებთან ან ინდივიდუალურ შემსრულებლებთან ერთად მოხვდა, რადგან: 1) „ათძალში“ მხოლოდ ერთი ლაზი წევრია (ლილი აბდულოში) რის გამოც ანსამბლის ნამღერი ვერ იქნება ავთენტური ფოლკლორის ნიმუში; 2) ანსამბლის ძირითად რეპერტუარს, ლაზურთან ერთად, მაჭახლური ხალხური სიმღერებიც შეადგენს. რაც შეეხება ანსამბლებს „შურიმშინესა“ და „თუთარჩელას“ ისინი ლაზურ გადამუშავებულ სიმღერებს ასრულებენ და მათ კომპაქტდისკებზეც ამ სახით აქვეყნებენ. ჰაირიეს აჭარლების მუსიკალური ფოლკლორი პირველად ამერიკაში, შემდგომ კი საქართველოში გამოიცა. რაც შეეხება თურქეთს, ლაზური ხალხური სიმღერები პონტოელი ბერძნების, შუქრუ ფარლაცისა და ბიროლ თოფალოღლუს, აჭარული კი ანსამბლ „მაჭახელას“ კომპაქტდისკის სახითაა წარმოდგენილი.

პირველი გამოცემა, რომელიც ჩვენებურებს მეტ-ნაკლებად სრულად ასახავს, წინამდებარე წიგნია. ინგლისურენოვან მკითხველებს მივუთითებ ორ გამოცემაზე, ესაა: 2018 წელს გამოცემული სამდისკიანი ქართულ-ინგლისურენოვანი ალბომი – „აღმოაჩინე საქართველო ტრადიციული მუსიკით“/„Discover Georgia through traditional music“ და 2019 წლით დათარიღებული ინგლისურენოვანი წიგნი „Georgia: History, Culture and Ethnography. Volume II-III~ თანდართული აუდიო ჩანაწერებით. ამ გამოცემებში წარმოდგენილია საქართველოს ყველა, მათ შორის მონყვეტილი კუთხეების მუსიკალური ფოლკლორი. ამრიგად, საქართველოს ფარგლებში დარჩენილიც, და მონყვეტილი კუთხეებიც, ერთ ქართულ ფოლკლორულ სივრცეშია გააზრებული.

რაც შეეხება ეთნომუსიკოლოგების ოთარ კაპანაძისა და თეონა რუხაძის დისერტაციებს, მათთან წარმოდგენილი მასალის უდიდესი ნაწილი ჩემი და სხვა მკვლევარების მიერ არის მოპოვებული.

ჩემს ხელთაა თურქეთის საქართველოს მუსიკის შესახებ გამოშვებული ნაშრომები:

1. 1927 წელს გამოცემული მუვაჰიდ ზეჰის „Artvin vilayeti Hakkında malumatı umumiye“;
2. 1929 წელს გამოქვეყნებული მაჰმუთ რაგიფ გაზიმეჰალის „Şarki anadolu. Türküleri ve Oyunları“;
3. 1937 წელს დაბეჭდილი ანდნან საიგუნის „Rize, Artvin ve Kars havalisi. Türkü, Saz ve oyunları. hakkında bazı malumat“;
4. 2003 წელს გამოქვეყნებული გოიჩი კოჟიმას „Laz şarkıları“ და
5. 2011 წელს თანაჟო ოზანოღლუს მიერ გამოქვეყნებული „Anadolu halk çağıruları“.

ჯერჯერობით არ შემიძლია ხსენებული ნაშრომების შინაარსზე მსჯელობა, მაგრამ ცხადია, რომ წიგნებში მოცემული სიმღერებიდან, მრავალხმიანი არცერთი არ არის. რაც შეეხება ხმოვან არქივს, გაზიმეჰალის მასალა სტამბოლის კონსერვატორიაში უნდა ინახებოდეს, საიგუნისა კი დაცულია ანკარის კონსერვატორიაში. უცნობია, მ. ზეჰისთან მოტანილი ნიმუშები, თავად მის მიერ არის ჩანერილი თუ არა.

1937-52 წლებში მთელ ანატოლიაში, მათ შორის თურქეთის საქართველოშიც, არაერთი ნიმუში დააფიქსირა ანკარის კონსერვატორიის ფოლკლორის არქივის ხელმძღვანელმა მუზაფერ სარისოზენმაძე. სამწუხაროდ, უცნობია, ამ მუსიკოსებმა კონკრეტულად თუ სად და როდის დააფიქსირეს ესა თუ ის სიმღერა-დასაკრავი. აკატის ცნობით, არქივის გაციფრება მიმდინარეობს (პირადი საუბარი 2018).

1861 წელს დაარსებულ „სტამბოლის ქართველ კათოლიკეთა სავანეში“ აღმოჩნდა ია კარგარეთელის, დიმიტრი არაყიშვილის, ზაქარია ფალიაშვილის წერილები (ფუტკარაძე შ., ფუტკარაძე ე., მალაყმაძე რ., ლომთათიძე თ. 2017:589-593). შუშანა ფუტკარაძის ცნობით (პირადი საუბარი 2017 წ.), სამ დიდ ყუთში მოთავსებულია სანოტო არქივი, თუმცა, რა მასალაა იქ, უცნობია. სავანეს ხმონი არქივი, სამწუხაროდ, არ აქვს.

ბერლინის ფონოგრამარქივში ინახება გერმანელი მკვლევრების კურტ და ურსულა რეინჰარდების, ქრისტიან აჰრენსის და ფელიქს ჰოერბურგერის შრომები, რომლებიც 1960-80-იან წლებში თურქეთსა და საბერძნეთში ჩაწერილ აუდიომასალას ეყრდნობა (ლაურენსე ფიქკენსი 1952; კურტ რეინჰარდი 1963, 1968, 1972; ჰოერბურგერი 1965, 1970, 1972; აჰრენსი 1972 და ურსულა რეინჰარდი 1983). სამწუხაროდ, კონკრეტული დეტალები ამ შემთხვევაშიც უცნობია. იმედია ანკარის კონსერვატორიის ფოლკლორის არქივის მსგავსად, ეს მასალაც ქართველი ეთნომუსიკოლოგებისთვისაც გახდება ცნობილი.

1968 წელს გოლდმა და მელაშვილმა ქალაქ ბურსაში ჭიბონზე ჩაიწერეს შავ-შურ-ტაოური დასაკრავები. ნიმუშების ამგვარი დასათაურება გამოიწვია შავშების ცნობებმა ამ ჰანგების მათი და ტაოური მუსიკალური ფოლკლორის კუთვნილების შესახებ და, რაც მთავარია, მასზე დამკვერელი Ali Özkan-ის დაბადების ადგილის, ე.ი. კუთხური წარმომავლობის დაუდგენლობამ.

ქორეოგრაფის, ომარ თანალიშის ცნობით, 1970-იან წლებში ამერიკაში მცხოვ-

რებმა უკრაინელმა ბიზანტინოლოგმა არკადი (იგორ) შევჩენკომ თურქეთში მცხოვრები ქართველებისგან ხალხური სიმღერებიც ჩაწერა. შევჩენკო გარდაიცვალა კემბრიჯში (მასაჩუსეტსის შტატი) და მისი არქივი შესაძლოა იქ ინახებოდეს.

1987 წლიდან მუსიკალური ფოლკლორის დიქტოფონითა და ნოტებით ფიქსირებაზე აქტიურად მუშაობს ცნობილი მაჭახლეელი მომღერალი ბაიარ შაჰინი (გუნდარიძე).

1990-2000-იანი წლების მიჯნაზე აჭარის რადიოს ეთერით თურქეთის ქართველებს მრავალი გადაცემა მიუძღვნა ო. ფუტყარაძემ. გადაცემათა შავი მასალა სამწუხაროდ აღარ არსებობს. მანვე 1991 წელს გამოაქვეყნა წიგნი „ჩვენებურთა სიმღერა“, რომელშიც ლექსები (უნოტებოდ) და ზღაპრებია დაბეჭდილი. ნაშრომი, მიუხედავად მისი სახელწოდებისა, მასალის მუსიკალურ მხარეზე ვერანაირ ინფორმაციას ვერ გვაძლევს.

1989-96 წლებში ჩვენებურების მუსიკალური ფოლკლორი ჩაწერილი აქვს რეჟისორ სერგეი ვერძაძეს, 1994-2008 წლებში კიბერნეტიკოს დიმიტრი დუნდუას, 2005-იდან კი ფილოლოგ მალხაზ ჩოხარაძეს, მაგრამ მათ მიერ ფიქსირებული მასალა დღემდე მიუწვდომელია.

ასე რომ, ერთეული შემთხვევის გარდა, უცნობია, თუ სად და რომელ წელს ჩაიწერეს ესა თუ ის ნიმუში. ასევე უცნობია მალაყმადის, სტურუას, წულაძის, კალანდიასა და ღვინიაიძის ფილმებისა თუ გადაცემების შავი მასალაც. 2006-08 წლებში თურქეთში მცხოვრებ ჩვენებურთა არაერთი დასახლება მოიარა ან-სამბლ „შავნაბადას“ ხელმძღვანელმა დავით ცინცაძემ, რომლის ჩაწერილი მასალაც ჯერჯერობით ასევე მიუწვდომელია.

მიუხედავად იმისა, რომ დუზჯესა და რიზეს უნივერსიტეტებში არსებობს ქართული ენისა და ლიტერატურის ფაკულტეტები, თურქეთის მრავალ ქალაქში არსებობს ქართული კულტურის ცენტრებიც, მაგრამ არცერთი მათგანი საექსპედიციო პრაქტიკას არ ეწევა. დიდი გასაქანი არც ფოლკლორის ცნობილ შემკრებ ქართველებს ფევზი ჩელებ ჩელებაძეს და მურატ შაჰინ ძნელაძეს, ფაჰრეთინ ჩილოღლუს (ფარნა ბექა ჭილაძეს), ორჰან ბერიძეს, ემრეფ ილმაზ მახარაძეს, მეჰმეთ ნური თაიარს (მამია დუმბაძეს), მურატ სევიმ მგელაძესა და სხვებს აქვთ, გაფფარ ილმაზს (თემურ ქათამაძეს) კი მნიშვნელოვანი პრობლემები უკვე შეექმნა. 1988-90 წლებში თბილისის კონსერვატორიაში ქართულ ხალხურ სიმღერებს სწავლობდა სინოპელი ქართველი გიუნემ ოზგენჩი, თუმცა მას თურქეთის ქართველების ხალხური მუსიკა დღემდე არ ჩაუწერია. თურქეთში არაერთი ქართველი მუსიკოსი (პიანისტი, მევიოლინე, მუსიკისმცოდნე და ა. შ.) მოღვაწეობს, თუმცა ფოლკლორული მასალა არც მათ მოეპოვებათ.

ახლა კი თქვენს წინაშეა საავტორო მონოგრაფია, რომელიც ძირითადად 2010-2024 წლებში სხვადასხვა სოფელში ჩემი და ჩემი ჯგუფის მიერვე ჩაწერილი მასალებისგან შედგება. ეს ნაშრომი თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში 2018 წლის 12 ოქტომბერს დაცული ამავე სახელწოდების დისერტაციის შესწორებული და შევსებული ვარიანტია. ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში პირველად ამ ნაშრომშია ფუნდამენტურად განხილული საზღვარგარეთ მცხოვრები ქართველების მუსიკალური ფოლკლორი. სა-

დისერტაციო ნაშრომი მონოგრაფიის სახით პირველად 2020 წელს გამოქვეყნდა და დისერტაციის მსგავსად ერქვა „**საქართველოს მონყვეტილი კუთხეებისა და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები**“. ამჟამად კი მონოგრაფიაში შესულია 2020-2021 წლებში მოპოვებული მასალა. ცვლილება არის სათაურშიც. ამჟამინდელ ვარიანტს ეწოდება „საქართველოს მონყვეტილი კუთხეებისა და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკა“.

ქართული ხალხური მუსიკა მეტად მდიდარი და მრავალფეროვანია. მისი კვლევის ისტორია ერთ საუკუნეზე მეტ ხანს ითვლის, თუმცა, საზღვარგარეთ მცხოვრები ქართველების მუსიკალურ ფოლკლორზე ჯერ კიდევ 2011 წლამდე თითო-ოროლა სტატია და ჩანაწერი თუ მოგვეპოვებოდა. ხელთ გვექონდა მხოლოდ ლაზების, ყიზლარსა და მოზდოკში მცხოვრები ქართველების, თურქეთში მცხოვრები აჭარლების, ასევე – კახის რაიონის ინგილოების, ხაზს ვუსვამ, თითო-ოროლა სასიმღერო და საკრავიერი ნიმუში.

ქართველი ეთნომუსიკოლოგებიდან სარფის ლაზურ ფოლკლორს ეხება გრიგოლ ჩხიკვაძისა და ვიქტორია სამსონაძის, საინგილოს – იოსებ ჟორდანიას და ყიზლარისა და მოზდოკისას კი დიმიტრი არაყიშვილის ნაშრომები. უცხოელი ეთნომუსიკოლოგებიდან კი ჰაირიეს აჭარულ ფოლკლორზე ხელთ გვექონდა პიტერ გოლდის სტატია. ეს ყველაფერი ჩვენებურებზე ზოგად წარმოდგენასაც ვერ გვიქმნიდა, რადგან – საბჭოთა კავშირის დროს ჰერეთში მუშაობა რთული, თურქეთსა და ირანში კი შეუძლებელი იყო. 1990-იან წლებში შექმნილმა ეკონომიკურმა მდგომარეობამ კი ექსპედიციების ჩატარება შეუძლებელი გახადა.

ამ მიზეზთა გამო, ჩაუწერელი რჩებოდა საქართველოს მონყვეტილი ქართველების მუსიკალური ფოლკლორის უდიდესი ნაწილი, თუმცა ვთვლი, რომ საინგილოს და თურქეთის საქართველოს ჩანერა (განსაკუთრებით 2000-იანი წლებიდან), შესაძლებელი იქნებოდა.

ახლა კი გადავიდეთ მთავარზე: შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფუნდამენტური კვლევებისათვის სახელმწიფო სამეცნიერო გრანტის 2021 წლის კონკურსში გამარჯვებული პროექტის (FR-21-11362) ფოლკლორული ექსპედიციები მიზნად ისახავდა საქართველოს მონყვეტილი „ჩვენებურების“ ხალხური მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ნიმუშების მოძიებას, მათი საცეკვაო რეპერტუარის, ქორეოგრაფიული ლექსიკის, შესრულების ტრადიციული წესების, საცეკვაო ტერმინოლოგიის, ტრადიციული სამოსის – აქსესუარების აუდიო, ფოტო-ვიდეო საშუალებებით დაფიქსირებას და შესწავლას.

კომპლექსური ექსპედიციების განხორციელებამდე გავდიოდით წინამოსამზადებელი ეტაპებს. ვეცნობოდით ჩვენებურებზე სხვადასხვა დარგში შექმნილ სამეცნიერო-კვლევით ნაშრომებს. ასევე ვნახეთ სხვადასხვა დარგის მეცნიერთა გადაღებული საცეკვაო-სასიმღერო მასალა და ინტერნეტ სივრცეში მოვიძიეთ „ჩვენებურების“ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ნიმუშები, თუმცა გამოკვლევებში უდიდესი როლი მივანიჭეთ საკუთრივ ჩვენს მიერ მოპოვებულ ცეკვებს, დასაკრავებსა და სიმღერებს. ვინერდით მათ იალალებზე, ყოფაში, ქორწილებსა თუ ფოლკლორულ ფესტივალებზე, სადაც ასევე გაიმართა

იმპროვიზირებული ხალხური სანახაობა „ბერობანა“. წინასწარი ინფორმაციით ვიცოდით, რომ ზოგ სოფლებში ვერ ვნახავდით მუსიკოს-აკომპანიატორებს და შესაბამისად, გაგვიჭირდებოდა ქორეოგრაფიული ნიმუშების გადაღება. ამიტომ სათადარიგოდ წავიღეთ პორტატული უსადენო ხმის გამაძლიერებელი და მზა მუსიკალური მასალა (ფონოგრამები). ჭოლკლორულ ნიმუშებს 2022 წელს ვიღებდით ორი ვიდეოკამერით, 2023-2024 წლებში კი ერთით.

მუსიკალური ფოლკლორისგან განსხვავებით, შედარებით რთული აღმოჩნდა ქორეოგრაფიული ნიმუშების ფიქსირება. მათ მიერ შესრულებული სიმღერების უმრავლესობა ერთხმიანია. შესაბამისად ერთი, ორი ან უკეთეს შემთხვევაში სამი შემსრულებელი საკმარისი იყო იმისთვის, რომ მუსიკალური ნიმუშები სრულყოფილად დაგვეფიქსირებინა, რასაც ვერ ვიტყვით ქორეოგრაფიაზე.

„ჩვენებურების“ საცეკვაო რეპერტუარს მეტწილად ისეთი ჯგუფური და მასობრივი ცეკვები შეადგენს, როგორიცაა: „ჰორონები“/ „ფერხულები“, „ბარები“, „ხორომები“ და ა. შ. სადაც საჭიროა ბევრი მონაწილე, რათა გამოიკვეთოს ამა თუ იმ ფერხულის ფორმა, ცეკვის ნახაზი, ხელის მოძრაობა-მდგომარეობები, ფეხის საცეკვაო მოძრაობათა კომპლექსი და სხვ.

სამწუხაროდ, ხანდახან ამ რაოდენობის მოცეკვავეების შეკრება ვერ ხერხდებოდა, რადგან ადგილობრივების ერთი ნაწილი (ძირითადად უფროსი თაობა) სოფლებიდან მოშორებით იალალებზე იყვნენ წასულები, ნაწილი კი სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოებით იყო დაკავებული. სიტუაციას ისიც ართულებდა, რომ 2022 წელს დაემთხვა პოსტპანდემიური პერიოდი და მოსახლეობის ნაწილი ჯერ მაინც ერიდებოდა ერთად თავშეყრას. ამიტომ გვინევდა მხოლოდ ერთი, ორი ან სამი მონაწილის მიერ შესრულებული მასობრივი ცეკვების დაფიქსირება.

„ჩვენებურების“ საცეკვაო ფოლკლორი ქართული ქორეოკულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და ამავედროულად ნაკლებად შესწავლილი მოვლენაა. ის ღობეზე გადანეწილ ვაზს ჰგავს, რომლის ფესვებიც ეროვნული წიაღით საზრდოობს, ხოლო ნაყოფს მეზობლის ეზოში ისხამს. მიუხედავად იმისა, რომ თურქეთის ქართველების საცეკვაო ხელოვნების შესახებ რამდენიმე სტატია, პუბლიკაცია და უკვე სამეცნიერო შრომებიც არსებობს, რაც უდავოდ ფასდაუდებელია „ჩვენებურების“ საცეკვაო ფოლკლორის კვლევის საქმეში, მიგვაჩნია, რომ სათანადოდ მაინც არ არის შესწავლილი და რიგ შემთხვევაში გარკვეულ უზუსტობებს შეიცავს. ამის თქმის საფუძველს, ჩვენს მიერ მოპოვებული საექსპედიციო ჩანაწერები გვაძლევს.

„ჩვენებურების“ ცეკვები სხვადასხვა დროს ე. წ. „თურქეთის, აზერბაიჯანისა და ირანის საქართველოში“, მოგზაურობისას, თავიანთ შრომებში დააფიქსირეს მეცნიერებმა: კ. კოხმა და ო. სპენსერმა; ნ. მარმა; ე. თაყაიშვილმა; მხატვარმა ე. ლანსერემ; შ. ფუტკარაძემ; ა. ერქომაიშვილმა; ი. ბუჯაკლიშვილმა; რ. ხალვაშმა; თ. ფუტკარაძემ და მ. შალიკავამ; მ. ფალავამ; ნ. კოჭლაშვილმა; ა. ჭელიძემ; ს. ჭელიძემ; გ. კრავეიშვილმა და სხვ.

ფოლკლორული შემოქმედების შესწავლა საზოგადოების ისტორიული მეხსიერების გამოვლენის ერთ-ერთი საშუალებაა. ამ მხრივ ქართველი თუ უცხოელი მეცნიერების მიერ უდიდესი სამუშაოა გაწეული როგორც ზეპირსიტყვიერების,

ისე სხვა ფოლკლორული დარგების კვლევის თვალსაზრისით. ქართული კულტურული მემკვიდრეობის აღმოჩენის, შეკრების, შესწავლის უწყვეტი პროცესი დღემდე ნარმატებით გრძელდება.

ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში შემორჩენილი მასალის აღნუსხვა შედარებით გვიან განხორციელდა. მან ძირითადად, საქართველოს შიდა რეგიონები მოიცვა. ქვეყნის გარეთ, ქართული ხალხური საცეკვაო ფოლკლორული შემოქმედების ფიქსირება-შესწავლას კი დიდი ხანი არ არის, რაც საფუძველი ჩაეყარა. ექსპედიციამ აჩვენა,

რომ ხალხური ტრადიცია ამ დროისათვის ისეთ სტადიაზე იმყოფება, როგორც მინავლებული კოცონი. ის ჯერ კიდევ არ ჩამქრალა, ჯერ კიდევ ბჟუტავს, ამიტომ დრო-ჟამს გადარჩენილის გაღვივება ამ ეტაპზე უფრო შესაძლებელია, ვიდრე მას შემდეგ, თუ ის საბოლოოდ ჩაქრება.

ისტორიული პერიოდი, მათ შორის „მუჰაჯირობაც“, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებისათვის სხვადასხვაგვარად მიმდინარეობდა. მუჰაჯირობამ (არაბ. მუჰაჯირ „გადასახლებული, ემიგრანტი“), ამ რთულმა და დროში განვრცობილმა პროცესმა, აფხაზეთის, აჭარის, შავშეთის, ტაო-კლარჯეთისა და ლაზეთის თავზე გადაიარა და ჩვენი ქვეყნის სხეულზე უამრავი ღრმა ჭრილობა დატოვა. ეთნოფორებთან შეხვედრამ ცხადჰყო, რომ ჭრილობებს ჯერ კიდევ პირი არ შეუკრავთ და რიგი მათ შორის დღესაც მწვავედ განიცდის ათეული წლების წინ მომხდარ პერიპეტეებს.

ეპოქალური მნიშვნელობის მოვლენების პარალელურად, რომელთა ქოლგის ქვეშ ამა თუ იმ ეთნოსის სოციალურ-კულტურული მოვლენები ვითარდება, ხალხური შემოქმედებაც განიცდის ცვლილებას. რაში მჟღავნდება ცვლილება? – იცვლება შინაარსი, ჟანრი, ფორმა. ფოლკლორი ერთგვარი წყაროცაა ისტორიოგრაფიისათვის. მასში ილექება საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვანი მოვლენები, გადმოგვცემს მის ხასიათსა და დამოკიდებულებას ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ, რეფლექსირებს იმგვარად, როგორი სიმწვავეთაც მან ესა თუ ის ამბავი აღიქვა და განიცადა.

უძველესი დროიდან დღევანდლამდე ტრანსფორმირდებოდა, სახეს იცვლიდა ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედების ნიმუშები. სასცენო ქორეოგრაფიის განვითარებამ ეს პროცესი კიდევ უფრო დააჩქარა. პროცესმა, რომელმაც ქალაქსა და სოფელს შორის კულტურული მიგრაცია გაამძაფრა, საბოლოოდ ტოლობის ნიშანი დასვა მათ შორის. ურბანიზაციამ სოფლად ფოლკლორის მიწავლება გამოიწვია. ავთენტური გარემოდან ფოლკლორული ნიმუშის ქალაქში გადმონაცვლება-გასცენიურების შედეგად, რეგიონის კულტივირებული პროდუქტი დაუბრუნდა.

აღნიშნული ურთიერთმიმართებითი პროცესი საქართველოს მონყვეტილ კუთხეებში ფოლკლორს ნაკლებად, თითქმის არ შეხებია და ფაქტობრივად დაკონსერვდა. თუმცა, უაღრესად მრავალშრიანი აღმოჩნდა მიგრირებულ გარემოში ქართული ხალხური შემოქმედების პლასტებისა და სხვადასხვა შენაკადის წარმოჩენა. ამდენად, ფოლკლორული ტრადიციების ძიება საქართველოს მონყვეტილ კუთხეებში მეტად საინტერესო და ყურადღების მისაქცევია. სწორედ აქ

გვეძლევა საშუალება ვეზიაროთ საუკუნეების წინანდელი დიალექტური ნიმუშების სახისმეტყველებას.

აქვე წარმოვადგენთ ძველი ქართული ქორეოგრაფიული ტერმინებისა და მათი პარალელური ლექსემების განმარტებებს, რომლებიც მუჰაჯირებთანაც შეგვხვდა:

1. სამა – როკვა, შუმპარი;

6. პარი. ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966, გვ. 38.

2. პარი – პირველივით ითქმის; პარი არს ლ ი ნ ი და პარი ჰქვიან სომხურად ს ა მ ა ს ა. პირველივით ითქმის პარი არს ლ ი ნ ი, კვალად პარი არს როკვა.

პარი ლინი, პარი სომხურად ს ა მ ა. ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965, გვ. 617-618.

3. შუმპარი – 6. სამა. ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966, გვ. 310.

4. როკვა – სამა, ცეკვა და მისთანანი. ორბელიანი სულხან საბა, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, ს. იორდანიშვილის რედაქციითა და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1949, გვ. 284.

5. ცეკვა – ფერხის თითებით როკვა.

როკვა ფერხის თითებითა. ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966, გვ. 310.

6. ხორო – ბერძულია, ფ ე რ ხ უ ლ ს (ა) ჰქვიან.

ხორო(დ) ძნობთა და მძნობელთა განწყობილობასა უწოდებენ (უწესენ)

6. მაელეთ. ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-2, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966, გვ. 425.

7. მაელეთ – ხოროდ გამოითარგმნების. მაელეთ დასაბამადაც ითქმის.

რამეთუ მაელეთ(თ) ხოროდ გამოითარგმნების, ხორო მწყობრსა სახელ-ედების, მრგვლად მოწყობილსა, გინა მგალობელსა, ანუ მომღერალთა. მაელეთ დასაბამადაც გამოითარგმნების. ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965, გვ. 432.

8. ბასტი – როკვაი არს ფერხის ცემითა

როკვა(ი)ა არს ფერხის ცემით

როკვა ფერხისა,

ერთი როკვა. ორბელიანი სულხან-საბა, თხზულებანი ტ. IV-1, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1965, გვ. 101.

ბასმაკ დაჭერა, დაბიჯება, დასტამბვა, დაცემა.

ქართულ-თურქული და თურქულ-ქართული ლექსიკონი. http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=srch&d=32&id_srch=e2c474f328223004c70b332b9148e2e-a&il=en&p=1

სტამბა – ბასმა, ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი; სიტყვის კონის ქართულ-თურქული ნაწილი; ს. იორდანიშვილის რედაქციითა და წინასიტყვაობით, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1949, გვ. 536.

თურქეთში, აზერბაიჯანსა და ირანში ჩატარებული ექსპედიციების მოკლე მიმოხილვა – გიორგი კრავეიშვილი

2010 წელს მუშაობა დაიწყო დღევანდელი საქართველოს ფარგლებს გარეთ დარჩენილი კუთხეების მუსიკალურ ფოლკლორზე. თუმცა, იმ წელს სოფელში არ წავსულვარ და ეთნომუსიკოლოგ თამაზ გაბისონიასთან ერთად, მხოლოდ რუსთავეში მცხოვრები ლაზი ქალბატონი ან გარდაცვლილი ნაზი მემიშიში ჩავ-წერე. ჩემი ექსპედიციები კი 2011 წელს დაიწყო. 2011-ში პირველი ექსპედიცია ჩავატარე სოფელ სარფში და ამ მასალას დაეფუძნა ჩემი საბაკალავრო ნაშრო-მი. შემდგომ კი სარფის პარალელურად, 2011-2013 წლებში, ჰერ ფილოლოგ და ეთნოგრაფ მართა ტარტარაშვილთან (თარხნიშვილი) ერთად ექსპედიციებს ვა-ტარებდი საინგილოში, რის საფუძველზეც შეიქმნა ჩემი 2013 წლის სამაგისტრო ნაშრომი. 2014-17 წლებში კი მოვიარე გონიო, სარფი და გაღმა ლაზეთი, ასევე ტაო, შავშეთი და კლარჯეთი და მეტი ყურადღება დავუთმე საქართველოში არსებულ ერთადერთ ჰერულ (ინგილოურ) სოფელ სამთანყაროს, რომელიც დე-დოფლისწყაროს რაიონში მდებარეობს.

2018-2021 წლებში მხოლოდ ანაკლიაში, თხილნარში, ორთაბათუმში, მახინ-ჯაურში, სარფსა და სამთანყაროში ვიმუშავე. ჩემი ექსპედიციების მანძილზე განსაკუთრებით გამიჭირდა თურქეთში მუსულმანი ქალბატონების ჩაწერა. ბევრ მათგანს სჯეროდა, რომ ყურანის მიხედვით, სტუმართან სიმღერა სირცხვილი იყო. მიუხედავად ამისა, ბევრი დავარწმუნე, რომ სოფლური, ბებრული ხმა იყო საჭირო და არა დამუშავებული. სამაგიეროდ, სარფში არც მე და უფრო ადრე არც გრიგოლ ჩხიკვაძეს რელიგიის გამო სიმღერის ჩაწერის პრობლემა არ შეგ-ვექმნია. ალბათ იმიტომ, რომ 1970-იან წლებში სარფელთა ცხოვრებაში ათეიზმი უკვე ფესვამდგარი იყო.

2014 წელს შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის დაფინან-სებით მოვიარე ტაო, შავშეთი და ზურაბ ვანილიშთან და ნაზი მემიშიშთან ერ-თად, გაღმა ლაზეთი; 2015-17 წლებში კლარჯეთი საკუთარი სახსრებით მოვიარე. 2018-21 წლებში საზღვარგარეთ საერთოდ არ ვყოფილვარ, არადა თუ არ ჩავთვლით ინეგოლში მცხოვრები აჭარლების მკვლევარ ნინო რაზმაძეს, 2010 წლიდან დღემდე, მხოლოდ მე ვიკვლევ საქართველოს მონყვეტილი კუთხეების ხალხურ მუსიკას.

თურქეთის მხარეს მოქცეულ აჭარულ სოფლებში მხოლოდ ფრაგმენტულად ვმუშაობდი, რადგან ჩემთვის პრიორიტეტი არააჭარული სოფლების მონახულებ-ა იყო. მარადიდსა და ხებას კი თავიდანვე იქაური ფოლკლორის კუთხურობის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობის გამო ვენვიე.

2011 წლიდან მოყოლებული, დღემდე, ჩვენებურებთან დაკავშირებული მასა-ლების შესწავლას ეფუძნება ჩემი საბაკალავრო, სამაგისტრო და სადოქტორო ნაშრომები (მოოგრაფიად ქცეული), ასევე საკონფერენციო მოხსენებები და პუბ-ლიკაციები – სამეცნიერო კრებულებსა და ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებუ-ლი სტატიები და წერილები, ასევე – ტელე და რადიოგადაცემები. ამჟამად კი, უკვე თქვენს ხელთაა ჩატარებული სამუშაოებიდან და კვლევებიდან მიღებულ მასალებზე დაყრდნობით შექმნილი მონოგრაფია – სადისერტაციო ნაშრომი.

ჩემ მიერ სხვადასხვა კუთხეში მოპოვებული სასიმღერო და საკრავიერი ნიმუშების დიდი ნაწილი დღეს ყოფაში აღარ სრულდება. მიუხედავად იმისა, რომ მათი დიდი ნაწილი ხანდაზმულ ეთნოფორთა მეხსიერებას კარგად შემოუნახავს, წარსულ დროში ხსენება გადავწყვიტე. ანმყო დროში ვწერ მხოლოდ იმ ცეკვებზე, სიმღერებსა და დასაკრავებზე, რომლებიც დღესაც ნამდვილად სრულდება, ან შესაძლოა სრულდებოდეს.

აქვე უნდა აღვნიშნო: მიუხედავად იმისა, რომ ჭანებით დასახლებული სოფლები – გონიო, კვარიათი და სარფის ნაწილი და ჰერებით დასახლებული დედოფლისწყაროს რაიონის სოფ. სამთანყარო (რომელიც დაარსდა 1931 წელს) საქართველოში მდებარეობს, მათი მუსიკალური ფოლკლორი ლაზურისა და ინგილოურის განუყოფელი ნაწილია. ამიტომ მათ ხალხურ მუსიკას ჩვენებურებთან ერთად განვიხილავ.

ჩვენებურების სოფლების უმეტესობას მოვიხსენიებ ძველი ქართული სახელებით. ამავე დროს, ქალაქსა და მის რაიონებს ყოველთვის ოფიციალური სახელებით აღვნიშნავ, ვინაიდან მათ ეს სახელწოდებები ქალაქებად და რაიონებად ფორმირების დროს მიენიჭა.

წარმოდგენილი მონოგრაფია დააინტერესებს როგორც სპეციალისტებს, ისე მომიჯნავე დარგების მკვლევარებს (განსაკუთრებით ეთნოლოგებს), ფოლკლორულ ანსამბლებსა და, უბრალოდ, ფოლკლორის მოყვარულებს. ნაშრომი ცნობილი უნდა იყოს ჩვენებურებისთვის და უცხოელებისთვისაც. ამისთვის აუცილებელია ნაშრომის თარგმნა სპარსულ, აზერბაიჯანულ, თურქულ და ინგლისურ ენებზე.

მართალია, მოვიარე არაერთი ჰერული, ტაოური, შავშური, ლაზური და კლარჯული სოფელი, მაგრამ ჩემ მიერ აქამდე გაწეული სამუშაოც არ არის საკმარისი ჩვენებურების მუსიკალური ფოლკლორის სრული შესწავლისთვის. მოსავლელია კიდევ არაერთი, როგორც ქართულენოვანი, ისე არაქართულენოვანი სოფლები. განსაკუთრებით, სასწრაფოდ და საფუძვლიანად არის ჩასანერი და გამოსაკვლევი ირანში მცხოვრები ფერეიდნელების მუსიკალური ფოლკლორი. არაფერს ვამბობ იმაზეც, რომ უკვე ჩანერილ სოფლებშიც შესაძლებელია არაერთი დეტალის დაზუსტება და კიდევ არაერთი ნიმუშის დაფიქსირება. ამიტომ ვიმედოვნებ, რომ შემდგომი ექსპედიციები ძალიან მალე ჩატარდება და მოპოვებული მასალა ქართული და მსოფლიო კულტურული სივრცისთვის მნიშვნელოვანი მონაპოვარი იქნება.

ექსპედიციების დაფინანსება, ნაშრომების თარგმნა და გავრცელება მეტად სასწრაფოა, რადგან თურქეთის, აზერბაიჯანისა და ირანის ახალგაზრდა ქართველების დიდი ნაწილი ცენტრალურ ქალაქებშია გაზრდილი და ქართული ენა ცუდად, ან საერთოდ არ იცის.

ქართული ენა ასევე იკარგება აზერბაიჯანშიც. საინგილოს დიდ ნაწილში ქართველთა გალექების შედეგად, ქართული ენა XVII-XVIII საუკუნეებში დაიკარგა. ქართველთა დიდი ნაწილის ენობრივად გააზერბაიჯანელების გამო. 1920-50-იან წლებში ქართული სკოლები 20-მდე სოფელში დაიხურა.

დღესდღეობით, ქართული სკოლა ჰერეთის მხოლოდ რამდენიმე სოფელშია.

მიუხედავად ამისა, აზერბაიჯანისა და ირანის, განსაკუთრებით კი თურქეთის ტერიტორიაზე ქართული კულტურის არაერთი ცენტრი არსებობს, რომლებშიც მსურველებს ქართულ ენას, ცეკვასა და სიმღერას ასწავლიან. როდესაც თურქეთში 2013 წლამდე საქართველოდან რამდენჯერმე ოფიციალურად გაიგზავნა სიმღერის, ცეკვის, კულინარიისა და ენის მასწავლებლები, თურქეთის ქართველებიც ბევრად უფრო აქტიურობდნენ, დღეს კი ყველაფერი შენელებულია და კულტურის ცენტრების ნაწილი – დახურული. დახურვის პირას არის რიზესა და დუზჯეს უნივერსიტეტებში ქართული ენის განყოფილება, რომელსაც საქართველოს მთავრობა და პარლამენტი მხარდაჭერასაც კი არ უცხადებს. თურქეთის ქართველებს საკაბელოში ჰქონდათ ქართული არხები, მაგრამ ბოლო რამდენიმე წელია მათ ვეღარ უყურებენ.

საჭიროა პედაგოგების კვლავ გაგზავნა, მეტიც, კულტურის შემორჩენილ ცენტრებთან არსებული ანსამბლების რეპერტუარი უნდა მდიდრდებოდეს ადგილობრივი ქართული სიმღერებითა და ცეკვებით. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შენარჩუნდება საქართველოს მონყვეტილი მხარეების მუსიკალური ფოლკლორის ჩვენამდე მოღწეული ნიმუშები. ასევე აუცილებელია ქართული არხების პრობლემის მოგვარება.

2013 წლიდან შესაძლებელი იყო თურქეთის ნებისმიერ საჯარო სკოლაში ეროვნული უმცირესობის ენების შესწავლა. ამისთვის საჭირო იყო მეხუთედან მერვე კლასის ჩათვლით არსებული შეთანხმების თანახმად მინიმუმ 10 ბავშვის შეკრება, რომ ადმინისტრაციას მოეწვია პედაგოგი და დაეწყო სწავლება. რამდენიმე წელი ისწავლებოდა ქართული ენა და ლიტერატურა, თუმცა ახლა პასიურობის გამო შეჩერდა და მოსაგვარებელია.

დანანებით უნდა ვთქვა, 1990-იან წლებში, როდესაც თურქეთთან საზღვარი ახლადგახსნილი იყო და ქართულენოვან სოფლებში ქართული ენის დავიწყების პროცესი ახალი დაწყებული იყო. იმთავითვე რომ გონივრული პოლიტიკა გვენარმოებინა, ბევრად უკეთესი მდგომარეობა გვექნებოდა. თურქეთის ქართველების უდიდესმა ნაწილმა ხომ რეალურად 1990-იან წლებში გაიგეს საქართველოს არსებობა, მანამდე გურჯი მხოლოდ თავისი თავი ეგონათ და მიაჩნდათ, რომ მათ ენას არც ლიტერატურა ჰქონდა, არც დამწერლობა და მით უფრო არც ქვეყანა.

1917 წელს ტაო შეისწავლა ისტორიკოსის, ექვთიმე თაყაიშვილის ჯგუფმა (შარაძე, 1991, თაყაიშვილი, 1960), 1922 წელს სტამბულში კონცერტები გამართა მესტირე და მევიოლინე ილიკო ქურხულმა (ღვინიაშვილი, 1959; ჩიტალაძე, 1962). ეს იყო და ეს. 1970-80-იან წლებში თურქეთის ქართველებს სტუმრობდნენ თურქოლოგები ოთარ გიგინეიშვილი და ლია ჩლაიძე. ამავე პერიოდში სტუმრად ჩამოდიოდნენ საქართველოში ახმედ ოზქან მელაშვილი, ჰაირი ჰაირიოღლუ – ვახტანგ მაღაყმაძე და რამდენიმე სხვა (კალანდია, 2010; გუჯეჯიანი, 2019) თუმცა ეს ზღვაში წვეთი იყო. ეს შეხვედრები ხორციელდებოდა უცხოეთში მცხოვრებ თანამემამულეების მეგობრობისა და კულტურის ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების ეგიდით.

პირველი ექსპედიციები 1988-90 წლებში ჩატარდა. ურთიერთობა კი 1990-იანი წლებიდან გააქტიურდა. მანამდე საქართველოზე ინფორმაციის მოძიება

მხოლოდ სტამბოლის ქართველ კათოლიკთა სავანეში შეიძლებოდა. ბეჭდური გამოცემებიდან კი იმხანად 1968 წელს გამოცემული წიგნი „გურჯისტანი“ და 1977 წლიდან გამომავალი „ჩვენებური“ იყო. სავანესაც და ამ გამოცემებსაც კი ქართველთა მხოლოდ მცირე ნაწილი იცნობდა.

აუცილებელია, რომ სარფში არსებულ ლაზურ ანსამბლებს აჭარის მთავრობის ან ხელვაჩაურის გამგეობის ფინანსებითა და სარფის ლაზური ეთნოგრაფიული მუზეუმის ჩართულობით ჰქონდეთ თურქეთის ლაზეთში მცხოვრები მექამანჩეებისა თუ მეგუდასტვირების მოწვევისა და მათი რეპერტუარის შესწავლის საშუალება, რადგან სარფში და ზოგადად საქართველოში მცხოვრებ ლაზებში საკრავები და საკრავიერი მუსიკა დიდი ხნის წინ არის გამქრალი. მით უმეტეს, რომ გუდასტვირისა და ქამანჩის დასამზადებლად საჭირო ხის მასალა სარფში დღემდე მოიპოვება. მუზეუმს ასევე უნდა ჰქონდეს ლაზეთის კულტურისა და ისტორიის შესახებ ორენოვანი (ქართულ და თურქულ ენებზე) მუდმივი გამოცემა. 2012 წელს სარფში ლაზური ეთნოგრაფიული მუზეუმის დაარსება ხომ თავის თავში მოიცავდა თურქეთის ლაზებთან აქტიურ კულტურულ თანამშრომლობას. 2021 წელს სარფის მკვიდრმა ოთარ ბაქრაძემ გახსნა მცირე მუზეუმი. აუცილებელია, რომ ანაკლიის ლაზურ უბანშიც არსებობდეს მცირე სახის ლაზური მუზეუმი, რომლისთვისაც ექსპონატებს სარფიდან და თურქეთის ლაზეთიდან მოვიტანთ.

აუცილებელია, სარფის კვალდაკვალ, საქართველოში არსებულ ერთადერთ ინგილოურ სოფელ სამთანწყაროში ჰერული მუზეუმის დაარსება და ჰერეთთან 2004 წელს ჩაკეტილი პირდაპირი საზღვრის გახსნა. 2004 წლიდან მხოლოდ საფეხმავლო მიმოსვლაა დაშვებული, მანამდე კი სამთანწყაროში მცხოვრები ჰერელები და აჭარლები გალმა ჰერეთს ხშირად სტუმრობდნენ, სახელდახელო კონცერტებსაც ატარებდნენ და ზოგადად ჰერეთში ქართულ სულს აძლიერებდნენ. ბელაქნის რაიონიდან ქართული ენა მხოლოდ სოფელ ითითალაში იციან. ითითალა ესაზღვრება სიღნაღის რაიონში ეკომიგრანტი აჭარლებით დასახლებულ სოფელ ერისიმედს. იმისათვის, რომ ითითალელებმა ქართული მოსახლეობისგან თავი იზოლირებულად არ იგრძნონ, ერისიმედთან მიმოსვლას ითხოვენ. 2005 წლიდან ჰერეთი საქართველოს მხოლოდ ლაგოდეხის პუნქტით უკავშირდება და ზოგჯერ ესეც დაკეტილია.

ასევე აუცილებელია ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ მარადიდში 2010-იან წლებში ინიცირებული საბაჟო პუნქტის გახსნა, რადგან გადაღმა მარადიდის, მაჭახელას, შავშეთისა და კლარჯეთის სოფლები მარადიდიდან რამდენიმე კილომეტრშია და იქაური ქართველობა საქართველოს უფრო მეტად დაუახლოვდება.

საზღვრის გახსნასა და სრულფასოვან ფუნქციონირებაზე (მარადიდი, ლაგოდეხი, სამთანწყარო...), უპირველესყოვლისა, სახელმწიფომ უნდა იზრუნოს.

თურქეთის ლაზები, რომლებმაც ქართული წერა-კითხვა და საუბარი არ იციან, პირად საუბრებსა და თავის ლაზურენოვან ბეჭდურ და ელექტრონულ ჟურნალ-გაზეთებში სამართლიანად გვსაყვედურობენ, რომ დღეს-დღეობით საქართველოს არცერთ სკოლაში არ ისწავლება ლაზური ენა. თურქეთის სკოლებში, ლაზური ენა, მართალია ლათინური ანბანითა და არჩევითი საგნის სახით, მაგრამ

მანც ისწავლება. საქართველოში კი არც ლაზურს, არც მეგრულსა და სვანურ ენებს არჩევითის სტატუსიც კი არ აქვთ. არადა, როგორც ლაზი, ისე მეგრელი და სვანი ბავშვებიც, უძველეს ენებზე ველარ მეტყველებენ. აუცილებელია ამ ენების სასწავლო კურსში ჩასმა. ქართული ლაპარაკისა და წერა-კითხვის არმცოდნე თურქეთის ლაზები, ქართველებს, სამწუხაროდ, შოვინისტებად მიგვიჩნევენ და ფიქრობენ, რომ ჩვენ ვართ მეგრული ენის, კულტურის მკვლევები. „შოვინისტო ქართველებო ვერ აიტანეთ მეგრელი გამსახურდია და მოკალითო“ – გვეუბნებიან ისინი. ლაზები დარწმუნებულნი არიან რომ პუტჩისტებსა და სამეგრელოს ამოხრებელ ბანდიტურ დაჯგუფება მხედრონში მხოლოდ „ბოროტი ქორთუები“ იყვნენ და არცერთი მარგალი/მეგრელი არ ერია, რაც მტკნარი სიცრუეა. ამაზე ნათლად მიუთითებენ ლეილა ცომაიასა და ჯაბა იოსელიანის წიგნები.

ლაზები, რომლებიც თავის თავს ქართველებისგან დისტანცირებულად წარმოადგენენ, საუკუნეებისწინანდელ ვითარებას რომ თავი დავანებოთ, XIX საუკუნეშიც კი, სამუშაოს საძიებლად (ძირითადად სავაჭროდ და სახლების ასაშენებლად) აჭარულ, გურულ, მეგრულ და იმერულ სოფლებში ხშირად მიდოდნენ. სახლების უმეტესობა დღემდეა შემორჩენილი და თავად ამჟამინდელი პატრონებიც მათ ლაზურ სახლს უწოდებენ. ზუგდიდში დადიანების ცნობილი სასახლის ჭერიც ლაზების გაკეთებული ყოფილა.

1915 წელს ვინეს თემის სოფელ აბუ-ნოლაში დაარსდა „საქართველოს დამოუკიდებლობის ლაზეთის კომიტეტი“, თუმცა შეიარაღებულ გამოსვლებს ბევრად უფრო ადრეც ჰქონდა ადგილი. კომიტეტის ხელმძღვანელი ოზურგეთელი ბესო ჭყონია იყო, წევრები კი აზლალელი რასიმ კოსტოლო, ვინელი მესუდ ფეილევან-ოღლი, არქაბელი მემეტ თიბუკ-ოღლი, ათინელი მუსტავა ჯუვენ-ოღლი, ჰელიმ ჩოხატაროლი (პოეტ ხასან ჰელიმიშის მამა) და სხვები. მათ საქართველოს საკეთილდღეოდ არაერთ აჯანყებაში მიიღეს მონაწილეობა. კომიტეტის საქმიანობა 1918 წლიდან შესუსტდა თუმცა 1920-იანი წლების დასაწყისამდე გრძელდებოდა (ლაბაძე, 2011).

პირველი მსოფლიო ომის დროს, ლაზეთში, სხვადასხვა თანამდებობებზე მუშაობდა მწერალი დავით კლდიაშვილი, რომელმაც არართი ლაზი გადაარჩინა დარბევასა და დალუპვისგან. მეტიც, ის შეენიანაღმდეგა მეფის რუსეთის მიერ ტრაპიზონამდე რკინიგზის გაყვანას, რადგან პროექტი არაერთი ლაზური სოფლის განადგურებას ისახავდა მიზნად (კლდიაშვილი, 1984). 1920-იანი წლებიდან კი საქართველოში მცხოვრებმა ლაზებმა სტალინის ბოლშევიკური რუსეთის წყალობით, არაერთი განსაცდელი გამოიარეს, მათგან ყველაზე საშინელი 1949-51 წლების გადასახლებები იყო.

თურქეთის ლაზებისთვის ცნობილია ენათმეცნიერ ტარიელ ფუტკარაძის შეხედულება ერთიანი ქართული ენის არსებობის შესახებ, რომლის დიალექტებად ცხადდება ასევე მეგრული, სვანური და ლაზური ენები, მაგრამ მათ ჰგონიათ, რომ ყველა ქართველი მეცნიერი შოვინისტია და ფუტკარაძისნაირად ფიქრობს. მათ, სამწუხაროდ, არაფერი იციან იმ მეცნიერთა გამოკვლევების შესახებ, რომლებიც კატეგორიულად ემიჯნებიან ფუტკარაძის თეორიას და ამგვარად ტრადიციული მეცნიერული თვალსაზრისის გამტარნი არიან.

ტრადიციული თვალსაზრისი კი ასეთია: მეგრული, ლაზური და სვანური ენები სალიტერატურო ქართულთან ერთად წარმოქმნიან ქართველურ ენათა ჯგუფს. ბატონმა ტარიელ ფუტყარაძემ ეს შეხედულება ჯერ კიდევ 2005 წელს გამოცემულ მონოგრაფიაში „ქართველები: ქრისტიანობამდელი ეპოქა“ წარმოადგინა, რითაც მალევე არგუმენტირებული პასუხი მიიღო 2007 წელს მარიამ მანჯგალაძის რექტორობითა და მეცნიერთა ჯგუფის (კახა გაბუნია, ჭაბუკა ქირია, ნათელა ქუთელია, გუჩა კვარაცხელია, მერაბ ჩუხუა, მიხეილ ქურდიანი, ზურაბ ჭუმბურიძე, გიორგი გოგოლაშვილი, ავთანდილ არაბული, დამანა მელიქიშვილი) ავტორობით გამოცემულ მონოგრაფიაში „ქართველური ენები და დიალექტები – ერთი სამეცნიერო პოლემიკის გამო“. ქართველურ ენათა ჯგუფის იდეა ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში ამომწურავად დაასაბუთა არნოლდ ჩიქობავამ, აკაკი შანიძემ და სხვებმა. ამგვარად ფუტყარაძის მცდელობის მიუხედავად, ქართულ სამეცნიერო საზოგადოებაში აზრი დღემდე არ შეცვლილა. ამ თვალსაზრისზე ხომ ასევე არიან ცირა ბარამიძე, ნინო დობორჯგინიძე, რამაზ ქურდაძე, იზა ჩანტლაძე, შუშანა ფუტყარაძე, მალხაზ ჩოხარაძე, ლია ბაკურაძე, მარინე ბერიძე, მზექალა შანიძე და სხვა მრავალი არამეგრელი და არასვანი ენათმეცნიერი. მეტიც, ნატო ახალაია, რუსუდან გერსამია, ნათია ფონიავა, ეთერ შენგელია, ლალი ეზუგბაია, ვაჟა შენგელია, მანანა ბუკია, ალექსანდრე ონიანი, მედეა საღლიანი, ქეთევან მარგიანი, ნატო შავრეშიანი და სხვა სვანი და მეგრელი მეცნიერების უდიდესი უმრავლესობა ტარიელ ფუტყარაძის წინააღმდეგნი არიან. აღარაფერს ვამბობ, თავად ლაზ მეცნიერებზე (ლილე თანდილავა, ომარ მემიშიში, ციალა ნარაკიძე), რომლებიც ასევე ბატონი ტარიელის თეორიის წინააღმდეგნი არიან და ლიად აფიქსირებენ კიდევ.

თურქეთის ლაზებს ასევე გართულება აქვთ ტერმინ ქართველთან. სამწუხაროდ მათ ისიც არ იციან რომ ქართველი (ანუ ქორთუ, როგორც მეგრელები დანარჩენ ქართველებს უწოდებენ), ძველკოლხური სიტყვაა.

როდესაც თურქეთის ლაზები ლათინური ანბანის საფუძველზე არჩევით საგნად სწავლობენ ლაზურ ენას და აქვთ ლაზურენოვანი გადაცემები, საქართველოში ამ მხრივ არაფერი კეთდება. თუ ვინმე რაიმე მცირედს ახერხებს (მაგ. ლაზური სასწავლო სახელმძღვანელოს გამოცემას, სარფის სკოლაში ლაზური სკეჩების დადგმას დ ა. შ. ეს მხოლოდ ცალკეული მეცნიერებისა თუ პედაგოგების და აქტივისტების ხელით ხდება. ლათინური ანბანით შეუძლებელია ტ, ყ, პ, ჭ, ც, ძ, წ, კ ბგერების სრულყოფილი ჩანერა.

სარფის და კვარიათისთვის ლაზური რადიო-ტელევიზია და პრესა ვერ გვექნება, მაგრამ შესაძლებელია მეგრული და სვანური რადიო-ტელევიზია-პრესისა და აჭარის რადიო-ტელევიზიასა და პრესაში ლაზურენოვანი პროგრამების არსებობა. ლაზური რადიო-ტელევიზია თურქეთის ლაზებს დღემდე არ აქვთ, მაგრამ ადგილობრივ რადიო-ტელევიზიებში არც თუ იშვიათად ეწყობა ლაზურენოვანი გადაცემები. მართალია, საქართველოში უკვე გვაქვს ცალკეული მეგრული გამოცემები, პრესა და ტელე-რადიო რამდენიმე გადაცემა, სვანურისა ლაზურისათვის კი მხოლოდ სასწავლო სასაუბროებია შედგენილი.

1970-2010-იან წლებში გვქონდა ლაზურენოვანი რადიო გადაცემებიც (საზოგადოებრივი მაუწყებლის რადიო და ტელე-რადიო „კოლხა“-ს ეთერში), მაგრამ მალე

შენყდა. მეგრულის, ლაზურის და სვანურის გადარჩენაზე მხოლოდ ენთუზიასტები (მეცნიერები, ჟურნალისტები) მუშაობენ. 25-30 წლის წინ ჩვენთან, ადგილობრივ ბავშვებში, არც ლაზური, არც მეგრული და არც სვანური ენის ცოდნის პრობლემა არ არსებობდა, დღეს კი საკმაოდ თვალში საცემია. ისიც არ დაგვა-ვინყდეს, რომ 1988, წელს თურქეთთან საზღვრის გახსნის შემდეგ, თურქეთის ლაზები აღფრთოვანებულები იყვნენ საქართველოს ლაზ ბავშვებში ენის ცოდნის დონით, „კოლხობის“ დღესასწაულით, სცენაზე ლაზური სიმღერის აჟღერებით.

ეს ყველაფერი თურქეთში იმ დროს წარმოუდგენელი იყო, თუმცა 1990-იანი წლებიდან, თურქეთის ლაზები მნიშვნელოვნად გამოცოცხლდნენ და დააარსეს როგორც ტელე-რადიო გადაცემები, ისე ჟურნალ-გაზეთები და შეუდგნენ ლაზური ენის სწავლებას. საქართველოში კი „კოლხობამ“ დეგრადაცია განიცადა, ბოლო 10-15 წლის განმავლობაში ბავშვებში თავი იჩინა ლაზური ენის პრობლემა. მეტიც – დღევანდელი სარფელი ბავშვების აბსოლუტურ უმრავლესობას ლაზურად ელემენტალური საუბარიც აღარ შეუძლია. მართალია სკოლამ 2024 წლიდან თავად ადგილობრივების – ასმათ აბულაძის და ნარგიზ კაკაბაძის ხელმძღვანელობით – ლაზურენოვანი სკეჩებიც დადგა და პატარა კონკურსიც მოაწყო, თუმცა ზღვაში ეს წვეთია. ლაზური ენის სავალდებულო გაკვეთილები კი, რამდენიმე წელია რაც იბლოკება.

ქართულ სკოლაში სასწრაფოდ შესატანია ლაზური და მეგრული ენა გასაღები არამართო ლაზებთან, არამედ აფხაზებთან მიმართებაშიც. აფხაზეთში ხომ ძალიან ბევრი გააფხაზებული მეგრელი ცხოვრობს და მეგრულ ენაზე ზრუნვა აუცილებლად გამოიწვევს მათში საქართველოსადმი დადებით ემოციებს. როდესაც თურქეთსა და აფხაზეთში დაინახავენ, რომ სვანურთან ერთად, მეგრული და ლაზური ენების გამართული შესწავლა და ამ ენებზე მაუწყებლობა ქართული ანბანის (38 ასოიანი ვარიანტი) საფუძველზე სრულიად შესაძლებელია, რადგან ყველა ასო (ჩე ასოს გარდა, რომელიც თურქულიდან არის ნასესხები) თავისუფლად იწერება, აუცილებლად დააფიქრებს მათ მომავალზეც. ქართველური ენების მოწესრიგებული ბედი არის გზა ლაზეთისა და აფხაზეთისკენ. ამისათვის კი ნაბიჯები პირველ რიგში საქართველოს ხელისუფლების მხრიდან არის გადასადგმელი.

1949 და 1951 წლებში აფხაზეთიდან ლაზების ციმბირსა და ყაზახეთში გასახლებასაც თურქეთის ლაზები სრულიად ქართველობას გვაბრალევენ. მათ ხომ არც ქართული ენა იციან, არც ისტორია და არც კულტურა, ამიტომ უნდა არსებობდეს საქართველოზე მრავალდარგობრივი თურქულენოვანი ნაშრომები. პირველ რიგში კი ქართულ სკოლებში აუცილებლად უნდა ისწავლებოდეს ლაზურ-მეგრული და სვანური ენები.

ისტორიულ წიაღსვლებს რომ თავი დავანებოთ, ლაზებისთვის უცნობია ის ფაქტიც, რომ 1920-იანი წლებიდან მეგრული და სვანური სიმღერების არაერთი ფირფიტა და კომპაქტდისკი გამოცემულა, რომ აღარაფერი ვთქვათ ქართულ საკონცერტო სივრცეში ტელე-რადიო სივრცეში მეგრული და სვანური ანსამბლების ხშირ ჩვენებაზე. 1890-იანი წლებიდან მეგრული და სვანური სიმღერა ქართულ სცენაზე ასახელა ძუკუ ლოლუამ, რემა შელეგიამ, ივანე ჩომახიამ, კინი

გეგეჭკორმა, პლატონ ფანცულაიამ, ვლადიმერ სალიამ, ელენე ფაჩულია-ჭუბაბ-რიამ, ქიონია ბარამიამ, ბეგლარ აკობიამ, აკაკი ხარებავამ, კირილე პაჭკორიამ, ბიქტორ აბშილაევამ, სოფიო ჭოლოკავამ, ნოკო ხურციამ, პოლიკარპე ხუბულა-ვამ, ბესიკ ჭითანავამ, ბუბა სორდიამ, მურთაზ ციმინტიამ, ნინელი ლვინჯილიამ, ნანა ბელქანიამ, ივანე მარგიანმა, პლატონ დადვანმა, ჯოკია მეშველიანმა, ის-ლამ და ვახტანგ ფილფანებმა და სხვებმა.

ამავე დროს, არსად ყოფილა შემთხვევა რომ ამ სიმღერების გამოცხადები-სას, სიტყვა მეგრული და სვანური წაეშალათ. აღარაფერს ვამბობ, რომ გასული საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე, მეგრულ და სვანურ სიმღერებს, ეთნოლოგიას, ზეპირსიტყვიერებასა და სხვა დარგებს ათწლეულების განმავლობაში აფიქსი-რებდნენ და იკვლევდნენ ქართველი მეცნიერები (დიმიტრი არაყიშვილი, გრი-გოლ ჩხიკვაძე, ბესარიონ ნიჟარაძე, ოთარ ჩიჯავაძე, სერგი მაკალათია, მაკარ ხუბუა, ტოგო კუდავა, გიორგი ჩიტაია, ალექსანდრე, არსენ და ჯუნიის ონიანები, მანანა შილაკაძე, მაკა ხარძიანი, მარინა კვიჟინაძე, ნატალია ზუმბაძე, როზეტა გუჯეჯიანი, მანანა სალლიანი და სხვანი.

საქართველოში ლაზური ცეკვა პირველად 1930-40-იან წლებში გაჟღერდა. მათგან განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია ქორეოგრაფ ენვერ ხაბაძის 1948 წელს დადგმული ცეკვა „ლაზური“. ლაზურმა სიმღერამ კი სცენაზე ფეხი 1973 წლიდან მოიკიდა. მეტიც, ელგუჯა აბდულიშის, საშა და იაშა ხორაევისა და სხვა ადგილობრივ სარფელთა მიერ 1975-80 წლებში იქმნებოდა ლაზური საეს-ტრადო მუსიკის პირველი ნიმუშები. სარფელებიდან ნიაზ კახიძე, ტუნა კაკა-ბაძე, ვაჟა კაკაბაძე, ედნარ ხორავა ნაზი მემიშიში 1950-იან წლებში ქედისა და ბათუმის სხვადასხვა ანსამბლებში მღეროდნენ და ცეკვავდნენ. აღარაფერს ვამბობ იმაზე, რომ 1920-იანი წლებიდან არაერთი ექსპედიცია ჩატარებულა ლა-ზური ზეპირსიტყვიერებისა და სიმღერების ჩასაწერად.

2003 წელს თბილისში გაიხსნა კოლხური ცენტრი. 2011 წელს ბათუმში ჩა-ტარდა ლაზური სიმღერის ფესტივალი, 2012 წელი კი გამოცხადებული იყო პოეტ ხასან ჰელიმიშის წლად. საქართველოს სხვადასხვა რადიოთი პერიოდუ-ლად გადიოდა ლაზური, მეგრული და სვანურენოვანი გადაცემები, მაგრამ, სამ-წუხაროდ, ეს კეთილშობილური ღონისძიებები აღარ გაგრძელებულა. თუმცა ზუგდიდისა და ჩხორონწყუს ტელევიზიების ეთერში უკვე გამოჩნდა მეგრულე-ნოვანი გადაცემები.

1877-1917 წლებში რუსების მიერ ლაზეთში დატრიალებული არაერთი სას-ტიკი ოპერაციის შედეგად, მაშინაც კი იყვნენ საქართველოს მოყვარული ლა-ზები. ამას მოწმობს არა მარტო საქართველოს დამოუკიდებლობის აღმდგენი ლაზური კომიტეტის არსებობა, არამედ ლაზების უერთიერთობა ენათმეცნიერ იოსებ ყიფშიძესთან. სახელგანთქმულ მეცნიერს ლაზები ქართველებისადმი სიყვარულით სავსე ლექსებს უძღვნიდნენ და სწავლა-განათლებაში დახმარებას სთხოვდნენ (ყიფშიძე, 1939; ყიფშიძე 2013). საქართველოს მოყვარული ლაზები, საბედნიეროდ, დღესაც არიან გაღმა ლაზეთში, რომლებმაც ეს ყველაფერი სარ-ფელ ლაზებთან ურთიერთობით ისწავლეს, თუმცა ისინი საგანმანათლებლო-სა-გამომცემლო ხაზით არ მოღვაწეობენ.

აქვე უნდა აღვიშნო, რომ თურქეთის სარფშიც და სხვა სოფლებშიც ლაზთა ოჯახებში გვხვდება გურჯი მეუღლეები. მეტიც ბორჩხისა და მურღულის რაიონში არის რამდენიმე სოფელი, რომლებშიც გურჯებთან ერთად, ლაზებიც ცხოვრობენ. აქ სიტყვა გურჯს ვხმარობ თურქული გაგებით, რადგან იქ ტერმინი ქართველი (გურჯი) და ლაზი გამიჯნულია ერთმანეთისგან. ამ დროს ლაზებსა და ჰემშინებს შორის ქორწინების ფაქტები ძალზე იშვიათია. ჰემშინები არიან როგორც გასომხებული ლაზები, ისე მუსულმანი სომხები.

რაც შეეხება ლაზური სიმღერა-დასაკრავების ქართულ ფესვებს, მას მეორე ნაწილის ბოლო ქვეთავში განვიხილავ.

სამთავრობო სტრუქტურები დიდ ყურადღებას უნდა უთმობდნენ ისტორიულ დიასპორასთან დაკავშირებულ თემებს – მეტიც უნდა არსებობდეს ცალკე დიასპორის სამინისტრო. მთავრობის გარდა, დიასპორისა და კავკასიის საკითხთა კომიტეტი უნდა ემსახურებოდეს ჩრდილოკავკასიელთა და ირანის, აზერბაიჯანისა და თურქეთის ქართველთა და აფხაზთა პრობლემებისა და კულტურის ფართო საზოგადოების წინაშე წარმოჩენას. კომიტეტი უნდა ამუშავებდეს ისეთ საკანონმდებლო ნორმებს, რომლებიც ორიენტირებული იქნება ჩრდილოკავკასიისა და ისტორიული დიასპორის საჭიროებებზე. კომპეტენციის ფარგლებში დიასპორისა და კავკასიის საკითხთა კომიტეტი უნდა თანამშრომლობდეს განათლებისა და კულტურის კომიტეტებთან, დიასპორის სამინისტროსთან და სხვა უწყებებთან.

ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში, ჩვენებურების ფოლკლორის ფიქსირება-შესწავლის ისტორია არ არის ხანგრძლივი. ჩემთვის საინტერესო მასალა უფრო მეტად არამუსიკოსების (უმთავრესად, ფილოლოგთა) მიერ არის ფიქსირებული. ქართველებით დასახლებული რეგიონებიდან, პირველ რიგში, ვეხები უფრო მეტად ჩანერილ და შესწავლილ რეგიონებს, შემდეგ კი სხვებს.

ძველი ქართველი თუ უცხოელი ფილოლოგები და ეთნოგრაფები სასიმღერო ტესტებს ძირითადად ხელით იწერდნენ. დღეს, მართალია, ტექსტებს ხმის ჩამწერი აპარატით აფიქსირებენ, მაგრამ უმთავრესად სიმღერის გარეშე, ამიტომ ჩამოვთვლი მხოლოდ იმ ექსპედიციებს, რომლებშიც ერთი ძველი ხალხური სიმღერა ან დასაკრავი მაინც დაფიქსირდა. ხალხური სიმღერები და დასაკრავები ჩაიწერა არაერთმა ადგილობრივმა, თუმცა ამ მასალის დიდი ნაწილი დაკარგულია და ამიტომ საექსპედიციო სიაში მათ მოხსენიებას აზრი არც ჰქონდა.

მეცნიერებისა და ხელოვანების ჩანაწერების დაკარგვის ფაქტი კი მაინც აღვნიშნე, ვინაიდან მცირე შანსით, მაგრამ მაინც შესაძლოა ეს მასალა სადმე აღმოჩნდეს. აქვე უნდა აღვნიშნოს, რომ დიდი სამუშაოა ჩასატარებელი გერმანიის, საბერძნეთის, აზერბაიჯანის, თურქეთისა და ნაკლებად ირანის სახელმწიფო და მუსიკალურ არქივებში. ფონდ „ჰეიამოს“ მეშვეობით მიმოწერა შედგა რუსეთის, ყირგიზეთისა და ყაზახეთის ცენტრალურ არქივებთან (კონსერვატორიები, გნესინების აკადემია, საზოგადოებრივი მაუწყებლები და სახელმწიფო არქივები, ფოლკლორის ცენტრები), თუმცა იქ არათუ ლაზებისა და ჰემშინების, არამედ პლასტუნკა-ყიზლარ-მოზდოკის ქართველების მასალაც კი არ აღმოჩნდა.

თურქეთის ქართველების მუსიკა ბოლო წლებში ინტერნეტშიც ხშირად ჟღერს. აქ ვერ ჩამოვთვლი ამ ვიდეოების განმათავსებლებს, რადგან: 1) მათი

რიცხვი საკმაოდ მრავალია; 2) უცნობია ამ ვიდეოების გადამღების ვინაობა.

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოს შიგნით, ჯერ კიდევ მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოდან, არაერთი სიმღერა ჩანერილა, გამოქვეყნებულა და გამოკვლეულა, ხშირია შემთხვევა, როცა, ძველად ჩანერილი სიმღერა ფოლკლორისტებს შემდგომ უკვე ველარ ჩაუნერიათ. ამ მხრივ გაცილებით რთულადაა საქმე, როდესაც საუბარია დღეს სხვადასხვა ქვეყნებში მცხოვრები ქართველების მუსიკალურ ფოლკლორზე. მართალია, 2010 წლამდე ჩვენებურების ფოლკლორის ძირითადად ინერდენ ადგილობრივები, საქართველოდან ჩასული ფილოლოგები, რეჟისორები და უცხოელი ეთნომუსიკოლოგები, მაგრამ ისინი ზოგადად ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორს ნაკლებად იცნობდნენ და ამიტომ ჩვენებურებშიც ყველანაირ დეტალსა და სიმღერას ვერ დააფიქსირებდნენ. ამას ისიც ემატება, რომ ადგილობრივების მიერ ჩანერილი კასეტების გარკვეული წილი უკვე დაკარგულია. უცხოელი ეთნომუსიკოლოგების ფიქსირებული მასალის დიდი ნაწილი კი ჩვენთვის დღემდე მიუწვდომელია.

მიუხედავად ამისა, ჩემ ხელთაა საარქივო ჩანაწერების არც თუ მცირე ნაწილი. მათში არაერთი იმგვარი სიმღერა შემხვდა, რომლის ჩანერაც მე საერთოდ ველარ შევძელი, ზოგიერთის კი მხოლოდ ფრაგმენტები დავაფიქსირე. ამავე დროს, ჩავინერე ისეთი სიმღერებიც (განსაკუთრებით აკვნის ნანები, დატირებები), რაც არ იყო ფიქსირებული. გასათვალისწინებელია, რომ საარქივო მასალიდან უკვე არც თუ ცოტა ნიმუშია დავინწყებული. მეტიც, ჩემ მიერ ჩანერილი სიმღერების უდიდესი ნაწილი ახალგაზრდებისთვის ტექნიკური პროგრესისა და თურქეთში ქართული ენის დავინწყების გამო, სრულიად უცნობია. მართალია, უფროსი და შუახნის ქართველობა სოფელში იზრდებოდა და თურქულ ენას სკოლაში სწავლობდა, შესაბამისად ძველი ხალხური სიმღერებიც მეტ-ნაკლებად იცოდა, მაგრამ ახალგაზრდების დიდი ნაწილი ქალაქებში იზრდება, რის გამოც არც მშობლიური ენა იციან და არც სიმღერა. მართალია, თურქეთის არაერთ ქალაქში, ქართული კულტურის ცენტრებთან ფოლკლორული ანსამბლები დღემდე არსებობს, თუმცა მათი რეპერტუარი უმეტესად საქართველოდან ჩამოტანილი სიმღერებისა და ცეკვებისგან შედგება.

საექსპედიციო ჩამონათვალში ჩანერის ადგილი დაკონკრეტებულია მხოლოდ ორ შემთხვევაში: 1) როდესაც საქმე ეხება საქართველოში მცხოვრებ ლაზებსა და ინგილოებს; 2) როცა ამა თუ იმ კუთხის ნიმუში ჩანერილია მოცემული კუთხის ფარგლებს გარეთ (მაგ. სტამბოლში). ხსენებულ სიას ყველა კუთხისათვის ერთვის სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა. აქ საუბარია მწირ ეთნომუსიკოლოგიურ და უმეტესად არამუსიკოლოგიურ ნაშრომებზე, რომლებშიც ჩვენებურების მუსიკა მეტ-ნაკლებად ვრცლად არის განხილული. ყველაზე მეტი ლიტერატურა სარფის მუსიკალურ ფოლკლორზე მოგვეპოვება, რადგანაც საქართველოს ფარგლებში დარჩენილ ამ ერთადერთ ლაზურ სოფელში 2010 წლამდეც არაერთი ქართველი ეთნომუსიკოლოგი ყოფილა.

ექსპედიციებისა და პრობლემების ზოგადი მიმოხილვის შემდეგ დიდ მადლობას ვუხდის: კახის რაიონის სოფელ დიდ ბინაში დაბადებულ ფილოლოგ და ეთნოგრაფ მართა ტარტარაშვილს (თარხნიშვილი), როგორც ჰერეთსა და დე-

დოფლისწყაროს რაიონის სოფ. სამთანყაროში ჩატარებული ექსპედიციების თანამონაწილეს (2011-13 წლები); სარფელ ქანებს – ნაზი მემიშიშს და 2015 წელს გარდაცვლილ ზურაბ ვანილიშის სულს, რომლებთან ერთადაც 2014 წელს სარფსგალმა (ანუ გაღმა ლაზეთში) ორი ექსპედიცია ჩავატარე; მერაბ ფაშალიშვილს, რომელთან ერთად თურქეთის ლაზეთში 2012 წელს რამდენჯერმე ვიყავი; იუსუფ ზია დემირჰანს – რომელმაც 2017 წელს ჰენდექის რამდენიმე სოფელში შეგვიკრიბა ხალხური სიმღერების მცოდნენი და ასევე თითოეულ ეთნოფორს, რომელმაც ელემენტალური ცნობები მაინც მომანოდა.

ასევე, მადლობას ვუხდით ჩემი სადისერტაციო ნაშრომის ხელმძღვანელს ნატალია ზუმბაძეს, ჩემ რეცენზენტებს და ოპონენტებს: ოთარ კაპანაძეს, თეონა რუხაძეს, ნანული მაისურაძეს, დავით შულღიაშვილს, ივანე ჟღენტს და ფარულ რეცენზენტს; საბაკალავრო და სამაგისტრო ნაშრომების ხელმძღვანელებს: თამაზ გაბისონიასა და ნინო მახარაძეს. ასევე, კონსერვატორიისა თუ სხვა სასწავლებლების პედაგოგებს. მონოგრაფიისთვის: გამომცემლობა „აკადემიურ წიგნს“, რედაქტორებს თინათინ ჭედიას და მანანა ჭირაქაძეს, ტექნიკურ რედაქტორ მაია ლამბაშიძეს, დამკაბადონებელსა და დიზაინერს გიორგი კაკაბაძეს, ვიდეოს რედაქტორს ირაკლი ქათამაძეს და მთაგრმნელს მაია კაჭკაჭიშვილს. საკონფერენციო მოღვაწეობისთვის ნატალია ზუმბაძესთან ერთად, ხათუნა მანაგაძესა და რუსუდან ნურნუმიას; პუბლიცისტური მოღვაწეობისთვის მანანა კორძაიას, მზია ჯაფარიძესა და გულბათ ტორაძეს. ასევე მადლობა ყველას, ვინც მომანოდა თავისი ჩანერილი მუსიკალური მასალა და მათაც, ვინც უბრალოდ მხარდაჭერა გამომიცხადა.

უღრმესი მადლობა ოჯახის მეგობარს მარინა იმნაძე-დობრინსკის. ქალბატონს, რომელმაც ჩემი საექსპედიციო საქმიანობისთვის ვიდეოკამერა და დიქტოფონი შეიძინა, რაც იყო ჩემი საექსპედიციო საქმიანობის ამსახველი ატრიბუტი.

ცალკე მადლობა ეკუთვნის რუსთაველის ფონდს ამ და სხვა წარსული პროექტების დაფინანსებისთვის.

რა თქმა უნდა, განსაკუთრებული მადლობა მამას – თამაზ კრავეიშვილს – 2014-1917 წლების ჭანეთის, შავშეთის, ტაოსა და კლარჯეთის ექსპედიციების სპონსორს, ფოტო-ვიდეოოპერატორს და თანამგზავრს/გამყოლს და კათოლიკოს პატრიარქს უწმინდესსა და უნეტარესს ილია II-ს, დისერტაციის დაცვის წინ ჩემი დალოცვისთვის, რამაც დიდწილად განაპირობა ნაშრომის წარმატება.

ფოლკლორისადმი ჩემი დაინტერესება ოჯახიდან მოდის. მამაჩემის მამა არჩილ კრავეიშვილი 1954-1967 წლებში მღეროდა აჭარის კოოპერატიული კავშირის (კოოპკავშირის) ანსამბლში, 1967-1973 წლებში კი თბილისის ცე-კავშირის ანსამბლში. მამაჩემის დედა მირცა პატარაია, მართალია ანსამბლებში არ მღეროდა, მაგრამ ჩემთან და ნათესავებთან ერთად სიმღერა ძალიან უყვარდა. ერთხელ მახსოვს ფორტეპიანოზე რომელიღაც ნაწარმოები შეასრულა. უკრავდა სმენით, რადგან ნოტები არ იცოდა.

ასეთი მშობლების შემხედვარე, გასაკვირი არ არის, რომ მამაჩემი – თამაზ კრავეიშვილი 1978-1985 წლებში საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის (გეპეის) ვაჟთა კაპელაში მღეროდა და 1982 წელს ვოკალური კოლექტივების

ხელმძღვანელის კვალიფიკაცია მიიღო. სწორედ წარსულში მიღებული გამოცდილების წყალობით, მამაჩემმა ჩემთან ერთად, ენერგიულად მოჰკიდა ხელი ძველი სიმღერების შეგროვების საქმეს.

მართალია ჩემი და დედაჩემის (ქეთევან ლოლაძე) გვარი იმერეთშია, მაგრამ ჩემი გვარის უბანი ყოფილა ტაოში სოფელ პატარა ხევეკში (კრავეკარი), ხოლო დედაჩემის გვარის უბანი კი შავშეთში, სოფელ ქოქლიეთში (ლოლიენთი/ლოლოენთი). ეს ამბავი სულ რამდენიმე თვის წინ გავიგე. ალბათ საქართველოს ისტორიის სიყვარულის გარდა, გენეტიკურმა ფაქტორმაც იქონია გარკვეული როლი ჩემი ამ ხაზით მუშაობაში.

რა თქმა უნდა, ძალიან დიდი მადლობა ჩემს ეთნოფორებს რომელთა დიდი ნაწილიც უკვე გარდაცვლილია. წიგნში კი მხოლოდ იმათი გარდაცვალების თარიღებია მოხსენიებული, რომელთა დადგენაც დაბეჭდვამდე შეუძელი.

მონოგრაფია ეძღვნება საქართველოს ისტორიას და მის მოწყვეტილ მხარეებში მცხოვრებ ქართველებს.

ლაზების მუსიკალური ფოლკლორი – გიორგი კრავეიშვილი

ჭანეთი ჭოროხის ხეობიდან ქალაქ გირესუნის ჩათვლით არის გადაჭიმული. ლაზეთი ესაზღვრება როგორც ისტორიული საქართველოს სხვა კუთხეებს (აჭარა, კლარჯეთი), ისე ბიზანტიის ისტორიულ იმპერიას. ვინაიდან ლაზეთის ტერიტორია საკმაოდ ვრცელია, ჩამოვთვლი იმ რაიონებს, რომლებშიც ლაპარაკობენ ლაზურად. ესენია: ხელვაჩაურის, ხოფის (ხუფათი), ბორჩხის, არჰავის (არქაბე), ფინდიკლის (ვინე/ბლეთი), არდაშენის (არტაშენი), ფაზარისა (ათინა) და ჩამლიშემშინის (ვიჟა) რაიონები. ასევე 1877-78 წლებში ლაზეთიდან (უმთავრესად ბორჩხიდან) გადასახლებულ ლაზთა სოფლები დუზჯეს, საფანჯას, აქჩაკოჯას და ჰენდეკის რაიონებში.

1949 წლამდე აფხაზეთში, 1946 წლამდე კი არტაანის (დღევანდელი არდაჰანი) რაიონში, მესხურთან ერთად, არაერთი ლაზური სოფელი არსებობდა, თუმცა 1946 წლის გადასახლებების შედეგად ქართული (მესხური, ლაზური) მოსახლეობის წილი საკმაოდ არის შემცირებული და მათ გვერდით ქურთები და „თარაქამა“ თურქები ცხოვრობენ.

სანამ ლაზური ფოლკლორის ვრცელ განხილვაზე გადავიდოდეთ, შევეხოთ მისი ჩანერისა და შესწავლის ისტორიას.

ხელვაჩაურის, ხოფის, არჰავის, ფინდიკლის, არდაშენის, ფაზარისა და ჩამლიშემშინის რაიონები: მუჰაჯირი ლაზები: ჰენდეკის, საფანჯას, დუზჯეს და აქჩაკოჯას რაიონები

1914 წელს ჭანური სიმღერა ჩაინერა კავკასიოლოგმა ადოლფ დირმა. მასალა ინახება ბერლინის ფონოგრამარქივში.

1917 წელს ფილოლოგმა იოსებ ყიფშიძემ ჩაწერა სიმღერები, რომელთა ნაწილი კომპოზიტორმა გრიგოლ კოკელაძემ 1932 წელს ნოტებზე გადაიტანა. 1984 წელს გამოცემულ კრებულში „ასი ქართული ხალხური სიმღერა“ შეტანილია ნოტირებუ-

ლი ნიმუშების ნაწილი. გაშიფრული მასალა დაცულია საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში. თავად ყიფშიძეს დღიურების გადარჩენილ ნაწილში არაფერი აქვს ნათქვამი სიმღერების ფონოგრაფით ჩანერის შესახებ. სიმღერების ნაწილი კი 1935 წელს გ. ჩხიკვაძემ გაშიფრა და თავის მიერ 1944 წლით დათარიღებულ „ქართული ხალხური სიმღერების“ მეორე ტომში შეიტანა, თუმცა ამ კრებული ს ბედი ჩვენთვის უცნობია. ჩვენს ხელთ მეორე ტომის მხოლოდ 1971 წლით დათარიღებული ვარიანტია. არ არის გამორიცხული, რომ ამ ტომში შეტანილი ლაზური ნიმუშები ჩხიკვაძისა და ყიფშიძის მიერ იყოს ჩანერილი.

1930 წელს საბერძნეთში მცხოვრები პონტოელი ბერძნებისგან ოქთავე (მელფო) მერლიერმა ჩაინერა მრავალი დასაკრავი და სიმღერა, რომელიც 2003 და 2004 წლებში გამოიცა ორდისკიანი ალბომის სახით „Pontus Şarkıları. 1930 Ses kayıtları“.

1936 წელს სანქტ-პეტერბურგსა და 1975 წელს თბილისში რამდენიმე სიმღერა ჩაინერა ფილოლოგმა იოსებ მეგრელიძემ. მისი ჩანერილი ლაზებიდან ნაწილი სარფში, ნაწილი აფხაზეთში, ხოლო ნაწილი ლაზეთში დაიბადა. მოპოვებული სიმღერები ნოტებზე გადაიტანეს ეთნომუსიკოლოგებმა ოთარ ჩიჯავაძემ და კახი როსებაშვილმა. გაშიფრული მასალის ნაწილი მეგრელიძემ გამოაქვეყნა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ნომრებში. როსებაშვილის რვეული „ლაზური სიმღერები ხასან ჰელიმიშის შესრულებით“ ინახება თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში (შემდგომში – ქმმშ), ხოლო ხმოვანი ჩანაწერები – თბილისში, გუბაზ მეგრელიძის ოჯახში. თამარ მესხი, მეგრელიძის ჩანაწერების გამოცემის შემთხვევაში, სავარაუდოდ რედაქტორი უნდა ყოფილიყო, ვინაიდან როსებაშვილის რვეულში გამშიფრავად ქალბატონი თამარია მოხსენიებული.

1947 წელს ბათუმში დრეკად ფირფიტებზე, სავარაუდოდ, აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის რადიოკომიტეტის მიერ, ბათუმში მცხოვრები ლაზებისგან ჩანერილია რამდენიმე სიმღერა.

1951 წელს კომპოზიტორმა შალვა მშველიძემ სარფში დააფიქსირა სიმღერები, რომლებიც ნოტებზეც გადაიტანა და ინახება საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში.

1963 წელს ეთნომუსიკოლოგ გრიგოლ ჩხიკვაძის, ენათმეცნიერ ზურაბ თანდილავასა და სხვათა მონაწილეობით, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის, ბათუმის ნიკო ბერძენიშვილის კვლევითი ინსტიტუტისა და შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის კომპლექსურმა ექსპედიციამ სარფში რამდენიმე ნიმუში დააფიქსირა. კონსერვატორიიდან ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ სტუდენტები ეთერ ლონდარიძე და დიანა მელაძე.

1968 წელს ეთნომუსიკოლოგმა პიტერ გოლდმა სტამბოლში ჩაინერა რამდენიმე ნიმუში.

1968 წელსვე ლაზურენოვანი იაშარ თურნას, 1960-70-იან წლებში კი თურქულენოვანი ზინეტ სონმეზისა და მუსტაფა დელიბაშის ფირფიტები გამოდის. იაშარ თურნა უკვე შემდგომ, 1985 წელს თურქეთის სახელმწიფო ტელევიზია „TRT“- მაც გადაიღო (რეჟისორი ნამიქ ქემალ გონენჩი).

1963 და 1968 წლებში ჩანერილი რამდენიმე ნიმუში შეტანილია ფირფიტაში „Musik Aus Der Türkei“.

1972-73 წლებში საბერძნეთში მცხოვრები პონტოელი ბერძნებისგან ჩანერილი სიმღერა-დასაკრავებისგან შემდგარი ფირფიტა „Musik der Pontos-Griechen“ ამავე მუზეუმმა გამოსცა 1974 და 1980 წლებში.

1970-იან წლებში გრიგოლ ჩხიკვაძემ საქართველოში მცხოვრები ჭანები რამდენჯერმე ჩაწერა. იგი მუშაობდა ძირითადად სარფში, მაგრამ ყოფილა როგორც აჭარის სხვა სოფლებში (მაგალითად კვარიათში, სიმონეთში), ისე აფხაზეთშიც (სოხუმის და გუდაუთის რაიონები). იგი დადიოდა თითქმის ყველგან, სადაც რამდენიმე ჭანური ოჯახი მაინც ცხოვრობდა. მის მიერ ფიქსირებული მასალებიდან ხელმისაწვდომი მხოლოდ 1973 წლის მასალა არის და ისიც არასრული სახით (დანამდვილებით აკლია რამდენიმე სიმღერა და პილილზე დასაკრავი), ხოლო დანარჩენი დაკარგულად ითვლება.

სამწუხაროდ, ასევე დაკარგულია ჩხიკვაძის მიერ 1944 წელს შედგენილი ქართული ხალხური მუსიკის მეორე ტომი, თუმცა ჩვენს ხელთ არის მისი 1971 წლის ვარიანტი, რომელშიც 13 ლაზური სიმღერაა შესული (სამწუხაროდ, კრებული არ გამოცემულა). ხელნაწერი ინახება ქმშმლ არქივში. რამდენიმე ნიმუში შესულია 2003 წელს გამოსულ კრებულში „ქართული ხალხური მუსიკა. სამეგრელო“. სიმღერები ჩანერილი უნდა იყოს გ. ჩხიკვაძის და ი. ყიფშიძის მიერ.

ჩხიკვაძის 1973 წლის ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ სტუდენტები: დავით ხარებავა, ქეთევან ნაკაშიძე, ლევან თაქთაქიშვილი, ჟუჟუნა თაქთაქიშვილი და ქეთევან ფანჯავიძე.

პონტოს ბერძნულ მუსიკაზე საუბრობს გერმანელი ქრისტიან არჰენსი. თავის 1973 და 1980 წლების სტატიაში მსჯელობს საკრავების გარეგნულ ფორმებსა და დაკვრის ხერხებზე.

1975 წელს სიმღერა-დასაკრავები სარფში ჩაწერა ეთნომუსიკოლოგმა კახი როსებაშვილმა. ჩანაწერების ნაწილი დაკარგულია, ნაწილი კი ინახება საქართველოს ეროვნულ არქივში. მის მიერ ჩანერილი „ხორუმი კავალზე“ დაბეჭდილია მისივე 1981 წლის კრებულში კრებულში „ქართული ხალხური სიმღერები“.

1977 წელს ანსამბლ „ლაზეთის“ ხალხური და საესტრადო რეპერტუარი ჩაიწერა ადგილობრივმა ელგუჯა აბდულიშმა. მხოლოდ საესტრადო რეპერტუარი იმავე წლებში ასევე ადგილობრივმა ასიკო ხორავამაც (ხიალიშმა) ჩაიწერა. 1977 წელს ანსამბლი „ლაზეთი“ ჩაიწერა აჭარის რადიომ.

1970-80-იან წლებში გუნდის დირიჟორმა, ადგილობრივმა ედნარ ხორავამ (ხიალიშმა) ნოტებზე ჩაიწერა რამდენიმე ნიმუში.

1979 წელს თურქოლოგმა ნათე ბანაშმა, ათინელი ჭანის მეკლედ კარაგოზის დახმარებით, იზმირსა და მის შემოგარენში მცხოვრები ლაზებისგან ჩაწერა მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშები. სამწუხაროდ, მასალა დაკარგულია.

საინტერესო ფაქტია ისიც, რომ 1982 წელს საფრანგეთის რადიოს მიერ გამოცემულ ფირფიტაში „Domna Samiou. Grèce _ Chants Des Akrites (VIIIe Au XIIIe Siècle)“ შესულია ორი პონტოური სიმღერაც.

1982 წელსვე ფილოლოგმა ზურაბ თანდილაევამ, რძლის, კამელია მგელაძის

კასეტიდან გადმოიწერა გაღმა ლაზეთში ჩანერილი ორი სიმღერა (კამელიას ოჯახში ჩანანერები აღარ ინახება), ხოლო 1983 წელს სარფში და 1989-90 წლებში გაღმა ჭანეთში, თავად ჩაატარა რამდენიმე ექსპედიცია.

1988 წელს ლაზური ნიმუშები ჩაიწერა საზოგადოებრივი მაუწყებლის რადიოს ჟურნალისტმა ქეთევან მუმლაძემ. ეთერში გასულ გადაცემას კი ეწოდა „სარფში ნაპოვნი საკრავი“.

1990-იანი წლებიდან დღემდე, გაღმა ლაზეთში სიმღერებს იწერენ ადგილობრივი მკვიდრები ბიროლ თოფალოღლუ (1992-იდან), ისმაილ ბუჯაკლიში (1998-იდან), ასევე იაპონელი ეთნოლოგი, ფილოლოგი და კომპოზიტორი გოიჩი კოჟიმა. მათ მიერ მოპოვებული მასალის დიდი ნაწილი მიუწვდომელია.

ვოლფ დითრიხის მიერ 1996 წელს გამოცემულ კომპაქტდისკზე „Instrumental folk music from Greece. lyra/ violin/ clarinet/ brass“ შეტანილია პონტოს ბერძნული ნიმუშებიც. ბიროლმა გამოსცა შემდეგი დისკები: „Heyamo“ (1997), „Aravani“ (2000), „Lazeburi“ (2001) და „DesTani“ (2010). თუმცა „ჰეამოსა“ და „არავანში“ ძირითადად ხალხური სიმღერების საესტრადო ვარიანტებია წარმოდგენილი.

1993 წელს TRT ტელევიზიამ მუსტაფა შემინის რეჟისორობით გადაიღო ფილმი „Yörellerimiz Türkülerimiz-Rize Ardeşen İlçesi“.

1995 წელს კიბერნეტიკოს დიმიტრი დუნდუას ექსპედიციის ფარგლებში გაღმა ლაზეთში იმუშავეს და ჩაიწერეს ანზორ ერქომაიშვილმა და ტელეოპერატორმა მიხეილ მიმინოშვილმა მასალა სამწუხაროდ მიუწვდომელია.

1995 წელსვე სარფში იმუშავა საზოგადოებრივი მაუწყებლის ექსპედიციამ ანზორ ერქომაიშვილისა და რეჟისორ სერგეი ვერძაძის ხელმძღვანელობით. მასალის ნაწილი 1999 წელს ნაჩვენებ იქნა საზოგადოებრივი მაუწყებლის ეთერით, გადაცემათა ციკლში „ასი ქართული ხალხური სიმღერა“.

ლაზურ მუსიკალურ ფოლკლორს მცირე ადგილს უთმობს ა. ერქომაიშვილი თავის წიგნში „ანსამბლი რუსთავი ორმოცი წლისა“. ის აღწერს ანსამბლ „რუსთავის“ რამდენიმე გასტროლს თურქეთში. როგორც ირკვევა, ბატონი ანზორი 1995 წელს კომპლექსური ექსპედიციის წევრიც ყოფილა (ხელ. დიმიტრი დუნდუა). მაშინ ქალაქ რიზეს საოჯახო რენვის სასწავლებელში შეუსრულებიათ თურქული სიმღერები ქამანჩისა და ზურნის თანხლებით (ერქომაიშვილი, 2009:364-365). ავტორის მიერ აღწერილი ქამანჩა (იქვე:366) ლაზებში გავრცელებული საკრავია. გასარკვევია, ეს საკრავი და ზურნა ერთად ჟღერდა თუ ცალ-ცალკე? თუ გავითვალისწინებთ ქამანჩის ნაზ ტემბრს, მას ცალკე უნდა დაეკრა. სიმღერები შეუსრულებიათ ქ. რიზეში, სადაც ძირითადად ხემშინები (გასომხებული ლაზები) და თურქულენოვანი ჭანები ცხოვრობენ. ვინაიდან ქამანჩა ჭანურ მუსიკაში საკმაოდაა გავრცელებული, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მასზე შესრულებული ნიმუშებიც თურქულენოვანი ლაზური სიმღერები იქნებოდა. თურქულად სიმღერის შემთხვევები ხშირია ჩვენებურების მუსიკალურ ფოლკლორში და ამ მხრივ გამოწვევისი არც ჭანეთია.

თუ ქამანჩის შემთხვევაში ნიმუშების ლაზურობა სავარაუდოა, გუდასტვირის (თურქულად – თულუმი, ერქომაიშვილი თავის წიგნში „ტულუმად“ იხსენიებს) შემთხვევაში ავტორი ჭანურ ფოლკლორზე საუბრობს. იგი არასრულად აღწერს საკ-

რავის ნაწილებს და, რაც მთავარია, არ ახსენებს გუდასტვირის ლაზურ სახელწოდებას (იქვე:367). წიგნის თურქული ეპიზოდის ეთნოგრაფიული ნაწილის მთავარი ღირსება ლაზური ცეკვების აღწერაა (იქვე:367-369). ქამანჩით თანხლებული სიმღერის მოსმენისას ზუსტად აღნიშნავს, რომ საკრავის პირველ-მეორე სიმი ზუსტად მიჰყვება მომღერალს, მესამე კი კვარტულ შებანებას აძლევს (იქვე:370).

1997 წელს სარფის ანსამბლი „ლაზეთი“ და გაღმა ლაზეთში რამდენიმე სიმღერა ჩაიწერა ადგილობრივმა ოთარ ბაქრაძემ.

ამავე წელს რეჟისორმა მუსტაფა სემინმა გადაიღო ფილმი „Arhavi Belgeseli“, რომელიც TRT-ს ეთერში გავიდა. 2000 წელს ჰემშინმა მომღერალმა იბრაჰიმ სინაოღლუმ ჩაწერა კომპაქტდისკი „Tulum Show Horon Hemşin, Vol. 2“. ლაზურ მუსიკაზე საუბრობს ეთნომუსიკოლოგი თინათინ ჟვანიაც. იგი 1996-97 წლებში დაწერილ წლიურ ნაშრომში „ქართული ვოკალური და საკრავიერი მუსიკის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის“ ლაზურ საგუდასტვირე დასაკრავებში აღნიშნავს ქართულ და თურქულ ნიშნებს და ქართულში მრავალხმიანობას, თურქულში კი თურქულ მელოდიურ საქცევებს (სავარაუდოდ მეღიზმებს გ. კ.) მოიაზრებს (ჟვანია, 1996-97:8).

2000 წელს სარფში იმყოფებოდა ექსპედიცია მომღერლის და კომპოზიტორის ჰელენ ჩედვიკისა და მომღერლის ბრიჟიტ შირლას ხელმძღვანელობით. ექსპედიციის წევრები იყვნენ ეთნომუსიკოლოგები ნატალია ზუმბაძე და ნანა კალანდაძე. სამწუხაროდ, მასალა მიუწვდომელია.

ამავე წელს სარფშივე იმუშავა ექსპედიციამ ეთნომუსიკოლოგ ნუკრი ჟორდანისა ხელმძღვანელობითა და ასევე ეთნომუსიკოლოგ მარინა კვიჟინაძისა და ოპერატორ გივი ქსოვრელის მონაწილეობით.

2001 წელს ლაზურ საკრავ პილილს მცირე ზომის ფილმი მიუძღვნა რეჟისორმა სოსო სტურუამ.

2001 წელს თ. ჟვანია წერს შრომას „ქართული საკრავი და მრავალხმიანობა (ვოკალური და საკრავიერი მუსიკის ურთიერთობა)“, სადაც აღნიშნავს, რომ „ქართული გუდასტვირის ქართლური, აჭარული, რაჭული, ლაზური, ფშაური და მესხური ნაირსახეობები პირდაპირ კავშირშია მათი გავრცელების არეთა სასიძლერო შემოქმედების მუსიკალურ ენასთან“ (ჟვანია, 2001:263). სამწუხაროდ, გაუგებარია თუ პატივცემული ეთნომუსიკოლოგი კონკრეტულად რას გულისხმობს. იგი პ. გოლდის მიერ ჩაწერილი ლაზური გუდასტვირის თვლების ოდენობასაც გვამცნობს (ჟვანია, 2001:263) მაგრამ ცნობა არასწორია, რადგან თვალთა რაოდენობა არ არის 1/5, იგი 5/5-ია, რაც გოლდის ფოტოარქივის გაცნობისას გამოვლინდა. ვინაიდან ქართველ ეთნომუსიკოლოგს ლაზური ჭიბონის სურათი ხელთ არ ჰქონდა, მხოლოდ სმენით გამოცდილებას დაეყრდნო.

2002 წელს კი მანვე ჩაწერა ტრიო „ჰედიამო“ და ბიროლ თოფალოღლუ.

2002 წლიდან ლაზურ მუსიკას იკვლევს, 2005-იდან კი იწერს თურქი ეთნომუსიკოლოგი აბდულაჰ აკატი. მასალა ჯერჯერობით მიუწვდომელია. 2005 წელს კი გამოდის მეგუდასტვირე შუქრუ ფარლაქის დისკი „Ey maşalla“.

2002-03 წლებში ტრიო „ჰედიამო“ ჩაწერა საფრანგეთის რადიომ.

2003 წელს იემიმ უსთაოღლუმ გადაიღო ფილმი „Topluca köyü (Mçanu) belgeseli“.

2004 წელს სარფს ესტუმრნენ თურქეთის ლაზები მემედალი ბარიშ ბეშლი და ხასან უზუნხასანოღლუ.

იმავე წელს პილილის ოსტატ ილია აბდულიშთან ერთად ტრიო „ჰეამომ“ მონაწილეობა მიიღო არტგენის ფესტივალსა და ბატონი ილიას გარეშე კი „თბილისის კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის“ მიერ გამართულ ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმის კონცერტში.

2004 წელსვე ფილოლოგებმა ნანა ხოჭოლავამ და ეთერ შენგელიამ სარფში რამდენიმე სიმღერა ჩაიწერეს.

2005 წელს დაიწერა ეთნომუსიკოლოგ ვიქტორია სამსონაძის ნაშრომი „ლაზური ხალხური სიმღერები, ნაწ. I“, რომელშიც წარმოდგენილია როგორც საკუთარი, ისე ჩხიკვაძის ექსპედიციების მასალები და ახლავს მდიდარი სანოტო დანართი. სამსონაძეს სარფის ტრიო „ჰეამოს“ წევრებისგან (ნელი ვანიძე, ლილი აბდულიში, ლია შეროზია) ჩანერილი აქვს ორი ორხმიანი სიმღერა („არავანი“ და „მექთი ქელე დუხედი“), რომლებსაც მრავალხმიანობის შემორჩენილ ნიმუშებად მიიჩნევს (სამსონაძე, 2005: 7-8).

2005 წელსვე ეთნომუსიკოლოგმა ქეთევან ნაგერვაძემ უცნობ ფრანგ ფოტოგრაფთან ერთად იმუშავა სარფში. სამწუხაროდ მასალა დაკარგულია.

იმავე წელს სარფში ექსპედიცია ჩაატარა ეთნომუსიკოლოგმა ვიქტორია სამსონაძემ, რომელმაც წლიური შრომაც კი მიუძღვნა ლაზურ მუსიკალურ ფოლკლორს.

2005-2006 წლებში ლაზური პილილის ოსტატმა ილია აბდულიშმა და ტრიო „ჰეამომ“ მონაწილეობა მიიღეს საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მიერ გამართულ „ეროვნულ დათვალიერება-ფესტივალში“ და გახდნენ ლაურეატები.

2006 წელს სარფის კვარტეტი „ჰეამომ“ ჩაწერა აჭარის ტელევიზიამ და აჭარის კულტურის სამინისტრომ, თეა ვადაჭკორიასა და მურმან ქამადაძის ხელმძღვანელობით. მათი ექსპედიციის მიზანი მთელი აჭარის მასშტაბით საუკეთესო ანსამბლების წარმოჩენა იყო, რის შედეგადაც 2006 წელსვე აჭარის ტელევიზიის ეთერით გავიდა გადაცემათა ციკლი „წყალს ნაფოტი ჩამოჰქონდა“. ეს გადაცემები კომპაქტდისკად 2007 წელს გამოსცა აჭარის ტელევიზიამ.

2008 წელს რეჟისორმა და ჟურნალისტმა გიორგი კალანდიაშვილმა გადმოაქვს ფილმი „მონატრებული ლაზეთი“ და „ლაზეთის ბუღბუღი“.

2008 წელს სარფს ეწვია ეთნომუსიკოლოგი ნინო კალანდაძე-მახარაძე. მის ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის მუსიკის ფაკულტეტის სტუდენტები: ლოლიტა სურმანიძე, ირაკლი შარაძე, ლალი ბერიძე, მირანდა ჭყონია და ცისნამი თურმანიძე.

ამავე წელს სარფში იმყოფებოდა არნოლდ ჩიქობავას სახელობის ენათმეცნიერების ინსტიტუტის ექსპედიცია და მურმან ქამადაძე. ამ უკანასკნელმა აჭარულ მუსიკალურ ფოლკლორზე სანოტო კრებული შეადგინა და რამდენიმე ლაზური ნიმუშიც დაურთო.

2008 წელს აჭარის ტელევიზიის ჟურნალისტმა ინგა ხალვაშმა „ჰეამოსა“ და ილია აბდულიშის შესახებ მოამზადა გადაცემა „ლაზის სიმღერა“..

2009 წელს რეჟისორმა ფუნდა ოზიურთ თორუნმა გადაიღო ფილმი „Lazlar – 4000 yıllık tarihi“ (ლაზების 4000-წლიანი ისტორია).

2009 წელს სარფს ეწვია „ჟურნალისტის დღიურის“ გადამღები ჯგუფი გოდერძი შარაშიას ხელმძღვანელობით.

ამავე წელს სარფის მუსიკალური ფოლკლორის ჩასანერად სოსო სტურუასთან ერთად ანსამბლმა „ქართულმა ხმებმა“ იმოგზაურა. მასალა იმავე წელსვე ნაჩვენები იქნა საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემათა ციკლში „ქართული ხმების კვალდაკვალ“.

2010 წელს კი რამდენიმე ლაზური დასაკრავი შევიდა გამოცემაში „Anadolu halk çâğır-ları“.

2010 წელს სარფსა და გაღმა ქანეთში ნიმუშები ჩანერა ეთნოლოგმა გიორგი ჭეიშვილმა. მასალა ჯერჯერობით ხელმიუწვდომელია.

ამავე წელს სარფის ტრიო „ჰეამო“ ჩაინერა მომღერალმა იბერია ოზქან მელაშვილმა.

2010 წლის სხვადასხვა დროს ეთნომუსიკოლოგებმა ოთარ კაპანაძემ და თეონა რუხაძემ თბილისში ჩანერეს ნაზი მემიშიში.

2010 წელს მე და ეთნომუსიკოლოგმა თამაზ გაბისონიამ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ჩავწერეთ ქანური სიმღერები.

2011 წელს გიორგი ჯანელიძემ გადაიღო ფილმი „სარფის სიმღერა“, რომელშიც შესულია მისი და ზურაბ ვანილიშის მიერ სარფსა და ხოფის რაიონის სოფელ ქემაღფაშაში (ნოღედი) ჩანერილი სიმღერები.

2011 წელს სარფსა და თურქეთის ლაზეთში პოეტ იაშა (იაკობ) თანდილავას დახმარებით ხალხური მუსიკა ჩანერა იაპონელმა ეთნოლოგმა კაე ჰისაკამ (ასლი ინახება ქსმშლ არქივში).

2011 წელს ჩემი ექსპედიციის შედეგად გაირკვა, რომ ეს სიმღერები თურქეთის ქანებისგან არის ნასწავლი და ანსამბლში შემდგომ გამრავალხმიანებული. სამსონაძე აღნიშნავს რა ქანურ მუსიკაზე თურქულის დიდ ზეგავლენას და ამის მაგალითად გადიდებულ სეკუნდებს, ჭარბ მელიზმატიკასა და ოქტავურ უნისონს ასახელებს (იქვე:4). იქვე ქართული ფენის არსებობასაც ადასტურებს და ამის თვალსაჩინო მაგალითად ერთხმიან ნიმუშებში კილოს მეშვიდე საფეხურის აქცენტირება მიაჩნია (სამსონაძე, 2005:8-10). მისი თქმით, მეშვიდე საფეხური სამხმიანი სიმღერების დამწყებ ხმაშიც დიდ როლს თამაშობს (იქვე: 9). სიმღერა „ქალალაკი“, რომელიც ვიქტორია სამსონაძის მასალებში და რამდენიმე ტელე-გადაცემაში გვხვდება, სინამდვილეში სარფელი ძმების საშა და იაშა ხორავების (ხილიშების) დანერილია.

2011-12, 2014, 2016-23 წლებში არაერთგზის ჩავწერე საქართველოში, უმეტესად სარფში მცხოვრები ქანები (2016 წლიდან ა(ა)იპ ფონდ „ჰეამოს“ ხარჯებით).

2012 და 2017 წლებში ჩავწერე თბილისში მცხოვრები აფხაზეთის ლაზები.

2012 წელს ბიზნესმენ მერაბ ფაშალიშვილთან ერთად რამდენჯერმე ვიყავი გაღმა ლაზეთში, თუმცა მნიშვნელოვანი მასალის მოძიება იმხანად ვერ მოხერხდა, ვინაიდან ბატონი მერაბის სანაცნობო წრე ძირითადად ახალგაზრდა და შუახნის თაობის ადამიანებისგან შედგებოდა. მოვლილ ქალაქებსა თუ სოფლებში ეთნოფორების ძირფესვიანი ძებნის შესაძლებლობა იმხანად არ მქონდა.

2014 წელს რუსთაველის ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით სარფსგალმა ჩავატარე ორი ექსპედიცია. პირველს მეგზურობდა ზურაბ ვანილიში, მეორეს კი – ნაზი მემიშიში. მოვიარეთ ხოფის (ხუფათის), არჰავის (არქაბეს), ფინდიკლის (ვინეს), არდაშენისა (არტაშენის) და ფაზარის (ათინას) რაიონები.

2017 წელს ეთნომუსიკოლოგ ნინო რაზმაძესთან ერთად ჩავწერე პილილზე დამკვრელი ვასო კაკაბაძე.

2012-13 წლებში სარფსა და სარფსგალმა მუსიკალური ნიმუშები ჩაწერა ფილოლოგმა ნატო ახალაიამ.

2012 წელს მიხეილ ლაბაძემ სარფსა და კვარიათში გადაიღო ფილმები „შურიმშინე“ და „მა ლაზი ვორე“ (ეს უკანასკნელი კომპოზიტორ მერაბ მამულაშვილთან ერთად).

აუცილებლად უნდა შევჩერდე ფილოლოგ და ისტორიკოს მიხეილ ლაბაძის მიერ 2012 წელს, სარფში, იმხანად მოქმედ ანსამბლ „შურიმშინეზე“ გადაღებული ამავე სახელწოდების ფილმზე, რომელსაც დიდი ღირსების გარდა ორიოდ ნაკლოვანებაც გააჩნია. კერძოდ, მცდარია ლაბაძის მტკიცება სარფულ და კვარიათულ სიმღერებში მრავალხმიანობის შემორჩენის შესახებ, მაშინ როცა ეს ნიმუშები უმეტესად 1970-80-იან წლებში გაამრავალხმიანეს (ამაზე ვრცლად ლაზეთის ქვეთავში ვსაუბრობ). უფრო მეტიც, 1926 წელს სარფში დაბადებული და 1950-ში კვარიათში საცხოვრებლად გადასული ვასვიე მემიშიში ანსამბლის წევრებთან უნისონში მღერის. აღარაფერს ვამბობ იმაზე, რომ ფილმში ჭანურად წარმოდგენილი „ალილო“, სინამდვილეში მეგრულია და არა ლაზური.

ანსამბლ „შურიმშინეს“ მიზანია ძველი თუ ახალი ჭანური ნიმუშების დამუშავებული სახით შესრულება. ანსამბლის წევრები უკრავენ ფანდურსა და სალამურზე, რაც ჭანური კულტურისთვის ორგანული არ არის. მართალია, ფილოლოგმა მიხეილ ლაბაძემ საინტერესო ანსამბლი წარმოაჩინა, თუმცა ფილმში დაშვებული შეცდომები, რომელიც თურქულენოვან ვერსიაშიც მეორდება, ნამუშევარს გარკვეულ ჩრდილს აყენებს. ამავე დროს თურქეთში „შურიმშინეს“ წარმატება უდავოდ საამაყო ამბავია.

თურქეთში მცხოვრები ჭანები ბოლო წლებში ხშირად ეხებიან მუსიკალურ საკითხებს. ამის მაგალითია ი. ბუჯაკლიშის წერილი „ლაზური ცეკვები – ჰორონები“ (ბუჯაკლიში, 2015b:523-531). ავტორი ტენდენციურად (ანტიქართულად) მიმოიხილავს ლაზეთში არსებული საკრავების წარმომავლობის საკითხს. სამაგიეროდ, შენიშვნები არ მაქვს მის სხვა ეთნოგრაფიულ წერილებთან დაკავშირებით, რომლებიც ასევე ზემოთ ხსენებულ წიგნშია შესული. მის ყველა სტატიაში ვხვდებით დიდძალ ინფორმაციას ამა თუ იმ სიმღერის სოციალური ფუნქციის შესახებ.

2013 წელს ტელევიზია „Gelişim“-მა მოამზადა გადაცემა თურქეთის ლაზეთზე რეჟისორ ადემ ონჩირაქის ხელმძღვანელობით.

2013 წელსვე სტამბოლში იმუშავა ჟურნალისტმა გოდერძი შარაშიამ.

2014 წელს რეჟისორ იბრაჰიმ სარის ხელმძღვანელობით გააკეთეს გადაცემა სარფზე „Muço muço gulun“.

2014 წელს ტელევიზია „TRT Avaz“-მა გადაიღო ფილმი „Karadeniz’den (Rize)“-ჰუსეინ ოზდენის რეჟისორობით.

ამავე წელს წელს აფხაზეთში მცხოვრები პონტოელი ბერძნები ჩაწერა „Ored recording“-მა.

2014 წელსვე ტელეკომპანია „იმედმა“, „იმედის გამრეებში“ გადაიღო ლილი აბდულოში და ანსაბლები: „ათაღალი“, „კოლხა“ და „ჰეანა“.

იმავე წელს ტელევიზია „TRT“-მ ბ. შაჰინ გუნდარიდის გადაცემა „მიმინოში“ წარმოაჩინა ანსამბლი „კოლხა“.

2014 წელსვე ლაზებზე მუშაობდა გ. დიასამიძე.

2015 წელს ტელევიზია „Çay TV“-იმ ჩეთინ ჩაქირის რეჟისორობით გადაიღო ფილმი „Rize belgeseli“.

2015 წელს „ტელეკომპანია 25-ის“ ჟურნალისტმა ნანა ძაძამიამ სარფში გადაიღო სიუჟეტი „ლაზების კულტურა და ტრადიციები“.

2015-16 წლებში სარფის ანსამბლი „კოლხა“ მონაწილეობდა საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მიერ გამართულ „საქართველოს ფოლკლორის ეროვნულ ფესტივალში“ და მიიღო ლაურეატის წოდება.

სარფის ანსამბლი „კოლხა“ 2016 და 2018 წლებში არაერთხელ ყოფილა „რუსთავი 2“-ისა („სხვა შუადღე“) და აჭარის ტელევიზიის („ეთნოფორი“) გადაცემებში.

2016 წელს რეჟისორებმა რამაზან ბალჯიოღლუმ და შერიფ სარიმ გადაიღეს ფილმში „Hemşinliler hizmet vakfi. Hemşin belgeseli“, რომელშიც ნაჩვენებია ჰემშინების, როგორც გასომხებული ლაზების ყოფა-ცხოვრება.

ამავე წელს ჰემშინმა მომღერალმა ულურ იაზიჯიმ ჩაწერა კომპაქტდისკი „Dinle Tulum ne diyor“.

2016 წელსვე გაღმა ლაზეთში იმოგზაურა დიანა თოდუამ.

ამავე წელს ჯემალეთინ ირკენმა გადაიღო ფილმი Anadolu'nun Gözleri | Çamlıhemşin.

იმავე წელს სარფის ბავშვთა ანსამბლ „ჰეიანას“ გამოსვლა გადაიღო ხელვაჩაურის კულტურის ცენტრმა.

2016 და 2018-19 წლებში Lazca TV-ს ჟურნალისტმა რამაზან ქოსანოღლუ ქლემურიშმა ლაზურ კულტურას არაერთი სიუჟეტი და ფილმი მიუძღვნა.

2016-17 წლებში სიმღერები გაღმა ლაზეთში ჩაიწერა ადგილობრივმა ონურ ქაჭვეჯიმ.

2018 წელს „ეთნოფორმა“ ხელვაჩაურის ანსამბლ „ათაღალთან“ ერთად ჩაწერა პილილზე დამკვრელი ვასო კაკაბაძე.

იმავე წელს ჩემი თხოვნით ნიმუშები ჩაიწერა ადგილობრივმა ჟუჟუნა ჯევაიშმაძე. 2018 წელსვე ლაზეთში იმყოფებოდა ავსტრიელი მუსიკოლოგი ულრიხ მორგენშტერნი.

2018-19 წლებში ენათმეცნიერების ინსტიტუტმა (ხელმძღვანელი ფილოლოგი ეთერ შენგელია), ლაზ თურქოლოგ მაიკო მემიშიშთან ერთად გაღმა ლაზეთში დააფიქსირა რამდენიმე სიმღერა.

იმავე წლებში გადაცემა „ეთნოფორის“ წამყვანმა მიხეილ გაბაიძემ და მაიკო მემიშიშმა მოიარეს ლაზური სოფლები.

2019 წელს მ. მემიშიშმა ტელეკომპანია იმედის გადაცემა „საიმედო ტურის“

გადამღებ ჯგუფსაც გაუწია მეგზურობა.

2019 წელს კი საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის დაფინანსებით – ზუგდიდის რაიონის სოფელ (ამჟამად დაბა) ანაკლიაში მცხოვრები ლაზები. ამავე წელს ვენწიე ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ ორთაბათუმსა და თხილნარში მცხოვრებ ლაზებსაც. ანაკლიის ლაზებს 2020 და 2024 წლებშიც მიეუბრუნდი.

2019 წელსვე თურქეთის ლაზებს „ეთნოფორმა“ ორი გადაცემა მიუძღვნა. ერთ ერთ გადაცემაში თურქეთის ლაზების სიმღერების გარდა ფონად ჟღერდა „კოლხას“ მიერ შესრულებული ნიმუშებიც.

იმავე წელს „ეთნოფორმა“ სარფში გადაიღო ლია შეროზიას ანსამბლები: „ლაზი მარგალიტები“ და ბავშვთა „მზოლაში ბერეფე“/„ზღვის შვილები“.

2020 წელს იულჯელ ილდირიმკაიამ გადაიღო ფილმი „**Fındıklı'da Meci var**“.

იმავე წელსვე რეჟისორებმა მეჰმეთ ილმაზმა და ემინე მოლულმა TRT-ს ეგო-დით გადაიღეს ფილმი „**Orada Bir Yer _ RİZE**“.

2022 წელს ფეჰიმ იშიკმა გადაიღო ფილმი **İslamlaş[tırıl]an Ermeniler: Hemşinliler (Belgesel: Masalın Ashı)**.

2022 წელს რუსთაველის ფონდის დაფინანსებით მე, მამა (თამაზ კრავეიშვილი) და ქორეოლოგი გიორგი ალიმბარაშვილი ვმუშაობდით ისტორიულ ლაზეთში.

2023 წელს რუსთაველის ფონდის დაფინანსებით მე, მამა (თამაზ კრავეიშვილი) და ქორეოლოგი ხათუნა დამჩიძე ვმუშაობდით ლაზ მუჰაჯირებთან.

2024 წელს მე და მამა კვლავ ვიყავით ისტორიულ ლაზეთში.

2022-2023 წლებში არაერთხელ ჩავინერე ხოფის რაიონის სოფელი სარფისა და მაკრიალის ფოლკლორი.

ლაზური დასაკრავები დაფიქსირდა არალაზებისგანაც: მხედველობაში მაქვს ვლადიმერ ახოხაძის 1958 წლის აჭარისა და 2005 წლის ხელვაჩაურის რაიონის (ხელმძღვანელი ნატალია ზუმბაძე) ექსპედიციები. მასალა ინახება ქხმშლ და ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის (ტმკსც) არქივებში.

1939 წელს ლაზური სიმღერები გონიოსა და მის ახლო-მახლო სოფლებში მოუსმენია კომპოზიტორ ალექსი მაჭავარიანს, როდესაც რეჟისორი ლეო ესაკია იღებდა ფილმს „ქალიშვილი გაღმიდან“. სამწუხაროდ, ფილმის ნახვა ჯერჯერობით ვერ შევძელი. შავი მასალა კი წაშლილია. ისიც კი არ ვიცი ლაზური სიმღერები ფილმის გადამღებმა ჯგუფმა საერთოდ ჩაინერა თუ არა.

1947 წელს სარფში იმყოფებოდნენ ქორეოგრაფი ენვერ ხაბაძე და მუსიკოსი (მეგარმონე) აკაკი ქუთათელაძე. ქორეოგრაფ ზურაბ ბაღდადიშვილის თქმით, ქუთათელაძეს გარმონზე დასამუშავებლად „ჯილველოს“ მელოდია ჩაუწერია, რომელიც ხაბაძის მიერ დადგმულ ცეკვაში გამოიყენა (გადაცემა „სცენა“, 2014). სამწუხაროდ, ამ ექსპედიციის ვიდეო-აუდიო და სანოტო მასალა ვერ მოვიძიე და, როგორც ჩანს, არც არსებობდა, თორემ ჩხიკვაძის 1980 წლის ნაშრომში, „ლაზეთი და თანამედროვე ლაზური სიმღერა“, ნახსენები მაინც იქნებოდა. სამწუხაროა ისიც, რომ ლაზურ ცეკვებზე მომუშავე შემდგომი პერიოდის ქორეოგრაფებსაც (ალექსანდრე ჯიჯეიშვილი, სოსო ახალაძე, იაშა ხალვაში და. ა.შ.) არ გააჩნიათ მუსიკალური მასალა. ამგვარი რამ არც 1937-67 წლებში ბათუმში

არსებულ ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურ სახლს გაუკეთებია.

როგორც უკვე აღვნიშნე, 1947 წელს ბათუმში მცხოვრები ლაზები ჩაინერეს ფირფიტაზე რამდენიმე სიმღერა. სწორედ ეს ფირფიტები უნდა ჰქონდეს მხედველობაში ალი თანდილავას, როდესაც წერს, რომ „რადიო-კვანძის ფირფიტაზე ხშირად სრულდება ლაზური ხალხური სიმღერები: „ჰედამო“, „ჭუტა ნუსა“ და „ჭუტა ქარმატე“. ვისმენტ აგრეთვე ლაზურ სიმღერებს დიდ სტალინსა და ლავრენტი ბერიაზე“ (თანდილავა, 1950: 3).

სამწუხაროდ, სარფის კლუბის ყოფილი ხელმძღვანელისა და ლაზური სიმღერის პირველი გამმრავალბმებიანებელის ედნარ ხორავას მიერ შემონახულ კოლექციაში „ჭუტა ქარმატე“ და სტალინ-ბერეიასადმი მიძღვნილი სიმღერები არ არის, სამაგიეროდ „ჰედამოს“ და „ჭუტა ნუსასთან“ ერთად გვხვდება „უჩა ბიჭი“, „ჰედამოლი“ და „ჰელესა“. ეს გარემოება მაფიქრებინებს, რომ 1947 წელს უფრო მეტი სიმღერა იქნა ჩანერილი, რომლებმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწიეს რადგან ფირფიტები სხვა ლაზებთან საერთოდ არ აღმოჩნდა...

რამდენიმე წელია თანამედროვე ლაზურ სიმღერებს ქმნიან მერაბ მამულაშვილი და ჭაბუკა ამირანაშვილი, თუმცა მათ ლაზური ხალხური მუსიკა არ აქვთ ჩანერილი. ლაზურ ხალხურ და საესტრადო სიმღერებს მღერის არაერთი საესტრადო მომღერალი, მათ შორის ლელა წურწუშია. თუმცა, ლაზური სიმღერები თვით ლაზებისგან არცერთ მათგანს არ ჩაუწერია. ქალბატონი ლელასთვის სიმღერა „ჭუტა ჭანი“ გიორგი ანდრიაძემ 2004 წელს ჩამოიტანა.

ძირითად თუ დამხმარე ლიტერატურაში არც თუ მცირე დოზითაა განხილული ჭანური მუსიკალური ფოლკლორი.

ფილოლოგი გიორგი ახვლედიანი გრიგოლ კოკელაძის მიერ ჯერ კიდევ 1932 წელს დათარიღებულ ხელნაწერში „ჭანური სიმღერები (ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიიდან)“ 1917 წელს ი. ყიფშიძის მიერ ჩანერილ და გრიგოლ კოკელაძის მიერ გაშიფრულ ლაზურ სიმღერებზე თურქული მუსიკალური კულტურის ზეგავლენის ფაქტს აღნიშნავს და მიაჩნია, რომ „თურქულ გარემოცვაში მოქცეულმა ჭანურმა მეტყველებამ მეტად შეინარჩუნა პირვანდელი სტრუქტურული თავისებურებები, ვიდრე ჭანურმა მუსიკამ“ (ახვლედიანი, 1932:5; საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი №1370). შესაძლოა, ერთი საუკუნის წინ მართლაც ნაკლები იყო ჭანურ მეტყველებაში თურქული სიტყვების ხვედრითი წილი, მაგრამ დღეს იგი ისეთივე გავლენას განიცდის, როგორც მუსიკა. დღეს უკვე არც თუ იშვიათია შემთხვევა, როდესაც თურქულენოვანი ტექსტი ლაზურ მელოდიაზე იმღერება.

1964 წელს გამოდის ეთნოგრაფ მუხამედ ვანილიშისა და ისტორიკოს ალი თანდილავას წიგნი „ლაზეთი“, რომელშიც საუბარია ლაზების ისტორიასა და ეთნოგრაფიაზე. ჩამოთვლილია საკრავებიც, თუმცა არ არის აღწერილი მათი დამზადების წესები და რეპერტუარი.

1972 წელს გამოიცა ზ. თანდილავას „ლაზური ხალხური პოეზია“. მასში საუბარია ძირითადად შრომის, საქორწინო და სამგლოვიარო პოეზიაზე. წიგნის მთავარი ღირსება მრავალი ჭანური სიმღერის სოციალური ფუნქციის განხილვაა. ავტორს ნაოსნობა-მეთევზეობასთან დაკავშირებული ნიმუშები შრომის პოეზიაში შეჰყავს (სავარაუდოდ, სიტყვიერი ტექსტების გამო), მაშინ, როცა

მუსიკალური თვალსაზრისით შრომის სიმღერად მათგან მხოლოდ „ჰელესა“ უნდა განვიხილოთ, დანარჩენები კი ლირიკული სიმღერებია. აქვს საკამათო მუსიკალური დაკვირვებებიც, რომლებსაც შესაბამის ადგილებში განვიხილავ. საკამათო ადგილების სიმრავლის მიუხედავად, ნამდვილად დასაფასებელია მისი მცდელობა ლაზური სიმღერების მუსიკალური ღირსებების წარმოჩინების საქმეში. სამწუხაროდ, ჩემს მიერ გაკრიტიკებული ზურაბ თანდილავას ეს მოსაზრებები სიტყვა-სიტყვით გაზიარებულ იქნა ომარ მემიშიშის მიერ (მემიშიში, 2015).

1973 წელს ფილოლოგი ჯემალ ჩხეიძე აქვეყნებს წიგნს „შრომის პოეზია ქართულ ფოლკლორში: აჭარული მასალების მიხედვით“, სადაც მსჯელობს ჭანურ სიმღერა „ელესას“ სიტყვიერ ტექსტებსა და სოციალურ ფუნქციაზე.

იმავე წელსვე გ. ჩხიკვაძე წერს მოხსენებით ბარათს, რომელშიც 1973 წლის ექსპედიციაზე საუბრობს. მისი წლიური, 1980 წლის ნაშრომის (ვეხები ქვევით), ძირითადი მასალა ხსენებულ ბარათშია მოცემული. ეს გარემოება, როგორც მე, ისე ეთნომუსიკოლოგ თამარ მესხს გვაფიქრებინებს, რომ 1974-79 წლებში ჩხიკვაძემ მცირე მასალა ჩაწერა.

1975 წელს დაიწერა კ. როსებაშვილის ნაშრომი „დასავლეთ საქართველოში გავრცელებული ჩასაბერი საკრავები, I ნაწილი“ (ხელნაწერი დაცულია ქმმლ არქივში). მასში მიმოხილულია პილილის დამზადების წესები. იგივე ინფორმაციაა მოცემული მის 1984 და 85 წლების ნაშრომებში.

1977 წელს სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერების კრებულში ქვეყნდება მეგრელიძის სტატია „ლაზური სასიმღერო ლექსები“, სადაც ძირითადად საუბარია მის მიერ ჩაწერილი სიმღერების სიტყვიერ ტექსტებსა და შესრულების დროზე. მის მიერვე დაწერილ ბროშურაში „ლაზური (ჭანური) სიმღერები“ (რომელიც შეკვეცილი სახით ჟურნალ „მუსიკის“ 2018 წლის №3 ნომერში გამოქვეყნდა), იგი ეჭვქვეშ აყენებს მსოფლიო მუსიკისმცოდნეობაში იმხანად დამკვიდრებულ აზრს მრავალხმიანობის ერთხმიანობიდან წარმომომის შესახებ და ჩხიკვაძისგან დამოუკიდებლად აცხადებს ლაზური მუსიკის ოდითგანვე ერთხმიანობის შეუძლებლობის შესახებ. მეგრელიძე ასევე აკრიტიკებს ინკოგნიტო ავტორების მოსაზრებას ლაზური მუსიკის მთლიანად თურქულით შეცვლის თაობაზე, თუმცა ამ უკანასკნელის გავლენას არ უარყოფს და ლაზურს „ქართულ-თურქული მელოდიის შეხამებას“ უწოდებს. მუსიკოლოგმა რუსუდან წურწუმიამ მეგრელიძეს წერილი უძღვნა (რომელიც ამავე ნომერშია დაბეჭდილი) და ლაზური სიმღერების პირველი მკვლევარი უწოდა. მეგრელიძის ბროშურაში, რომელიც 2010 წელს უნდა გამოცემულიყო, მოცემულია მის მიერვე ჩაწერილი ყველა სიმღერის სანოტო ვარიანტი.

1978 წელს გაზეთში „ოქტომბრის გზით“ ილია ესიტაშვილი აქვეყნებს წერილს „ხალხური მუსიკის მოამაგე“, რომლის მიხედვითაც ირკვევა, რომ იმავე წელს საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირისა და თბილისის კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრის მიერ ორგანიზებულმა ექსპედიციამ (ხელ. გ. ჩხიკვაძე) „სარფში ჩაწერა ახალი ჭანური ერთ და ორხმიანი სიმღერები: „ლაზისტანი“, „ელესა“, „უჩა-ფორჩა“, „ლაზური ნანა“ და ა. შ.“ ლაზურ სიმღერებთან ერთად შესწავლილი იქნა სხვა ნიმუშები, რომლებიც საინტერესო ყოფილა, რო-

გორც თავისი ქორეოგრაფიით, ასევე ინსტრუმენტული მუსიკით“ (ესიტაშვილი, 1978:7). ზოგიერთი, მაგალითად „უჩა-ფორჩა“ რა სიმღერაა, უცნობია, რადგან ჩხიკვაძის არქივის დიდი ნაწილი დაკარგულია, მოპოვებული მასალა კი სამწუხაროდ არც ი. ესიტაშვილთან ინახება (პირადი საუბარი, 2013 წ.). ამგვარად, „ქორეოგრაფიითა და ინსტრუმენტული მუსიკით“ საინტერესო ნიმუშებიც უცნობია, მით უმეტეს, რომ წერილში არაფერია დაკონკრეტებული.

1980 წელს შეიქმნა გ. ჩხიკვაძის შრომა „ლაზეთი და თანამედროვე ლაზური სიმღერა“ (ხელნაწერი დაცულია ქმშლ არქივში). ეს ჭანურ მუსიკაზე შექმნილი პირველი ნაშრომია. ხელნაწერში მთავარი ადგილი მრავალხმიანობის საკითხს უკავია. ჩხიკვაძე მიმოიხილავს ყიფშიძის მიერ 1917 წელს ჩაწერილ მასალას. ეს მიმოხილვა, ხმოვანი და გაშიფრული მასალის დიდი ნაწილის დაკარგვის მიუხედავად, ჩვენთვის ფასდაუდებელია. ავტორისგან ვიგებთ, რომ ყიფშიძის ჩაწერილი ყველა სიმღერა ერთხმიანია (ჩხიკვაძე, 1980:32-33). ჩხიკვაძე ასევე აღწერს სარფში სიმღერების გამრავალხმიანების გზასა და პერიოდს (იქვე, 1980:40); მოაქვს ყასიმ ბეჟანიძის ცნობა მრავალხმიანობის საკითხზე (იქვე, 1980:38-39; ჩხიკვაძე 1973:5). იგი ასევე აღნიშნავს ლაზურ მუსიკაზე უცხოური კულტურების ზეგავლენას, თუმცა დანამდვილებით არ იცის, დასახელებული ქვეყნებიდან (თურქეთი, საბერძნეთი, სპარსეთი) თუ კონკრეტულად რომლის გავლენა აქვს ჭანურს (ჩხიკვაძე, 1980:33). იგი ზოგიერთ ნიმუშში რუსული მუსიკის ზეგავლენაზეც მიუთითებს, ვინაიდან ლაზების გარკვეული ნაწილი 40-იან წლებში ციმბირში გაასახლეს (იქვე). ჩვენ ხელთ არსებულ ლაზურ სიმღერებსა და დასაკრავებში, მათ შორის ჩხიკვაძის შემორჩენილ ჩანაწერებშიც, რუსული მუსიკის გავლენა არ დასტურდება. ასევე ნაკლებად მიმართა ლაზურზე ბერძნულის და მით უფრო სპარსული მუსიკის გავლენის ალბათობა, რადგან ამ ქვეყნებთან ლაზეთს მჭიდრო ურთიერთობა უკვე სულ ცოტა 5 საუკუნეა რაც არ ჰქონია. გარდა ამისა 1453 წელს ბიზანტიის იმპერია ოსმალებმა დაიპყრეს და მეოცე საუკუნემდე საბერძნეთი ოსმალეთის შემადგენლობაში იყო.

სამწუხაროდ, ჩხიკვაძის ნაშრომი მნიშვნელოვან ხარვეზებსაც შეიცავს: მაგალითად, ვასილ კაკაბაძის, ილია აბდულიშისა და ბესარიონ ხორავას (ხიალიშის) მიერ შესრულებულ ორხმიან „ეა სიეს“ ჩხიკვაძე ლაზური მრავალხმიანობის შემორჩენილ ნიმუშად მიიჩნევს, თუმცა თავადვე ეჭვიც შეაქვს ამ მოსაზრებაში (ჩხიკვაძე, 1980:39).

2011 წელს ჩემს მიერ ჩაწერილმა ვასილ კაკაბაძემ (დანარჩენები ცოცხლები უკვე აღარ იყვნენ) ამ ნიმუშის გვიანდელი გამრავალხმიანება დაადასტურა. ჩხიკვაძის ნაშრომში საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა ჭანების ისტორიას, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამავე დოზით არ არის განხილული ჭანური მუსიკის ჟანრული თუ ინტონაციური მხარეები. უცნაურია ჩხიკვაძეს აზრი დატირებაზე, რომლის მიხედვით, მხოლოდ სიმონეთელ ოსმან ხოჯიშვილს (უნდა იყოს ხაჯიშვილი) ხსომებია (ჩხიკვაძე, 1980:38; ჩხიკვაძე, 1973:4), ამ დროს ქალებისგან დატირების არაერთი ნიმუში ჩამინერია სარფშიც და სარფსგალმაც. ჩხიკვაძე საკრავებს შორის არ იხსენიებს ქამანჩას, მაშინ, როცა მასზე დამკვრელები ჯერ კიდევ ცოცხლები იყვნენ. მეტიც, ჩხიკვაძის 1973 წლის საექსპედიციო მასალაში შესულია

ორი სიმღერა ცნობილი მექამანჩის იაშარ თურნას თანხლებით, გადმოწერილი 1968 წელს საზღვარგარეთ გამოცემული ფირფიტიდან.

ჩხიკვაძე 1980 წელსვე წაკითხულ მოხსენებაში – ლაზური ხალხური მუსიკის თანამედროვე მდგომარეობა – აღნიშნავს, რომ მუსიკალური ნიმუშები ჩაუნერია აფხაზეთშიც, კერძოდ სოხუმისა და გუდაუთის რაიონებში (ჩხიკვაძე, 1980ა:7). საინტერესოა, რომ გ. ჩხიკვაძე თავის წლიურ ნაშრომში „ლაზეთი და თანამედროვე ლაზური სიმღერა“ მხოლოდ სარფსა და მის შემოგარენზე (კვარიათი, მახო, სიმონეთი, თხილნარი და ა. შ.) წერს, რომლებშიც თითო-ოროლა ლაზური კომლი ცხოვრობდა, თუმცა მუსიკალური მასალა მხოლოდ კვარიათსა და სიმონეთში დაუფიქსირებია. თავის წლიურ სამეცნიერო ნაშრომში ლაზური მუსიკის სისტემატურად შეკრების თარიღებად მოიხსენიებს პერიოდს 1971 წლიდან 1977 წლამდე, ხოლო მოხსენებაში კი 1972-1979 წლებს.

ქალბატონი ნინო ფირცხალავა (რომელიც იმხანად ბატონი გრიგოლის სტუდენტი იყო) ჩხიკვაძესთან ერთად სარფისა და სოხუმის ლაზებში 1978 წელს იმყოფებოდა და ილია ესიტაშვილის ზემოდხსენებული წერილიც ამ წელს დაიწერა. ვინაიდან 1973 წელს დაწერილ მოხსენებით ბარათში ოსმან ხოჯიშვილის დატირებასა და ყასიმ ბეჟანიძის ცნობასთან დაკავშირებით ჩხიკვაძე 1971 წელსაც ახსენებს და თან მადლობას უხდის ა. ჯიჯეიშვილს სარფელებთან ექსპედიციის მოწყობისათვის, უნდა ვიფიქროთ, რომ საექსპედიციო მიზნით 1971 წელსაც იმყოფებოდა. მასალები, რომ ამ წელსაც ჩაუნერია, ეს ფაქტი იმავე წელს შედგენილ სარფში გავრცელებული სიმღერების („წულო ბოზო“, „ჰელესა“, „ჰეძანა“, „ჰეძამო“) შეტანითაც დასტურდება. რაც შეეხება სიმღერა „ჩქინ ლაზეფს“ ისიც საქართველოში, ბათუმელი ან აფხაზეთის ლაზებისგან უნდა იყოს ჩაწერილი, რადგან სარფში ეს სიმღერა არ დასტურდება. ამგვარად, ბატონი გრიგოლის საექსპედიციო საქმიანობა 1971-79 წლებს უნდა მოიცავდეს.

ჭანურ მუსიკას მცირე დოზით ეხება ეთნომუსიკოლოგი ედიშერ გარაყანიძეც 1990 წელს დაცულ სადისერტაციო ნაშრომში „ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება“. ერთის მხრივ ლაზურმა მუსიკამ განიცადა თურქული მუსიკის იმდენად მძლავრი გავლენა რომ ლაზურ სიმღერაში ქართული ფენის გამორჩევა ჭირს (გარაყანიძე, 2011:91), მაგრამ ეთნომუსიკოლოგი ამასთანავე ავლენს კონკრეტულ პარალელებს ლაზურ და საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერებს შორის (იქვე:91-92).

თურქი ეთნომუსიკოლოგების – ოზგე დენიზჯისა და აბდულაჰ აკატის მოხსენებები საყურადღებოა, თუმცა ლაზების წარმოშობის საკითხში ტენდენციური. მათ მიმართ შეკითხვები მაქვს – განსაკუთრებით საკრავების წარმომავლობის საკითხში. თუმცა, აკატის 2014 წლის მოხსენების „თურქეთის აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის ინსტრუმენტული მრავალხმიანი ფოლკლორული მუსიკა“ უდაოდ დადებითი მხარეა ლაზური ქამანჩის შესახებ არსებული ცნობების სიმდიდრე და ძველ ტაოურ და შავშურ გუდასტვირებზე თვლების რაოდენობის დადგენა.

სხვადასხვა წლებში პოეტებმა პარმენ რურუამ, გენო კალანდიამ და ვლადიმერ სეიდიშვილმა გამოაქვეყნეს წერილები „ლაზური სიმღერები“ და „ლაზური სიმ-

ლერა“, რომლებიც სინამდვილეში საავტორო ლექსებია. ენათმეცნიერების ეთერ შენგელიას, მაია მემიშიშის და ნათია ფონიავას ერთობლივ მონოგრაფიაში „მერულ-ლაზური ინტონაცია“ საუბარია სალაპარაკო და არა სასიმღერო ინტონაციაზე. მედეა აბულაშვილის 2012 წელს გამოცემული წიგნი კი „რიტუალის ფენომენი ბერძნულ ხალხურ სიმღერებში“ წმინდა ბერძნულ ფოლკლორს მიეკუთვნება.

სამწუხაროა, რომ ბერძნული კულტურის ცენტრ „მაკედონიასა“ და არისტოტელეს სახელობის ბერძნულ-ქართული უნივერსიტეტის მიერ „პონტოელი ბერძნებისადმი მიძღვნილი I საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის 1994 წელს გამოცემულ თეზისებში არაა საუბარი პონტოელი ბერძნების ვინაობასა და მათ ფოლკლორზე.

დღევანდელ საქართველოში ჭანებით კომპაქტურად დასახლებული ერთადერთი სოფელი (უფრო სწორად, სოფლის ნახევარი) სარფია, თუმცა მის გარდა არაერთი ლაზი ასევე ცხოვრობს კვარიათსა და გონიოში. კვარიათში 1944 წლამდე ხემშინები/ ჰემშინები (გასომხებული ლაზები) ცხოვრობდნენ. მათი ციმბირსა და შუა აზიაში გასახლების დროს კი სარფელები და მაჭახელა-ხულოს აჭარლები ჩამოასახლეს. 1951 წლიდან კი კვარიათში აჭარლების რიცხვმა საგრძნობლად იმატა (ჩავჭნე 2012, 2014, 2017 წწ.). ვფიქრობ, ამიტომაცაა, რომ არასარფელი ლაზებიდან ლაზური სიმღერა და ისიც ფრაგმენტულად ძირითადად კვარიათელებმა იციან. მეტიც, კვარიათელების დიდ ნაწილს არათუ სხვა სიმღერების, არამედ სათამაშო ჰანგების სააკვნო „ჰა ნანის“ და დატირების გახსენებაც კი არ შეუძლია. მიუხედავად ამისა ყველა კვარიათელი ლაზი გამართული ლაზურით საუბრობს. მეტიც, ლაზური ენა ბევრ აჭარელ მეზობელს შეასწავლეს. რაც შეეხება სხვა სოფლებს, ჩემს დროს თხილნარში, ჭარნალში, სიმონეთში, ორსანტიაში, სუფსაში, ბათუმსა და სხვა ადგილებში სხვა ადგილებში მცხოვრები ჭანების უდიდესმა ნაწილმა სიმღერა საერთოდ არ იცის (ზოგმა ენაც კი). კვარიათის ლაზებმა კი კარგად იციან ლაზური ენა. აფხაზეთის ლაზებში ლაზურის მცოდნეები უმეტესად ხნიერები არიან, რადგან 1949 წლამდე აფხაზეთში გაცილებით მეტი ლაზური ოჯახი ცხოვრობდა, ვიდრე ჭარნალში, სიმონეთსა და სხვაგან. სხვა სოფლებში ლაზების სიმცირის გარდა, გასათვალისწინებელია მეორე ფაქტორიც: ვინაიდან საბჭოთა კავშირის მაღალჩინოსან ლავრენტი ბერიასთან სარფელ მუჰამედ ვანილიშ მჭიდრო ურთიერთობა აკავშირებდა, ამიტომ სარფისა და კვარიათის ლაზებს გადასახლება ნაკლებად შეეხოთ და შესაბამისად სხვა სოფლებისგან განსხვავებით, თავის ვინაობას არსად არ მაღავენ.

ჭანები დიდი რაოდენობით ცხოვრობდნენ აფხაზეთშიც. ისინი იქ ხოფისა და არჰავის (არქაბეს) რაიონებიდან დასახლდნენ (ყლენტი, 1938: XI XII). ეთნოგრაფ თედო სახოკიას (1868-1956) ბავშვობა-ახალგაზრდობაშიც ლაზები, შუაგული ლაზეთიდან სამუშაოს საძებნელად ხშირად მოდიოდნენ სამეგრელოსა და აფხაზეთში უმეტესად გუდაუთაში, სოხუმსა და ოჩამჩირეში და თვეობით რჩებოდნენ (სახოკია, 2012: 91-192). თუმცა, ბევრი მათგანი საცხოვრებლად აფხაზეთში დარჩა.

1920-30-იან წლებში ლაზი აქტივისტის ისქენდერ ციტაშის ცნობით, რუსებთან კონფლიქტის, ენორივი ბარიერისა და კოლმეურნეობების მოუწყობლობის გამო ლაზების დიდი ნაწილი უკან დაბრუნდა და აფხაზეთს მხოლოდ 500-მდე ლაზური ოჯახი შემორჩა (ციტირებულია თუშურაშვილი ო., იუნგე მ., ბონვენჩი

ბ. 2015). ნათე ბანაშის თქმით (ჩავწერე 2011 და 2019 წ.), 1949 და 1951 წლებში აფხაზეთში 1937 წლის შემდგომ დარჩენილი ლაზების უმეტესობა ციმბირსა და შუა აზიაში გადასახლეს. მათი ბედი 1953 წლიდან კი წარიმართა შემდეგნაირად: ნათე ბანაშის თქმით, ლაზების ნაწილმა 1970-80-იან წლებში გააკეთა საბუთები და ისტორიულ ლაზეთში დაბრუნდა; ნაწილმა რუსეთს მიაშურა; მხოლოდ მცირე ნაწილი დაუბრუნდა აფხაზეთს. აფხაზეთში დაბრუნებული ლაზების ნაწილი აფხაზად ჩაენერა.

აფხაზეთის ჩემ მიერ ჩანერილ ლაზეთთან საუბრისას (ჩავწერე 2011-12 და 2017 წწ.). ირკვევა, რომ მათ საუბარი თავისუფლად შეეძლოთ, მაგრამ სიმღერა – ნაკლებად. სიმღერების ჩანერა ჩხიკვაძეს აფხაზეთში აფხაზეთის ლაზებისგან იმიტომ გასჭირვებია, რომ მათ ნაწილს არც ემღერა, ან სიმღერა დავინწყებული ჰქონდა (1980ა:7). ყურადღებით გავეცანი აფხაზეთის ისტორიისა და კულტურის შესახებ სხვადასხვა წლებში გამოცემულ ქართულ და რუსულენოვან წიგნებს (რომელთა ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს), მაგრამ აფხაზეთის ლაზების კულტურულ და სამეურნეო ცხოვრებაზე და მათ გასახლების მიზეზებზე ან საერთოდ არაფერს წერენ, ანდა ძალიან ზერელედ და გაკვრით ეხებიან. უფრო მეტიც, ლაზებს თურქებს ეძახიან (Фонъ-Дервизъ, 1906:21, 51-52). გასაგებია, რომ ლაზები ქრისტიანული მოსახლეობისგან მეტ-ნაკლებად დისტანცირებულნი იყვნენ და ამიტომაც არ არ იყვნენ არც ხალხურ ანსამბლებში, არც თეატრსა და არც სხვა კულტურულ დაწესებულებებში, მაგრამ ისინი არც ისე უმნიშვნელონი იყვნენ აფხაზეთისთვის, როგორც ეს ჩვენთვის ხელმისაწვდომი ლიტერატურიდან ჩანს.

ოსმალეთის იმპერია დამორჩილებულ მხარეებში უცხოტომელთა ჩასახლება-საც არ ერიდებოდა. ალი თანდილაგას თქმით, გონიოსა და კახაბრის მიდამოებში ჩაასახლეს ქურთები, ჰემშილები, თურქული ტომი ეშაირები და ა. შ. მათთან ერთად კი თურქული ტომები – ეშაირები და ჰიმშილები“. რიზესა და მაფაურეს (მეფური) მიდამოებში დაასახლეს გამუსლიმებული ბერძნები და სხვ. ამავე დროს, თვით ლაზი მოსახლეობის დიდ ნაწილს ოსმალეთის შორეულ მხარეებში ასახლებდნენ (ვანილიში მ., თანდილაგა ა., 1964:48). გამუსლიმებული ბერძნები, შესაძლოა, პონტოელი მუსლიმი ბერძნები (ანუ ჯერ გაბერძნებული, შემდგომ გამუსლიმებული ლაზები) იყვნენ. ეშაირებზე კი ინფორმაცია არ მომეპოვება.

ჭანტურიას ცნობებითაც და ჩემ მიერ 2015 და 2017 წლებში ჩანერილი გონიელების ნაამბობითაც ირკვევა, რომ 1944 წლამდე მოსახლეობის უმეტესობას ქურთები და ჰემშინები შეადგენდნენ, რომლებიც ლაზობას იბრალებდნენ. მათ შთამომავლობას გონიელები „დარქმეული ლაზების“ სახელით იხსენიებენ. აჭარლები კი 1944 წლიდან მომრავლებულან.

გონიოში ლაზური გვარებია:

კაკაბაძე,

დემირალოღლი-დოლიძე,

აბდულიში, თანალიში,

ხორავა,

ნარაკიძე,

ჩიქოვანი,

აბაშიძედ და აბულაძედ გადაკეთებული აბდულოშები და შიშმანიძედ გადაკეთებული ნარაკიძეები).

ნიჟარაძეების (ერზრუმოღლების), შანიძეებისა (შერიფოღლების) და ბაკურიძეების (ბექაროღლების) წარმომავლობა ბურუსით არის მოცული. არის ვარაუდი მათ ქურთულ ან ჰემშილურ წარმომავლობაზე, თუმცა ერზრუმოღლები და ბექაროღლები ცხოვრობენ ხოფის რაიონის სოფელ მაკრიალსა/ნოღედსა და პირონითში და ისინი ლაზები არიან. ყოველ შემთხვევაში, გონიოს ნიჟარაძეები, შანიძეები და ბაკურიძეები თვითონ გონიელთა თქმით (ჩავწერე 2015 და 2017 წწ.), შინაურებთან ლაპარაკობენ თურქულად და ლაზი მხოლოდ დედა ან ბებია ჰყავდათ. საერთოდ, გონიელთა თქმით, ლაზების მხოლოდ მცირე ნაწილი საუბრობდა სახლში ლაზურად. ძირითადი სასაუბრო ენა სოფელში იყო თურქული და ქართულს კი სკოლაში სწავლობდნენ. ამ მოსაზრების სისწორე დაადასტურა ჩემმა 2015 და 2017 წლების ექსპედიციებმაც, რადგან ლაზურად საუბრობდნენ მხოლოდ ისინი, ვისი ორივე მშობელიც ლაზეთიდან (ძირითადად სარფიდან) იყო გადმოსული.

აჭარლები ასევე მომრავლდნენ სარფშიც, თუმცა ამ სტატუსით მხოლოდ სარფელთა მეუღლეები გვევლინებიან და აჭარელთა ოჯახების ჩამოსახლებას ადგილი არ აქვს. აქვე ავლნიშნავთ, რომ სარფი ესაზღვრება კირნატსაც, თუმცა მათ შუა დიდი ტყე მდებარეობს. ბორჩხის რაიონში შემავალი ჩხალას ხეობა ახლოს არის მაჭახელასთან თუმცა, მათ შუა რამდენიმე კლარჯული სოფელია. ამგვარად აჭარლების ლაზებთან უშუალო გამეზობლება 1944 წლიდან იწყება.

1970-1990-იან წლებში სარფიდან გონიოში კიდევ რამდენიმე ოჯახი ჩასახლდა, რომლებიც მოგვიანებით მოვინახულე. არაერთი სარფული ოჯახი ჯერ კიდევ 1940-იანი წლებიდან დასახლებულია ბათუმშიც. ჯერ კიდევ 50-70 წლის წინ ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ ახალსოფელში ცხოვრობდა არაერთი ლაზი ქალბატონი, რომელიც სარფიდან და თურქეთის ლაზეთიდან იყო გამოთხოვილი. გონიოში გვხვდება დოლიძე, ოჩამჩირეში კი ნარაკიძე მაგრამ მათი წინაპრები ხოფის რაიონის სოფელ ლიმანიდან არიან მისულები და არა სარფიდან.

ცალკე უნდა აღინიშნოს ზუგდიდის რაიონის სოფელი ანაკლია. დღეს ანაკლიის მოსახლეობა დაახლოებით 700 ოჯახს შეადგენს (აფხაზეთიდან დევნილების გარეშე – 500-მდე ოჯახი). ადგილობრივი ანაკლიელებიდან კი მხოლოდ 50-მდე ოჯახია ლაზების. მართალია, ისტორიკოსი აბესალომ ტულუში ანაკლიაში ლაზების ჩამოსახლების დროდ XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნას ასახლებებს (ტულუში, 1991:23-24), მაგრამ მათი შთამომავლობა დღეს აღარ გვხვდება: ან ლაზეთში გაბრუნდნენ, ანდა უკვე მეგრული გვარები აქვთ. ანაკლიაში დღეს მცხოვრები ლაზების წინაპრები კი სულ რაღაც 100-120 წლის წინ დასახლდნენ და ცალკე უბანი შექმნეს. როგორც ჩანს ანაკლიაში ლაზების დასახლების ძირითადი მიზეზი იქ არსებული პორტი და სავაჭრო ურთიერთობები იყო.

ანაკლიელი ლაზების გვარებია: რეიზოღლი-რაზმაძე, აღაზადე-ქართველიშვილი, ქვაქულოღლი-ქვახულიძე, აბდულოღლი, სუფალოღლი, ოქსუსოღლი, სოქთოღლი, მოლაოღლი და ოდაბაშოღლი. ლაზებად მოაზრებული თიკანაძეები წარმოშობით რაჭიდან, მაჭახელიძეები კი მაჭახელას ხეობიდან არიან. რაც შეე-

ხება ფატლანძეებს, ისინი ან აჭარიდან ან ხოფის რაიონის სოფელ ბუჯალიდან (ლაზურად თალიქოთი) არიან წამოსულნი. ანაკლიაში რამდენიმე ათეული წლის წინ ლაზებიდან ასევე ცხოვრობდნენ ალიოღლები, აბაშოღლები, კარალოღლები, სოფოღლები, დემლიშოღლები, დერვიშოღლები, ჯიხოღლები, იუსუფოღლები და სხვ. თუმცა ამ გვართა წარმომადგენლებიდან დღეს აღარავინ არის ცოცხალი. როგორც ჩანს მათი შთამომავლობა ან გამეგრელდა, ანდა ლაზეთში დაბრუნდა. ანაკლიელ ლაზების უმრავლესობას ისტორიულ ლაზეთთან კავშირი სრულად აქვთ გაწყვეტილი, რადგან თურქეთის ლაზების დიდმა ნაწილმა არაფერი იცის ანაკლიაში XVII-XX საუკუნეებში მოქმედი პორტისა და პორტის გამო ანაკლიაში დასახლებული ლაზების შესახებ.

ანაკლიელებს დავიწყებული აქვთ ლაზური ენა და კულტურა. როგორც 2019-20 წლების ექსპედიციებმა ცხადჰყო ლაზური სიმღერის თითო-ოროლა კუბლეტის გახსენება არაზუსტი მელოდიითა და როგორც მეგრული ასევე საერთოდ არარსებული სიტყვებით მხოლოდ ორიოდ ანაკლიელ ლაზსა და მეგრელს შეუძლია.

1935 წელს ანაკლიის ლაზურ უბანში დაბადებულ (წარმოშობით რაჭველ) გივი თიკანაძის ცნობით (ჩავწერე 2019 წ.) ყანაში ლაზები „ბგერების განელვით“ მღეროდნენო. შესაძლოა იმხანად ყანაში მართლაც რამდენიმე ლაზი თავისთვის მართლაც ღიღინებდა, მაგრამ ამის ალბათობასაც ნაკლებად მივიჩნევ, რადგან 1940-იან წლებში ლაზების ციმბირსა და ყაზახეთში გადასახლების შიშით ლაზურად მხოლოდ მეზობლებში საუბრობდნენ და მღეროდნენ, ცალკე საყანო ნაკვეთები კი არ ჰქონდათ. ისიც, შესაძლებელია რომ ბატონ გივის მეგრული ნადური სიმღერების დამაბოლოებელი მონაკვეთები აღექვა „განელილ ბგერებად“. შეიძლება ყანაში რამდენიმე ლაზი თავისთვის ლაზურ ლირიკულ სიმღერებს (ე. წ. „დესთანს“) მღეროდა, რომელთაც ახასიათებს ბგერების „განელვა“. აქედან გამომდინარე არ ვარ დარწმუნებული, რომ საუბარი ნამდვილად ლაზურ სიმღერას ეხებოდა. ყოველი შემთხვევისთვის სხვა ანაკლიელებმა ვერც ეს ცნობა დაადასტურეს და ვერც ქორწილსა თუ სხვა დღეობებზე ლაზური სიმღერის შესრულების ფაქტი გაიხსენეს.

იმ ორიოდ ანაკლიელსაც თითო-ოროლა ლაზური სტროფი ახსოვდათ (ჩავწერე 2019 წ.), ეს ყველაფერი გაგონილი ჰქონდათ თავიანთი საახლობლო-სამეზობლოსგან და არა სოფლის ნადიდან, საწესო დღეობებიდან, ქორწილიდან და სხვა სახის სასოფლო თავყრილობებიდან.

ერთადერთი ოჯახი, რომელმაც კარგად იცის ლაზური ენაცა და სიმღერებიც, ქემალ და ხატიჯე ქვაქულიშებია, თუმცა უნდა გავითვალისწინოთ ის ფაქტიც, რომ ისინი უკვე 60 წელზე მეტია რაც ანაკლიაში აღარ ცხოვრობენ და მათი ანაკლიაში ყოფნის დროსაც საზაფხულო არდადეგებს სარფში ატარებდნენ და სიმღერებს იქ სწავლობდნენ (ჩავწერე 2018-19 წწ.). ამგვარად სულ ცოტა 1950-იანი წლებიდან მოყოლებული, ანაკლიაში ლაზური სიმღერა („სარფი მოლენის“ გარდა) უკანასკნელ წლებამდე საჯაროდ არ შესრულებულა, თუმცა საბედნიეროდ, უკვე რამდენიმე წელია, რაც ანაკლიელი ბავშვები თინათინ სიჭინავას ხელმძღვანელობით სწავლობენ ლაზურ ხალხურ სიმღერებს. მათ ანსამბლს „ლაზიკა“ ჰქვია.

ჩემ მიერ 2019-20 წლებში ჩაწერილი საუბრებიდან ირკვევა, რომ ანაკლიე-

ლებმა არ იციან ლაზური ენა და კულტურა, რადგან: 1) ანაკლიელი ლაზები მთელი სოფლის მოსახლეობის 10 პროცენტსაც არ წარმოადგენენ; 2) მათ უბანში, სულ ცოტა 1950-იანი წლებიდან მაინც, ლაზებთან ერთად რამდენიმე მეგრული ოჯახიც ცხოვრობენ; 3) დღევანდელი ხანდაზმული ლაზების უმეტესობას დედა მეგრელი (იშვიათად რუსი) ჰყავდა; 4) შუა აზიასა და ციმბირში გადასახლების შიშით ლაზურად და თურქულად მხოლოდ საიდუმლოს თქმის დროს ლაპარაკობდნენ; 5) ლაზები ხშირად მიუთითებდნენ ადგილობრივი მეგრელების მხრიდან ლაზების თურქებად მოხსენიების ფაქტზე და მათი გასახლების სურვილზე. ვინაიდან სუფსიდან, აფხაზეთიდან, ბათუმიდან ბევრი ლაზი 1949 წლიდან გაასახლეს, ანაკლიელ ლაზებშიც გაჩნდა ანალოგიური შიში. მართალია, ანაკლიელები მეგრელებთან დანათესავების წყალობით გადაურჩნენ გადასახლებას, თუმცა ლაზურის მცოდნე თაობაში სიცოცხლის ბოლომდე იყო შიში, რომ მათ ნებსიმიერ დროს ლაზურად ლაპარაკის გამო გაასახლებდნენ...

სამწუხაროდ, დღეს ანაკლიელებმა არაფერი იციან თურქეთის ლაზებზე და ჰგონიათ, რომ ხოფა, არქაბი, ვინე, არის არა ლაზური რაიონები, რომელთა შემადგენლობაში არაერთი სოფელია, არამედ თავად ლაზური სოფლები. მათ ისიც კი არ იციან, რომ ოღლის გვარი 1934 წლიდან ამოღებულია და სუფალოლი, სოქთოლლი, რეიზოლლი და სხვა გვარები აღარ იხმარება. ჩემი 2022 წლის ექსპედიციებიდან გაირკვა, რომ არც თურქეთის ლაზებმა იციან რაიმე ანაკლიაზე. ზოგიერთს მარტო სახელი გაუგია, რადგან მისი წინაპარი ან ნათესავი ცხოვრობდა ანაკლიაში. დღეს თურქეთის ლაზმა არც ის იცის, დღესაც ცხოვრობენ თუ არა ლაზები და არც ის, რომ ანაკლია სამეგრელოშია და ამიტომ ანაკლიელი ლაზების მეგრულენოვანობა სრულიად ბუნებრივი და არა გასაკვირი მოვლენაა. იმისათვის, რომ ანაკლიამ პორტის აღდგენით აღიდგინოს ისტორიული ფუნქცია და თურქეთის ლაზებისთვის იყოს საინტერესო, ამიტომ კაგებეს გამომძიებელ და შეთავსებით მწერალ ორდეს დგებუადის ქუჩას, სადაც 50-მდე ლაზური ოჯახი კომპაქტურად ცხოვრობს, უნდა დაერქვას ლაზეთის ქუჩა და იქ უნდა არსებობდეს პატარა ლაზური მუზეუმი, ლაზური ენის გაკვეთილი კი უნდა ისწავლებოდეს სარფის, კვარიათისა და ანაკლიის სკოლებში.

ხალხის გასახლება ერთერთი ტრაგიკული მოვლენაა. 1877-1878 და 1914-1917 წლებში თურქეთის მოლებთან ერთად, მეფის რუსეთს სურდა მუსულმანი ქართველობის აყრა-გადასახლება და ამ ტერიტორიაზე კაზაკების ჩამოსახლება. მართლაც, ლაზების, აჭარლებისა და კლარჯების დიდი ნაწილი თურქეთის შუაგულ პროვინციებში გადასახლდნენ. 1940-1950 წლებში საქართველოდან ლაზების ციმბრისა და ყაზახეთში გასახლებების მთავარი მიზეზი, მათი თურქეთთან კავშირი იყო. რეალურად, საქართველოში მცხოვრები ლაზები (სარფს გარდა), სხვადასხვა დროს თურქეთის ლაზეთიდან იყვნენ მოსულები. ამიტომ, მთელ ხალხს საბჭოთა მთავრობამ თურქოფილობა დააბრალა.

საზოგადოდ, ლაზური გვარები ძირითადად „ში“-ზე (ანუ ძეზე) მთავრდება (ჯევაიში, აბდულოში, მემიში და ა. შ.), თუმცა ლაზური გვარებია ასევე ნარაკიძე, ქორიძე, დოლიძე და თანდილავა. ამავე დროს გვხვდება ბაქრაძე, კახიძე, კაკაბაძე, აბულაძე, ხორავა, ნუმანიშვილი და ჯავახიშვილი, მაგრამ ეს,

უბრალოდ, დამთხვევაა. ბაქრაძე სინამდვილეში ბეჟირიშია; დოლიძე – მემიშიში; ჯავახიშვილი – ჯევაიში; აბულაძე – აბდულიში; ვანიძე – ვანილიში/ვანლიში; კაკაბაძეების ძველი გვარი კაბარიაა; კახიძეების ნაწილი კახაილიშია; ნაწილის ძველი გვარი კი კახაში უნდა ყოფილიყო. ხორავეების ძველი გვარი ხიალიში/ხირალიში; თანდილაძეების – თანთუში; ნუმანიშვილებისა კი ნუმანიში უნდა ყოფილიყო. მემიშიშების ნაწილმა დოლიძედ იმიტომ დაიწერა თავისი გვარი, რომ მათი წინაპარი დოდოლი იყო. ქორიძეები – ქესოლღები იყვნენ, თუმცა არის ვარაუდი, რომ მათი ძველი გვარი ქოსეში ან ქორიში ყოფილიყო. რაც შეეხება ნარაკიძეებს, მათი წინაპარი მღვდელი ყოფილა და ამ გვარზე იწერებოდა. სამეგრელოს ნორაკიძეები და ნარაკიები/ნორაკიები შესაძლებელია ძველად ლაზი ნარაკიძეები ყოფილიყვნენ. ჩიქოვანს – ბატონი მოუკლავს და თურქეთის ლაზეთში ამიტომ გაქცეულა.

არსებობს გადმოცემა, რომ ვანიოლლი, კაბამემედოლლი (კაკაბაძე-კაბარია), კაბაოსმანოლლი (ოზგიური) და ხიაროლლი (ხორავა) XIX საუკუნეში ძმები იყვნენ. ვანიოლღებზე ფიქრობენ, რომ ვანიდან (ქურთისტანის ან იმერეთის ვანი) არიან მოსულები. ქურთისტანის ვანის მომხრეები ხაზს უსვამენ ვანილიშების შავგრემანობას, მაგრამ ისინი უარყოფენ დანარჩენი სამი გვარის ქურთობას. ამ თემის განხილვა ძალიან შორს წაგვიყვანს. ამასთანავე, ჭეშმარიტების ძიება თითქმის შეუძლებელი მგონია. მთავარია რომ სარფში მოსახლე ყველა გვარი უკვე თაობებით არის სრულფასოვანი ლაზი.

სარფელებმა თანამედროვე ქართული გვარები დაიწერეს თავიანთი გავლენიანი ნათესავების, ან ნაცნობების წყალობით. ზოგი გვარის ხალხი მთლიანად გადავიდა ახალ ქართულ გვარზე, ზოგიც ნაწილობრივ დარჩა ძველ ლაზურ გვარზე. ამგვარად სარფელი ბაქრაძეები, კახიძეები, ხორავეები თუ სხვები, წმინდა ლაზები არიან და არაფერი აქვთ საერთო თავიანთ მოგვარეებთან.

ორიოდე ოჯახით სარფში ასევე წარმოდგენილნი არიან ლაზი სარიძეები (საროლღები); აჭარელი გოგიტიძეები და კლდიაშვილები; უკრაინელი ხარჩენკოები და რუსი პაშკოვები, რომლებიც სარფში არიან ჩასიძებული. 1944 წლიდან სარფიდან კვარიათში გადასახლდნენ მემიშიშების, ქორიძეების, კაკაბაძეების, ნარაკიძეების, ხორავეებისა და ვანიძეების რამდენიმე ოჯახი. ამათ გარდა, კვარიათში ასევე ცხოვრობს ლაზიშვილების ერთი ოჯახი რომელიც სინამდვილეში მემიშიშები არიან. კილაძე (კიფალოლლი), ფერაძე (ფეროლლი) და ქვაქულოლლი სარფელებთან არიან ჩასიძებული და ისე დასახლდნენ კვარიათში.

კარალიძე, რომელიც აჭარისა და გურიის სოფლებში ცხოვრობს, ისტორიულად კარალიშია. ანაკლიაში კი გასაკვირია, მაგრამ დღემდე თურქული გვარებია შემორჩენილი – მხოლოდ რეიზოლღებმა გადაიკეთეს გვარი რაზმაძეებად, ალაზადეებმა ქართველიშვილებად და ქვაქულოლღების ნაწილმა ქვახულიძედ. რადგან დანარჩენ სოფლებში ლაზების მხოლოდ ორიოდ კომლი ცხოვრობდა, მათი გვარების შესახებ განმარტების მოტანას საჭიროდ არ მივიჩნევ. ისტორიულად ასევე ლაზური გვარებია: დურმიშიძე (დურმიში), ტულუში, ხალვაში, ჯაში, ბალვაში (ბალიშვილი, ბალინიში), ლაზიშვილი (შესაძლოა ლაზარიშვილიცა და ლაზარაშვილიც). ასევე ლაზურია „ჭან“ ფუძისეული გვარებიც (ჭანიშვილი, ჭანტურია, ჭანბა

და ა. შ.). დასახელებული გვარების უმეტესობა უკვე საუკუნეებია, რაც გურიაში, აჭარასა და სამეგრელოში ცხოვრობენ (ჭანბა მხოლოდ აფხაზეთშია). მათმა დიდმა ნაწილმა იცის, რომ ლაზეთიდან არიან (პირადი საუბრები, 2019 წ.), თუმცა არც წარმოშობის კონკრეტული ადგილი იციან და ნათესავებიც აღარ ჰყავთ, რადგან ლაზეთიდან რამდენიმე საუკუნის წინ წამოვიდნენ. ამ მიზეზთა გამო ეთნოფორთა სიაში ეს გვარები აღარ შევიტანე. კარალიძეებს, ხაჯიშვილებს, სოქოლულებს, რეიზოლულებსა და სხვა გვარებს, რომლებიც ეთნოფორთა სიაშია მოხსენიებული, თავისი წარმომავლობის ადგილი ახსოვთ რადგან ლაზეთიდან სულ რაღაც 100-120 წლის წინ წამოვიდნენ. აქვე უნდა ავღნიშნო „ში“-ზე დაბოლოებული იეზიდური გვარები (რაში, ჩოხრაში, მამრაში). შესაძლოა მათი წინაპრებიც საუკუნეების წინ ლაზეთი იყვნენ, რადგან ლაზეთის გაქურთების შემთხვევებიც არსებობს. ლაზური წარმოშობის უნდა იყოს აფხაზური გვარი ბალაფშიც.

რაც შეეხება სარფში მცხოვრებ გვარებს, მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს ზოგიერთი გვარის სხვა სოფელში წარმოშობის ვარაუდი, წარმომავლობის ადგილს არ ვუთითებ, რადგან სარფი ისედაც ლაზური სოფელია და წარმომავლობის ადგილი კი მხოლოდ არაკომპაქტურად მცხოვრებ ლაზებშია მითითებული.

მართალია, ანაკლიასა და კვარიათში ლაზური ოჯახების რაოდენობა ერთნაირია, თუმცა კვარიათში, ანაკლიისგან განსხვავებით, ყველა ლაზმა იცის მშობლიური ენა, რადგან: 1) კვარიათი, სარფს ესაზღვრება, ამგვარად კვარიათელები არ არიან თავიანთ ლაზურ ფუძეს მონყვეტილნი; 2) კვარიათის ლაზები არასდროს ყოფილან დაცივნისა და აგრესიის ობიექტნი.

ტაოს, კლარჯეთისა და შავშეთისგან განსხვავებით, ლაზური მუსიკის შესახებ 2010 წლამდეც კი მოიპოვებოდა გარკვეული ცნობები, რადგან თავად ბევრი სარფელი მეცნიერი იკვლევდა ლაზურ მეტყველებას. ფილოლოგებიდან იყვნენ ზურაბ თანდილავა, ომარ მემიშიში, ციალა ნარაკიძე, ნოდარ კაკაბაძე, თურქოლოგებიდან ლილე თანდილავა და ნორა კახიძე. ისტორიას იკვლევდა ალი თანდილავა, ეთნოგრაფიას კი მოყვარულის დონეზე – მუხამედ ვანილიში. რომ აღარაფერი ვთქვათ გრიგოლ ჩხიკვაძის, კახი როსებაშვილის და სხვათა მიერ სარფში ჩატარებულ ექსპედიციებზე.

არათუ აჭარის, აფხაზეთისა და სამეგრელოს ლაზებში, არამედ სარფშიც ბევრი ნიმუში დავინწყებულობ. განსაკუთრებით ეს ითქმის შაირებზე, საქორწინო და ნადურ სიმღერებზე. 1950-იანი წლებიდან ნადი (ლაზურად „ნოდერი“) უსიმღეროდ, ქორწილი კი ლაზური სიმღერების გარეშე ტარდებოდა. საკრავებიდან დოლი, პილილი, კლარნეტი და აკორდეონი იყო წარმოდგენილი. აღსანიშნავია ისიც, რომ აკორდეონზე, კლარნეტსა და ზოგჯერ დოლზეც დამკვრელებად ბათუმიდან მონვეული მუსიკოსები გვევლინებოდნენ (ჩავენერე 2011-12, 2017-19 წწ.).

ავღნიშნავ, რომ გუდაზე, რომელსაც სარფელები აჭარული მეტყველების გავლენით, უმეტესად „ჭიბონს“/„ჭიპონს“ უწოდებენ, ახალგაზრდობაში უკრავდა ილია (იბრაიმ) აბდულიში; ქამანჩაზე იუსუფ აბდულიში, ნაზიმ მემიშიში და მემედ ნარაკიძე; კავალს კი არაერთი სარფელი ამზადებდა. ეს ყველაფერი ხდებოდა 1930-40-იან წლებში.

სამწუხაროდ, გრიგოლ ჩხიკვაძის ექსპედიციების დროს, ისინი უკვე აღარ

უკრავდნენ. სარფში გუდასტვირისა და ქამანჩის გაქრობის მიზეზი მათი აკორდეონითა და კლარნეტით ჩანაცვლებაში უნდა ვეძიოთ, რადგან კავალის, ქამანჩისა და გუდასტვირისთვის საჭირო მასალა სარფში დღემდე იზრდება, სურვილის შემთხვევაში ორივე საკრავის დამზადებაა შესაძლებელი. ფაქტი კი ერთია: დღევანდელ სარფელი მოხუცები კავალს მესაქონლეობის დროს თავშესაქცევ საკრავს უწოდებენ, გუდასტვირისა და ქამანჩის დაკვრის ფაქტები ბუნდოვნად ახსოვთ და იქნებ ამიტომაც უწოდებენ გუდასტვირს აჭარული მეტყველების გავლენით „ჭიბონს“ და „ჭიბონს“. ლაზური სახელი „გუდა“, ჩემ მიერ გამოკითხული სარფელებიდან, მხოლოდ ორიოდეს ახსოვდა, ისიც ტერმინ „ჭიბონის“ პარალელურად. გასაკვირია სარფში გუდასტვირის გადაშენება, როცა ეს საკრავი მთელი აჭარის სავიზიტო ბარათია. თუმცა აქვე უნდა ვთქვა, რომ ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტში ჭიბონი ნაკლებადაა გავრცელებული, ხოლო ხოლო გონიო-ახალსოფელ-კვარიათში მცხოვრებ აჭარლებში არც კი გვხვდება.

სამწუხაროდ, სარფს ეთნომუსიკოლოგი არასდროს ჰყოლია, თუმცა მის სიმღერებს გულმოდგინედ იკვლევდა გრიგოლ ჩხიკვაძე, თუმცა მცირე წვლილი შეიტანეს კახი როსებაშვილმაც, ვიქტორია სამსონაძემაც და სხვებმაც. 2010 წლიდან კი, სარფისა და გაღმა ლაზეთის სიმღერებს ვიკვლევ მე. ამგვარად, სარფშიც და მის მიღმაც არაერთი ისეთი ნიმუშისა და მასთან დაკავშირებული ინფორმაციის შეკრება შევძელი, რაც მანამდე არ ვიცოდი.

ლაზური სიმღერა პირველად მე და თამაზ გაბისონიამ ჩავიწერეთ 2010 წელს რუსთავეში მცხოვრები ნაზი მემიშიშისგან, 2011 წელს კი ამავე მიზნით ვესტუმრე თბილისში მცხოვრებ ნათე ბანაშს. სარფში პირველი ექსპედიცია 2011 წელსვე ჩავატარე, კვარიათში კი 2012 წელს, 2012 წელსვე პირველად ვიყავი თურქეთის ლაზეთში ბიზნესმენ მერაბ ფაშალიშვილთან ერთად, თუმცა პირველი ფუნდამენტური ექსპედიციები თურქეთის ლაზეთში 2014 წელს ზურაბ ვანილიშთან და ნაზი მემიშიშთან ერთად მოვაწყვე. ამ და შემდგომ წლებში პარალელურად დავდიოდი როგორც სარფისა და კვარიათის, ისე გონიოს ლაზებში, მაგრამ თურქეთის ლაზეთში რუსთაველის ფონდის დაფინანსებით 2014 წლის შემდეგ, მხოლოდ 2022 წელს დავბრუნდი. 2022 წელს ქორეოგრაფ გიორგი ალიმბარაშვილთან ერთად, თურქეთის ლაზეთში ორი ექსპედიცია ჩავატარე და, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, მრავალ მუსიკალურ ნიმუშთან ერთად, პირველად ჩავიწერე 3/5 თვლიანი გუდასტვირი და პირველად დავაფიქსირე პირველად დავაფიქსირე მამაკაცთა დატირება და საბავშვო „წინიკაკვა“.

2023 წელს, ქორეოლოგ ხათუნა დამჩიძესთან ერთად, პირველად ვეწვიე მუჰაჯირ ლაზებს. რამაც ძალიან გამაოცა, იყო სურსათ-სანოვავის მოსათხოვის „თირამოლასა“ და ლაზური საკრავიერი მუსიკის (გუდასტვირი, ქამანჩა, კავალი) თითქმის არარსებობა. მხოლოდ საფანჯას ლაზები უკრავდნენ ქამანჩაზე, ხოლო გუდასტვირი კი მუჰაჯირებში შენარჩუნებული საერთოდ აღარ იყო. სამაგიეროდ, ყველგან გავრცელებული იყო აბაზური აკორდეონი. ვინაიდან მუჰაჯირი ლაზების უდიდესი ნაწილი 1877-78 წლებში ბორჩხიდან, კერძოდ ჩხალის ხეობიდან იყვნენ, გამიჩნდა დიდი სურვილი, ჩავსულიყავი ჩხალას ხეობაშიც. ეს სურვილი მხოლოდ 2024 წელს ავისრულე, მაგრამ ვნახე, რომ ჩხალელი ლაზე-

ბი მხოლოდ დუშეთში და მამანათის ნაწილში ცხოვრობდნენ, დანარჩენგან კი არტაშენის ლაზები ცხოვრობდნენ და საკრავიერი კულტურაც მათ ჰქონდათ. იმავე ექსპედიციაში ვენჯიე ფინდიკლის შავი ზღის პირეთის სოფლებს, რათა განსაკუთრებული ყურადღება მიმექცია მეთევზეობასთან და ზღვასთან დაკავშირებული სიმღერებისთვის, მაგრამ სამწუხაროდ, არათუ ამ, არამედ ზოგადად სხვა სიმღერების ჩანერაც კი უკვე გამიჭირდა. მეტიც, ძველი ნაგებობებიც კი ამ სოფლებში იშვიათად იყო შემორჩენილი.

ჭანური სიმღერები ერთხმია. ორ და სამხმანი სიმღერების ნაშთები ვერც მაღალმთიანმა ლაზეთმა და ვერც მუჰაჯირებმა ვერ შემოინახეს. ორ და სამ ხმაზე სიმღერების შესრულების ფაქტები მხოლოდ სარფის ქართულ ნაწილშია დაფიქსირებული და ეს ნიმუშები 1970-იანი წლების დასაწყისშია გამრავალხმიანებული. გ. ჩხიკვაძე სარფის სიმღერების გამრავალხმიანების საწყისად 1950-იან წლებს მიიჩნევს (ჩხიკვაძე, 1980ა:7), მაგრამ იმხანად ადგილი მხოლოდ ერთეულ შემთხვევებს ექნებოდა, რადგანაც, როგორც არსებული ჩანაწერებით, ისე ჩემ მიერ 2011-12 და 2014 წლებში ჩაწერილ ეთნოფორთა დიდი ნაწილის თქმით, 1960-იან წლებში, ჭანური სიმღერა ჯერ კიდევ ერთხმია იყო. 1975 წელს ილია აბდულიში კახი როსებაშვილთან საუბარში აღნიშნავდა, რომ „ანდლა მზოლაშა მეულუ“ – სოსო ახალაძის გამრავალხმიანებულია და სხვა ლაზური სამხმანი სიმღერები ჩვენ არ ვიცითო. ნახსენები მასწავლებელი კი სარფის გუნდში 1950-იან წლებში მოღვაწეობდა. ბატონ გრიგოლ ჩხიკვაძეს 1973 წელს ილია აბდულიშის, ბესარიონ ხორავასა და ვასო კაკაბაძისგან ჩაწერილი აქვს რამდენიმე ერთ და ორხმანი სიმღერა. სამხმანი კი ამ შემთხვევაშიც მხოლოდ „ანდლა მზოლაშა მეულუ“/„გურის მოძინ მან დაჩხირი“ იყო (აუდიოდანართი, №1). ზოგიერთი სარფელის თქმით (ჩავწერე 2017 წ.), სიმღერები გაამრავალხმიანეს სარფელმა მუსიკოსმა ედნარ ხორავამ (ხილიშმა) და გრიგოლ ჩხიკვაძემ, ზოგი კი ამას მუსიკის აჭარელ მასწავლებლებს უკავშირებს (ჩავწერე 2011-12, 2017 წწ.). ყოველ შემთხვევაში, ბატონი ედნარიც რომ მონაწილეობდა სიმღერების გამრავალხმიანებაში, უდავოა. პირველად ხომ მან ასწავლა ანსამბლ „ლაზეთის“ წევრებს სამ ხმაში სიმღერა.

აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ედნარ ხორავამ 1972 წელს ბათუმის კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებელი გუნდის დირიჟორის კვალიფიკაციით დაამთავრა. ლაზური სიმღერების მასობრივად გამრავალხმიანების, უფრო სწორად გასამხმანიების, პერიოდი კი 1980-იანი წლებიდან იწყება. სამხმანი ნიმუშებს ჯერ ანსამბლი „ლაზეთი“, შემდგომ ქალთა ტრიო „ჰეიამო“ ასრულებდნენ. 2012 წლიდან კი წამოვიდა ახალგაზრდების ანსამბლი „კოლხა“ და საბავშვო ანსამბლი „ჰეანა“ (ლილი აბდულიშის ხელმძღვანელობით); პატარების ანსამბლი „მზოლაში ბერეფე“ და „ლაზი მარგალიტები“ (ლია შეროზიას ხელმძღვანელობით); თუმცა „კოლხას“ გარდა, ყველა ანსამბლი დაიშალა. კოლხამ თურქეთში ორჯერ ასახელა საქართველო. აქვე ვიტყვი, რომ ილია აბდულიში, „კოლხა“ და „ათძალი“ საქართველოს ფოლკლორის ეროვნული დათვალიერება-ფესტივალის 2006, 2016 და 2022 წლების ლაურეატები არიან. იქამდე არსებული ანსამბლი „ლაზეთი“ კი ჯერ კიდევ 1957 წელს აჭარის ლიტერატურის და ხელოვნების დეკადაზე გამოვიდა, 1979 წელს კი პირველ თბილისობაზე გამოვიდა; ამის შემდეგ,

რამდენჯერმე (1981, 1986, 1987), ხალხური თვითშემოქმედების რესპუბლიკური ოლიმპიადების ლაურეატი გახდა. სარფის ანსამბლები არაერთხელ გამოსულან საქართველოს ტელე-რადიო ეთერით, მაგრამ ამ მონოგრაფიაში მხოლოდ რამდენიმე, ჩემი აზრით მნიშვნელოვანი გადაცემა გამოვყავი.

ქალბატონები ლილი აბდულოში და ლია შეროზია სიმღერებს თავადაც ქმნიდნენ და დღემდე ქმნიან.

ჯერ კიდევ 1939-41 წლებში სარფის სკოლაში ლაზურ სიმღერას ასწავლიდა სარფელი ჯემალ კაკაბაძე. ბატონი ჯემალის ომში განწვევის შემდგომ, ლაზური სიმღერის სწავლება დიდი ხნით შეჩერდა. ჩვენდა საბედნიეროდ, ეს ხაზი 1990 წლიდან აღდგა და ლაზურ სიმღერას ლია შეროზია ასწავლიდა. მან 2003 წელს სკოლის მოსწავლეებისგან ოფიციალურად ჩამოაყალიბა ანსამბლი „მზოლაში ბერეფე“ (ზღვის შვილები).

სარფის სკოლაში 1980-იანი წლებიდან არსებობს ქორეოგრაფიული ანსამბლი „ლაზეთი“. მას სხვადასხვა დროს ხელმძღვანელობდნენ გურამ თურმანიძე, თემურ ბაგრატიონი, ასლან შოთაძე, ბოლო დროს კი ლაზი მაია ქორიძე. ანსამბლი თავდაპირველად აკორდეონის, დოლისა და პილილის ფონზე ასრულებდა ლაზურ ცეკვებს, ამჟამად კი ფონოგრამის ფონზე ცეკვავენ. 2009 წელს ისინი იზმირში გავიდნენ. 1998 წლიდან სარფის სკოლაში ფუნქციონირებს გონიოს მუსიკალური სკოლის ფილიალი, რისი მეშვეობითაც სარფელები კლასიკურ მუსიკას ეზიარებიან.

რაც შეეხება სარფის კლუბთან 1954 წელს დაარსებულ ვოკალურ-ქორეოგრაფიულ ანსამბლ „ლაზეთს“ (ქორეოგრაფ სოსო ახალაძის ხელმძღვანელობით), ხსენებული ანსამბლი 1950-60-იან წლებში საქართველოს სხვა კუთხეების ხალხურ სიმღერებს ასრულებდა და ლაზური სიმღერა „ათასში ერთხელ თუ აჟღერდებოდა“. სამაგიეროდ, ხშირად სრულდებოდა ლაზური ცეკვა.

აღსანიშნავია, რომ საქართველოში გავრცელებულ ცეკვა „ლაზურში“ ბადისა და დაზვერვის ეპიზოდი პროფესიონალი ქორეოგრაფების (ენვერ ხაბაძე, სოსო ახალაძე, ომარ თანალიში) მიერ არის შემოტანილი, თუმცა ხელების მოძრაობა რომელიც ნიჩბების იმიტაციას ქმნის, ნამდვილად ხალხურია. მიუხედავად იმისა რომ ლაზური ცეკვა თავიდანვე ლაზური სიმღერის მოტივებზე იდგმებოდა ის მუსიკალური თვალსაზრისითაც არაავთენტური იყო რადგან თანხლებად გამოიყენებოდა პილილთან ერთად ლაზურისთვის უცხო დოლი და აკორდეონი.

1970-იანი წლებიდან ანსამბლ ლაზეთისთვის პრიორიტეტი ლაზურ ცეკვასთან ერთად, სწორედ რომ ლაზური სიმღერა ხდება. ამ დროიდან ანსამბლ „ლაზეთისთვის“, ისევე როგორც მის ბაზაზე 1980-იან წლებში დაარსებული „ჰემამოსა“ და თანამედროვე ანსამბლებისთვის („მზოლაში ბერეფე“, „შურიმშინე“, „კოლხა“, „ჰეანა“, „ლაზი მარგალიტები“) მხოლოდ ლაზურ სიმღერებს ასრულებენ.

თუ „კოლხა“, „ჰეანა“ და „მზოლაში ბერეფე“ ხშირად ლაზურ ხალხურ სიმღერას ასრულებს, „შურიმშინე“ და „ლაზი მარგალიტები“ უპირატესობას საავტორო სიმღერებს ანიჭებენ. ამიტომაც „შურიმშინეს“ და „ლაზ მარგალიტებს“ მონოგრაფიაში მინიმალური ადგილი ეთმობა. ნუ დაგვაზიწყდება, რომ 1954 წელს დაარსებული ანსამბლი „ლაზეთი“ და მის ბაზაზე 1980-იანი წლების შუახანებში

შექმნილი ტრიო „ჰედამოს“ გარდა, 2004 წლამდე საქართველოში მოქმედი არცერთი ანსამბლი ლაზური სიმღერების პოპულარიზაციას არ ეწეოდა. ამ პერიოდიდან კი ლაზურ სიმღერებს საკმაოდ ხშირად ასრულებს ხელვაჩაურის „ათძალი“ (ლამზირა აფაქიძის ხელმძღვანელობით) და რუსთავის „თუთარჩელა“ (ხელ. თამარ ბუაძე). თუ კი „ათძალი“ ლაზურ ხალხურ სიმღერებს ასრულებს, „თუთარჩელა“ უპირატესობას ანიჭებს საფუძვლიანად გადამუშავებულ და საავტორო სიმღერებს და ევროპის ქვეყნებს აცნობს ლაზურ მუსიკალურ კულტურას.

ვისაც დეტალურად და ვრცლად გაინტერესებთ ანსამბლების საკონცერტო მოღვაწეობა და დამსახურებები, ამისთვის გთხოვთ გაეცნოთ ჩემივე წიგნს „ლაზური ხალხური სიმღერები სარფიდან“, რომელიც უახლოეს მომავალში გამოიცემა.

თუკი „ათძალი“ და სარფის ანსამბლები ლაზურ ხალხურ სიმღერებს გამრავალხმიანებული, მაგრამ მაინც ავთენტური სახით ასრულებენ. ლაზური ცეკვა, როგორც ქორეოგრაფიული, ისე მუსიკალური ხაზით, დღემდე დამუშავებული სახით სრულდება.

საინტერესოა ძველი ლაზური სიმღერების გამრავალხმიანების გზაც. ჩხიკვაძის აღნიშვნით, „ანდლა მზოლაშა მეულუ“ (დღეს ზღვაში გავდივარ) ერთხმიანი სიმღერა იყო, რომელსაც ჯერ ბანი შეუწყვეს, მოგვიანებით კი ზედა ხმაც. ამრიგად ნიმუში ჯერ ორხმიანი, შემდგომ კი სამხმიანი გახდა (ჩხიკვაძე, 1980:40). ლაზური სიმღერების ინტენსიური გამრავალხმიანების პერიოდი რომ 1980-იანი წლებიდან იწყება, იქედანაც ჩანს, რომ ჩხიკვაძე ჯერ კიდევ 1980 წელს დაწერილ ნაშრომში აღნიშნავს: „ამ სახით ეს ლაზური სიმღერა (ანდლა მზოლაშა მეულუ – გ. კ.) ქართული ხალხური სიმღერის სრულ შთაბეჭდილებას ტოვებს როგორც მელოდიკის, ისე ჰარმონიის ფუძის მხრივ, რაც ლაზურ მუსიკალურ ფოლკლორში გამონაკლისის წარმოადგენს. ასეთი ცდა მისასაღმებელია და ნახალისებას იმსახურებს“ (იქვე). ფფიქრობ, ასევე გამრავალხმიანდებოდა სხვა ნიმუშებიც, მით უმეტეს რომ პატივცემული ეთნომუსიკოლოგი ასახელებს და დადებითაც აფასებს კიდევ რამდენიმე გამრავალხმიანებულ სიმღერას (ჩხიკვაძე, 1980:43).

თუ კი სარფში ლაზური სიმღერების გამრავალხმიანებაზე მუშაობდნენ, თურქეთის ლაზეთში ლაზური სიმღერების საკონცერტო შესრულება სათავეს მხოლოდ 1990-იანი წლებიდან იღებს და პიონერად დღეს უკვე ცნობილი მომღერლის, ქაზიმ ქოიუნჯუ (კონჯარია) და საესტრადო ჯგუფი „ზულაში ბერეფე“ (მზის შვილები) გვევლინება. სწორედ ქაზიმის და ამ ჯგუფის წყალობითაა მშობლიური ჰანგები პოპულარული დღევანდელ ჭან ახალგაზრდებში (ამის შესახებ დაწვრილებით იხილეთ კალანდიას ფილმი „ლაზეთის ბუღბული“). სარფში კი ლაზური სიმღერების საესტრადო შესრულების მედროშედ, ჯერ ანსამბლი „ლაზეთი“ (1975-1980 წლები), შემდეგ კი „შურიმშინე“ (2011-13 წლები) მოგვევლინა, მაგრამ ისიც უნდა გვახსოვდეს რომ პირველი ლაზური საესტრადო ნიმუშები ელგუჯა აბდულიშის და საშა და იაშა ხორავების მიერ, 1975-80 წლებში შექმნა და სარფის ანსამბლ „ლაზეთს“ იმ დროს პატარა საესტრადო ჯგუფიც ჰყავდა, რომელზეც ადგილობრივები ბასგიტარაზე, რიტმგიტარაზე, სოლოგიტარაზე, იამაჰაზე, დოლსა და დიპლიპიტოზე უკრავდნენ. როგორც ელგუჯა აბდულიშისგან ვიცი დიდი ქაზიმი ამ ჩანაწერებს ჯერ კიდევ 1990-იან წლებში ეცნობოდა.

მართალია, ლაზური ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერების ჩანაწერები არ მოგვეპოვება, თუმცა ფიქსირებულია ლაზური სიმღერის მრავალხმიანობის ამსახველი ზეპირი ცნობები. ჩხიკვაძე ასახელებს ყასიმ ბეჟანიძის ცნობას ხოფაში, ლხინში შესრულებულ ორხმიან სიმღერებში გაჩერებული ბანის შესახებ (ჩხიკვაძე, 1973:4-5) და ასკვნის, რომ ბანი ბურდონული იყო (იქვე:5). საინტერესოა ცნობილი პოეტის, მხატვრისა და მომღერლის ხოფელი ლაზის ჰასან ჰელიმიშის/ხასან ხელიმიშის (1907-1976) ქალიშვილის ნარიმეს (ნარიმას) ცნობაც. მისი თქმით, ორხმიან სიმღერებს მამამისზე უფროსები ჯერ კიდევ მღეროდნენ. ბანი, ნარიმას სიტყვებით (ჩავწერე 2011 წ.) უფრო თავისუფალი ყოფილა, ვიდრე გაჭიმული და ხასანსაც იმდროინდელ მოხუცებთან ერთად შეუსრულებია ასეთი სიმღერები. ჩემი აზრით, ჰელიმიშს ამ სიმღერების დამწყები უნდა ემღერა, ვინაიდან ხასანის მონაწილეობით შესრულებილი ჭანური სიმღერები ერთხმიანია.

არაბისტმა ალინა ბალიშვილმა 2001 წელს ფოსოფის (ფოცხოვი) რ-ის სოფ. ჰუნამისში (ხუნევი) და არდაჰანის (არტაანი) რ-ის სოფ. კოლაში მოისმინა რამდენიმე მრავალხმიანი სიმღერა. მართალია, ამ სოფლებში ლაზებისა და მესხების გარდა ქურთები და „თარაქამა“ თურქებიც ცხოვრობენ, თუმცა კი მისივე ცნობით 1946 წლამდე მარტო ლაზები ცხოვრობდნენ (პირადი საუბარი, 2017). მართალია ისიც, რომ ფოცხოვი და არტაანი ისტორიული სამცხე-ჯავახეთია და არა ლაზეთი, თუმცა ლაზური მრავალხმიანი სიმღერის იმ მიდამოებში არსებობის ფაქტი მაინც აღსანიშნავია.

თურქოლოგ ნათე ბანაშს თავდაპირველად პოეტ და მხატვარ ხასან ჰელიმიშისგან სმენია ჭანური მრავალხმიანი სიმღერის არსებობის შესახებ. შემდეგ კი ქალაქ იზმითსა და მის შემოგარენში 1979 წელს ჩაუწერია კიდევ. ეს მასალა ბატონმა ნათემ გრიგოლ ჩხიკვაძესა და ვაჟა გვახარიას გადააწერინა, თუმცა არცერთი მათგანი თავიანთ ნაშრომებში ამ ჩანაწერებს არ ახსენებენ. თავად ჩანაწერები და გაშიფრული ნოტები კი, სამწუხაროდ, ორივეს არქივიდან დაკარგულია.

ფილოლოგ იაშა თანდილავას თქმით, არსებობს 1920-იანი წლების ჩანაწერები (კასეტაზე), სადაც რამდენიმე სამხმიანი სიმღერაა ჩაწერილი (ბანი, მგონი, გაჭიმული იყოო მითხრა 2012 წელს). ბატონი იაშა უნისონს ერთხმიანობად, მაგრამ ოქტავეებს – მრავალხმიანობად აღიქვამს, ამგვარად მისი ცნობა არ არის სანდო. სამწუხაროდ, ბატონ იაშას ისიც კი არ ახსოვს თუ კონკრეტულად ვის და რომელ კასეტაზეა საუბარი.

2011 წელს არქაბელმა ჭანებმა, რომლებიც ანსამბლ „შურიმშინეს“ ჩასაწერად სარფში იყვნენ მისულნი, მომანოდეს ცნობები თურქეთის მაჭახელაში შემორჩენილი ქართული და ლაზური სიმღერების მრავალხმიანი ვერსიების შესახებ. მასზე საქართველოს მხრიდან 1990-იან წლებში დოკუმენტური ფილმიც ყოფილა გადაღებული. სამწუხაროდ, ამის გადამონშემების საშუალება დღემდე არ მომცემია. არქაბელი ჭანები იმასაც ამბობდნენ, რომ ბაიარ შაჰინსაც აქვს ასეთი ფილმებიო. ბატონ ბაიარს კი სინამდვილეში, მიუხედავად იმისა რომ დაიტერესებულია მაჭახლურ-ლაზურ-შავშურ-ტაოური სიმღერებით, ასეთი მასალა მხოლოდ მაჭახლურ მრავალხმიანობაზე გააჩნია.

როგორც კომპოზიტორმა ნოდარ მამისაშვილმა 2011 წელს მიაგმო და 2016

წელსაც დამიდასტურა, ის გ. ჩხიკვაძესთან ერთად 1951 წელს დასწრებია საქართველოს საპატრიარქოში იმჟამინდელი პატრიარქის კალისტრატე ცინცაძის მიერ თურქეთის ჭანების მიღებას. ლაზებს ორ ხმაში, მართალია, თურქული მოცეცევით, მაგრამ მაინც ქართულ სტილში შეუსრულებია ჭანური სიმღერები. ჩხიკვაძეს მათთვის უთქვამს „არ არის ეგ მრავალხმიანობაო“. პატივცემული კომპოზიტორი კი არ დათანხმებია პატივცემულ ეთნომუსიკოლოგს და დღემდეც ამ აზრზე არის. რაც შეეხება შემსრულებელთა ასაკს, ისინი 60 წელზე ნაკლების არ იქნებოდნენ. როდესაც 2016 წელს ნ. მამისაშვილს გავახსენებინე ეს თემა, ჩემდა მოულოდნელად, დაამატა, „ის ლაზური სიმღერები პარალელური კვარტებით და კვინტებით სრულდებოდაო“. მრავალხმიანობის „დანუნიების“ საკითხი ძალზე მნიშვნელოვანია და მას მესამე თავში ვეხები. აღსანიშნავია, რომ ჩხიკვაძეს 1951 წლის ეპიზოდთან დაკავშირებით არაფერი უწერია, რაც „КТБ“-ს ფაქტორით შესაძლოა აიხსნას.

რაც შეეხება ლილი აბდულიშის ცნობას (ჩავწერე 2011 წ.), თავისი მამის ილიას მიერ ილიას ბაბუასთან ოსმანთან (1863-1948) ერთად შესრულებულ სიმღერებს, სადაც გაბმულ ბანს ილია ამბობდა. ეს ან ილიას უდავოდ დიდ მუსიკალურ ალლოს უნდა მივაწეროთ, ანდა ბანი საგანგებოდ ვილაციისგან უნდა ჰქონოდა ნასწავლი, ვინაიდან, ტრადიციული ჭანური სიმღერის მრავალხმიანობის შემორჩენის შემთხვევაში გ. ჩხიკვაძეს 1970-იან წლებში მათი ფიქსაცია არ გაუჭირდებოდა.

იმ ფაქტმა, რომ ეთნოფორთა ნაწილმა მიუთითა ბურდონულ მრავალხმიანობაზე, დამაინტერესა თუ რამდენად ვლინდებოდა ბურდონი მეგრულ, გურულ და ქობულეთურ ხალხურ სიმღერებში, ვინაიდან ეს მხარეები საუკუნეების წინ ლაზიკის სამეფოში შედიოდა. მიუხედავად იმისა, რომ სიმღერათა უმრავლესობა მთლიანად ბურდონულ მრავალხმიანობაზე არ არის აგებული, ბურდონის როლი მაინც თვალსაჩინოა. ბურდონი ჩონგურის პარტიაშიც გვხვდება. შესაძლოა უწინ მთელი ლაზიკის სამეფოს ტერიტორიაზე ყოფილიყო ბურდონული მრავალხმიანობა გავრცელებული და სამეგრელოსა და გურიაში შემდგომ განეცადა პოლიფონიზების პროცესი. ამ შემთხვევაში გამოდის, რომ ჭანები, რომლებიც საერთოქართული სივრცისგან იზოლირებულნი აღმოჩნდნენ, ბურდონული მრავალხმიანობა XIX-XX საუკუნეებამდე შემოინახეს.

ლაზური ვოკალური მრავალხმიანობის მხოლოდ ერთი, ასე თუ ისე რეალური (ისიც თურქულენოვანი) მაგალითი გამაჩნია. სიმღერა ჟღერს ფილმში „Arhavi Belgeseli“ (არჰავის ამბები). სიმღერაში ჯერ პარალელური კვარტებია, შემდეგ პარალელური კვინტები, შემდეგ ისევ კვარტები, შემდეგ კი ისევ კვინტები (ვიდეოდანართი, №1). ნიმუში შედგება ორი კუპლეტისაგან და მეორე კუპლეტი მუსიკალურად ზუსტად იმეორებს პირველს. მიუხედავად მოცემული ფრაგმენტის მეორე სტროფის ზუსტი განმეორებისა, რასაც ორგანიზებული მრავალხმიანობისკენ გადააქვს სასწორი, ჯერჯერობით არ შემიძლია ვთქვა დანამდვილებით, ეს იყო თუ არა ორგანიზებული ტიპის მრავალხმიანობა. შეიძლება ეს იყოს გაუაზრებელი „სხვადასხვახმიანობა“, რადგან ადვილად დასაშვებია, რომ მოხუცი ქალი უნისონს ზუსტად ვერ მღეროდეს. ეთნომუსიკოლოგი ნანა ვალიშ-

ვილი 2011 წელს ახალგაზრდა ეთნომუსიკოლოგთა მეორე კონფერენციაზე ამ ნიმუშის მოსმენის შემდეგ ჩემთან საუბარში აღნიშნავდა, რომ ქართულ გარემოშიც კი მამაკაცმა და ქალმა რეგისტრული და დიაპაზონის განსხვავების გამო შეიძლება ერთი და იგივე მელოდია ქართული ყურისთვის უცხო ინტერვალურ თანაფარდობაში, მათ შორის კვარტებსა და კვინტებსაც იმღერონ.

ლაზური ვოკალური მრავალხმიანობის სხვა ნიმუში ჯერჯერობით არ გვაქვს. მრავალხმიანობის ფიქსირების მცირე აღბათობა შესაძლოა არსებობდეს როგორც მაღალმთიან სოფლებში, ისე მუჰაჯირად წასულ ქანებსა და ე. წ. პონტოელ ბერძნებში.

პონტოელი ბერძნები გაბერძნებული ლაზები არიან. ამ ხალხს ლაზებად მოიხსენიებს ფილოლოგი არნოლდ ჩიქობავაც (ჩიქობავა, 1936:7), თუმცა, ყველაზე ვრცელი მსჯელობა წ. ბანაშს აქვს გამოქვეყნებული (ბანაში, 1988:18-35, 43-44). პონტოელებს ასევე ქანებად განიხილავს გიორგი ანდრიაძე (ანდრიაძე, 2012) და მიტროპოლიტი ანანია ჯაფარიძეც (ჯაფარიძე, 1999). როდესაც 1461 წელს ტრაპიზონის იმპერია დაეცა, ოსმალებმა ლაზები აიძულეს რელიგიური არჩევანი გაეკეთებინათ. ვინც ქრისტიანობა არჩია, ბერძენად უნდა ჩაწერილიყო. მეტიც, მათ მეტყველებაში ლაზური კვალი შესამჩნევია (ბანაში, 1988). მიუხედავად ამ ფაქტებისა, მარიანა კორომილა (კორომილა, 2008) და ეთნოლოგი ნუგზარ მგელაძე (მგელაძე, 2017) და ისტორიკოსი რევაზ გოგია (გოგია, 1997) მათ ბერძნებად განიხილავენ, თუმცა არც ლაზური წარმომავლობის შესაძლებლობას უარყოფენ.

1920-იანი წლებიდან დღემდე, პონტოელ ბერძენთა უდიდესი ნაწილი საბერძნეთში მკვიდრობს. საქართველოში კი 1990-იან წლებამდე ქვემო ქართლში, აჭარასა და აფხაზეთში ცხოვრობდნენ. დღეისთვის კი აჭარასა და ქვემო ქართლში თითო-ოროლა ოჯახილა შემორჩენილი. საბერძნეთში კი ისინი მრავლად არიან და, ეგგენია კოტანიდის ცნობით (პირადი საუბარი, 2018), პონტოელ ბერძნებმა რამდენიმე ორგანიზაციაც კი დააარსეს. პონტოელი ბერძნები ასევე ცხოვრობენ ლორეშიც, რომელიც 1921 წლიდან სომხეთის შემადგენლობაშია და იქაც აქვთ ორგანიზაცია.

პონტოელების ვინაობის გარკვევის საკითხი კიდევ უფრო მეტ აქტუალურობას იძენს მუსიკალურ ჭრილში, ვინაიდან, ჩემი დაკვირვებით, საბერძნეთსა და აფხაზეთში პონტოელ ბერძენთა და თურქეთში მცხოვრებ ქანთა მუსიკალური კულტურა და შემოქმედება დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს. პონტოელ ბერძნებთან სოლოდ შესასრულებელ სიმღერებში ფარული მრავალხმიანობა საკმაოდ ხშირია (აუდიოდანართი, №). მეტიც, გუდასტვირზე, რომელსაც „ცაბოუნას“ („Tsabouna“/„Tsampouna“) უწოდებენ, ქართული მრავალხმიანობა ჟღერს (ვიდეო დანართი, №1). აქედან გამომდინარე, ვემხრობი პონტოელების ქართულ (ლაზურ) წარმომავლობას. რაც შეეხება ქვემო ქართლისა და აჭარის პონტოელებს, მათი მუსიკალური ფოლკლორი ჩემთვის სამწუხაროდ უცნობია.

დაახლოებით იგივე ითქმის ჰემშინებზე/ხემშინებზეც. ისინი ლაზეთში ცხოვრობენ და ჩემ მიერ გამოკითხული არაერთი ლაზის აზრით, მუსლიმი სომხები არიან (ჩავენერე 2011-12, 14 წწ.). ასე ფიქრობს ჩვენი სამეცნიერო საზოგადოების

ნაწილიც (ანდრიაძე, 2012; ლაბაძე, 2014), ნ. ბანაში კი ჰემშინებში არმენოიდური ტიპის არსებობასაც აღიარებს (ბანაში, 2015ა:71), თუმცა პირადი დაკვირვებითა და უცხოელ მოგზაურთა შეხედულებებზე დაყრდნობით, ჰემშინების დიდ ნაწილს ჯერ გასომხებულ, შემდეგ კი გამუსლიმებულ ლაზებად მიიჩნევს (ბანაში 1988; ბანაში 2015:ა). ჰემშინების ლაზობას, მისივე სიტყვებით, მხარს უბამს მათი ჩაცმულობა და მეტყველება. თუკი მეტყველებაში ლაზური კვალია შესამჩნევი, ტანსაცმელი მთლიანად ლაზურია (ბანაში 2015ა: 66-67, 71-72). ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ ფაქტსაც, რომ თურქეთის ქართველები ხშირად სომეხს ქრისტიანის სინონიმით იყენებენ. მათთვის სომხობა რწმენაა და არა ეროვნება (ჩოხარაძე, 2015), მაგრამ ფაქტია, რომ ეს ხალხი ნამდვილად წმინდა ლაზურ მუსიკას ასრულებს და ამიტომაც, ბანაშის მოსაზრებას მხარს ვუჭერ. ჰემშინები ხომ მუსლიმობისგან თავიდან აცილების მიზნით გასომხდნენ, თუმცა, დროთა განმავლობაში მაინც გამუსლიმდნენ, მაგრამ ლაზური წარმომავლობის არიან.

ბანაში ასევე ახსენებს XVIII-XIX საუკუნეში სომხეთიდან გადმოსახლებულ ქრისტიან სომხებსაც, წერს რა მათზე ლაზური ტანსაცმლისა და ცეკვის გავლენის შესახებ, მაგრამ მათ სომხებად მიიჩნევს და ჰემშინებთან, ანუ ლაზებთან არ აიგივებს (ბანაში, 2015ა:58). ჰემშინების გასომხებას (და არა სომხობას) მხარს უჭერს ერთი მნიშვნელოვანი გარემოებაც, ლაზეთი არათუ არ ესაზღვრება სომხეთს, არამედ საკმაოდ შორსაა. გარდა ამისა, მეთექვსმეტე საუკუნეში, როდესაც ლაზების სარწმუნოებრივი გასომხება დაიწყო, სომხეთის სახელმწიფო აღარ არსებობდა.

თურქეთში მცხოვრებ ქანებს თავიანთ წარმომავლობაზე ბუნდოვანი წარმოდგენა აქვთ: ბევრს თავისი თავი შუა აზიიდან მოსული თურქი ჰგონია; ნაწილის აზრით, ცალკე ეროვნებას წარმოადგენს (არც თურქი და არც ქართველი); და მხოლოდ მცირე ნაწილი აღიარებს ქართულ წარმომავლობას. არადა, ვერსად გავექცევით იმ ფაქტს, რომ გუდასტივრზე, რომელსაც თვითონ ლაზები „გუდას“ უწოდებენ (ჩავწერეთ მე და ნ. მემიშიშმა 2014 წ.), ქართული მრავალხმიანობა ჟღერს (აუდიოდანართი, №4; სანოტო დანართი, №1) და ქანური მუსიკის ქართულობა დღესაც კი მხოლოდ გუდასტივრზე შესრულებული ჰანგებით არ შემოიფარგლება. აქედან გამომდინარე, თურქული ისტორიოგრაფიის გავლენით ლაზების მხრიდან „ჰემშინებისა“ და „პონტოელი ბერძნების“ ქანებად არაღიარებაც არ უნდა გვიკვირდეს.

ლაზი ეთნომუსიკოლოგის გოქჰან ალთინბაშის მოხსენებაში „თურქული სიმღერისა და ცეკვის გენდერული კონტექსტი შავი ზღვის აღმოსავლეთ სანაპიროს რეგიონში“ მაგალითებად მოტანილი იყო სტილიზებული ნიმუშები. მხოლოდ ერთი ნიმუში (ქამანჩის თანხლებით შესრულებული სიმღერა) იყო ლაზური, მიუხედავად იმისა, რომ სიმღერა თურქულად სრულდებოდა. ცნობილია, რომ „შავი ზღვის აღმოსავლეთ სანაპიროში“ ქანეთი იგულისხმება, მამ რატომ არ იქნა ნაჩვენები ქანური გუდასტივრი და ზოგადად ქანურად შესრულებული სიმღერები? როდესაც 2015 წელს ამ თემებზე კითხვები დავუსვი, მან ლაზეთის მხარის ვითომდა ეთნიკური სიჭრელე მოიმიზეზა, თუმცა, ანგარიში არ გაუწია პონტოელი ბერძნებისა და ხემშინების შესაძლო ქანურ წარმომავლობას. ალთინბაშს არც

რიზესა და ტრაპიზონის მიდამოებში თურქულენოვანი ჭანების არსებობისთვის მიუქცევია ყურადღება და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, მოხსენების სათაურიდან გამომდინარე, აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის მოსახლეობა თურქებად, მათი მუსიკალური ფოლკლორი კი თურქულად იწოდება. ლაზებს და ქართველებს არა, მაგრამ ტრაპიზონიდან საბერძნეთში გადასახლებულებს (ანუ „პონტოელ ბერძნებს“), თურქებად ა. აკატიც მიიჩნევს (აკატი, 2017:44).

თურქი ეთნომუსიკოლოგი ოზგე დენიზჯი მოხსენებაში „შავი ზღვის რეგიონის მუსიკის ცვალებადობა და პოპულარობა თურქეთში – კავკასიურ მუსიკალურ კულტურებთან რეგიონალური ინტერფერენცია, სოციალური და ბაზარზე ორიენტირებული იდენტურობის დისკურსები“ ეხება თურქეთში შავიზღვისპირეთის მუსიკალური კულტურის პოპულარიზაციის ისტორიას. ავტორი თავის მოხსენებაში ლაზეთს ხშირად სამართლიანად იხსენიებს, თუმცა ერთმანეთისგან მიჯნავს ჭანურ და ქართულ ხალხურ მუსიკალურ კულტურას. ავტორმა 2015 წელს პირდაპირ მითხრა:

„ვიცი, რომ თქვენ მეგრელებს და ლაზებს ქართველებად განიხილავთ, მაგრამ ჩვენთან საკითხი სხვაგვარად დგასო“. მიუხედავად ამისა, 2010 წელს გამოცემულ თავის წიგნში „Gürcüler tarih dil Kültür ve müzik“ მეგრელები ქართველებად ჰყავს მოხსენიებული. რაც შეეხება წიგნს, მისასაღმებელია ავტორის დაინტერესება ქართული მუსიკით, თუმცა ნაშრომი მეტად ეკლექტურია და ამას თურქული ენის არმცოდნე მუსიკოსიც კი შეამჩნევს. წიგნში არ არის მოტანილი საქართველოს ფარგლებში დარჩენილი ყველა კუთხის მუსიკალური ფოლკლორი, არ არის ინფორმაცია ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მრავალ ნიმუშზე, ხალხურ სიმღერასთან ერთად მოყვანილია ზოგიერთი ქართველი კომპოზიტორის ბიოგრაფია და ა. შ. მართალია, თავის წიგნში სამეგრელოც აქვს შეტანილი, მაგრამ 2015 წელს წაკითხულ მოხსენებაში მეგრელ-ლაზები და ქართველები ცალ-ცალკე ერებად წარმოაჩინა.

ლაზური და ქართული გუდასტვირები ცალ-ცალკე აქვს განხილული ავსტრიელ ეთნომუსიკოლოგ ულრიხ მორგენშტერნისაც (მორგენშტერნი, 2019:437). აქედან გამომდინარე, არ გამოვრიცხავ, რომ თურქულ ეთნომუსიკოლოგიაში ადგილი ჰქონდეს არა მარტო ლაზური, არამედ საქართველოს სხვა მონყვეტილი კუთხეების მუსიკალური ფოლკლორის დამახინჯება-მითვისების ფაქტებს.

ჭანური მუსიკა, ისევე როგორც პოეზია, ჟანრულად მწირია. პოეზიის თემა ფილოლოგებს ზურაბ თანდილავასა და ომარ მემიშიშს თავიანთ ნაშრომებში თითქმის ამომწურავად აქვთ გაშუქებული.

ჭანეთში ყანურ კოლექტიურ სამუშაოს „ნოდერი“ (ნადი) ან „მეჯი“ ეწოდება. „ნოდერი“ ქალების ნადია, რომლის ძირითადი ფუნქციაც ხვნა-თესვაა, ხოლო „მეჯი“ კი – კაცებისა. მამაკაცების ნადი მძიმე სამუშაოებისთვის (სახლის მშენებლობა, გზის დაგება, დიდი ხეების გადმოტანა, ნავის ნაპირზე გამოცურება ან ზღვაში შეცურება) იკრიბება, თუმცა გასაკეთებელი საქმის მიხედვით, შესაძლოა ქალები და მამაკაცები ერთადაც მუშაობდნენ (ბუჯაკლიში, 2015გ:607).

„ნოდერთან“ არის დაკავშირებული ხალხური სიმღერების შესრულების ტრადიცია. სიმღერები ისეთივე მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, როგორითაც

თვით ნადის კულტურა“ (მემიშიში, 2015:569). ციტატაში აშკარად სიმღერების სიტყვიერ ტექსტზეა საუბარი, ვინაიდან ლაზური ნადური სიმღერები ნაკლებად მრავალფეროვანია.

ყანის თოხნის „ჰეამო“ (აუდიოდანართი, №5). ზოგიერთი ცნობით იგი გამარგვლისა და თესვის დროსაც იმღერებოდა (ჩავწერე 2017 წ.). არქაბში მას ხშირად „ფხაჩკათ ბოზოფე ფხაჩკათ“-საც უწოდებდნენ. ზოგიერთი „ჰეამოს“ „ჰეამოლასაც“ უწოდებს (ჩავწერე 2022 წ.), არადა „ჰეამოლა“ სურსათ-სანოვავის მოსათხოვი სიმღერაა.

„„ჰეამო“, ანუ „ჰემო“. „იგი ხასიათდება შრომის რიტმთან კარგად შეხამებული მელოდიითა და ფოლკლორული სინკრეტიზმის აშკარა ნიშნებით, რაც მის არქაულობაზე მიუთითებს. ეს სიმღერა ემყარება მუსიკალურ ფრაზას – უსიტყვო, კომპლექსური ბგერების რიტმულ ამოძახილს: „ჰეამო, ჰეამო, ჰეამოლი ჰეამო“ ანდა „ჰე, ჰე, ჰეამო, ჰამო, ჰემო, ჰეამო““ (მემიშიში, 2015:569). ორივე ვარიანტი სხვადასხვა მელოდიაზე იმღერება; მუსიკალური ფრაზით შეიძლება შევადაროთ ქართულ შრომის სიმღერას „ნადური თოხნის დროს“, რომელიც ასევე არქაულია, ანალოგიური სამკალი ლექს-სიმღერას – „ჰოპუნა“ (თანდილავა, 1972:23)

ესვამ კითხვას: რა მუსიკალური კანონზომიერება იგულისხმება ციტატაში „ეს სიმღერა ემყარება მუსიკალურ ფრაზას – უსიტყვო, კომპლექსური ბგერების რიტმულ ამოძახილს“ (იქვე). ჰეამო ძირითადად ყანის თოხნისა და გამარგვლისა იმღერებოდა. თუმცა, ბიროლ თოფალოლლუს ცნობით, სიმღერა ქალების შეშის და „ჩაჩას“ (საქონლისთვის გამზადებული ხმელი ფოთოლი) ნადშიც დასტურდება (გადაცემა „ეთნოფორი“, 2019).

აგრეთვე ბუნდოვანია შემდეგი აზრაც: „ჰეამო“-ს სხვადასხვა მელოდია ნადური (ყანური) შრომის ტემპით არის განსაზღვრული. მუსიკალური ფრაზის პირველი ვარიანტი სწრაფი ტემპით შრომის პროცესში სრულდება; მისი მელოდია სწრაფია, როგორც შრომის ტემპი, ხოლო მეორე ვარიანტი შედარებით ნელია და შრომის ნელ ტემპთან არის შეწყობილი“ (თანდილავა, 1972:24).

სარფელ ფილოლოგებს ომარ მემიშიშსა და ზურაბ თანდილავას სურთ ლაზური „ჰეამო“ ინტონაციურად შეუდარონ ქართულ შრომის სიმღერას „ნადური თოხნის დროს“ (მემიშიში, 2015:569; თანდილავა, 1972:23) და მოჰყავთ ფილოლოგიური მიხედვით ფიქსირებული სიმღერის „ნადური თოხნის დროს“ სიტყვიერი ტექსტი. სამწუხაროდ, მელოდია არც თავად ჩიქოვანის ნიგნშია (ჩიქოვანი, 1956:239). ვინაიდან ჩემთვის ეს ყველაფერი ბუნდოვანი იყო (სანოტო მაგალითების არარსებობის გამო), ამიტომაც, სანოტო კრებულებში დავინყე ძებნა.

ნიმუში სათაურით „ნადური თოხნის დროს“ გამოქვეყნებული არ არის. გამოცემულთა შორის არის „სიმღერა თოხნის დროს“ (კარგარეთელი, 1899:3; ჩხიკვაძე, 1960:106- 108; გობრონიძე, 1978:98-101) „მუშური თოხნის დროს“ (Аракчиев, 1916:100, 113- 114); „ჰოპუნას“ სახელით კი ერთი ნიმუშია (არაყიშვილი, 1909:7).

ჭანურ „ჰეამოსა“ და დასახელებულ სიმღერებში მუსიკალური კავშირი რომც მეპოვა, მაინც არ იქნებოდა საკმარისი, რადგან „ჰეამოს“ და ამ სიმღერების მრავალი ვარიანტი არსებობს. თანდილავა, როგორც ჩანს, მხოლოდ ჩიქოვანის ნიგნსა და საკუთარ სმენით შთაბეჭდილებას დაეყრდნო, რაც არ არის გამართლებული.

„ჭეამოს“ პირველი ვარიანტის შემსრულებლები მეტწილად მამაკაცები არიან, მეორე ვარიანტისა კი – ქალები. თუ ნაღში ქალებიც მონაწილეობენ და კაცებიც, მაშინ ყველა ერთ ჰანგზე მღერის და სიმღერაც განსაკუთრებით ჰარმონიული ხდება“ (თანდილავა, 1972:24).

ჩვენ ხელთ არსებულ ჩანაწერებში, მუსიკალური ვარიანტების მიხედვით შემსრულებელთა სქესობრივი დაყოფის საფუძველი არ გამაჩნია. ქალების გუნდის სოლისტი ქალი, ხოლო მამაკაცებისა კი მამაკაცი იყო, თუმცა ყოფილა საპირისპირო შემთხვევებიც. შეჯიბრში, როგორც წესი, გამარჯვებული ქალები გამოდიოდნენ (იქვე:27-29). იქნებ სწორედ ამიტომაც იწვევდნენ ნაღში განთქმულ მოშაირებს.

განმარტებას იმსახურებდა შემდეგი ადგილი: „კორიფეს მიერ შეთხზული ტექსტი მუსიკალური ფრაზის მეორე ნაწილს იჭერს, ხოლო პირველი ნაწილი ტაებისა ისევე შეძახილებით სახით არის წარმოდგენილი“ (თანდილავა, 1972:25-26). მიუხედავად ამისა ბატონი ზურაბის ნაშრომი ენათმეცნიერული და მუსიკალური თვალსაზრისით უაღრესად ღირებულია. ნამდვილად დასაფასებელია მისი მცდელობა ლაზური სიმღერების მუსიკალური ღირებულების წარმოჩინების საქმეში.

„ჭეამოს“ ზოგი „ჭეამოლისაც“ უწოდებს (ჩავწერე 2022-2024 წწ.) და ის ზოგჯერ იმღერება „სოილერუმ იანა იანაშიც“ (ჩავწერე 2023 წ.). ჭეამოს მღეროდნენ ქალებიც და კაცებიც, თუმცა ზოგიერთი ცნობით მხოლოდ ქალები. მეთინ შეშენოლლის თქმით (ჩავწერე 2022 წ.), ჭეამოს მოხლოდ ახალი პატარძლები არ იტყოდნენ, რადგან სირცხვილად ითვლებოდა.

ნადური სიმღერაა, აგრეთვე, „ჭეანა“ (აუდიოდანართი, №6). „მისი მელოდია ბევრად განსხვავდება „ჭეამოს“ მელოდიისგან და არც უსიტყვო ფრაზებით არის წარმოდგენილი. „ჭეანას“ ორი პირი ასრულებს. გარდა ამისა, მისი მელოდია კოლექტიური შრომის (თესვის) რიტმთან შეხამებული არ არის. მეტიც, შემსრულებლები, რომლებიც ერთმანეთის გვერდით იმყოფებიან, სიმღერის დროს ჩერდებიან და შემდგომ, პოეტურ ექსტაზში მყოფები, უფრო აძლიერებენ ყანურ მუშაობას (თანდილავა, 1972:45-46).

„ჭეანა“, რომელიც ჩაის კრეფის დროს იმღერებოდა, მართლაც განსხვავდება „ჭეამოს“ მუსიკალური ვარიანტებისგან. ორი ადამიანი კი შაირობს, თუმცა მათ გუნდი მოსდევს (სიტყვები „ჭეამო“, „ჭეამოლი“ და „ჭეანა“ გლოსოლამიები). სანთი ქორიძის ცნობით, უწინ ყველა ჩაის საკუთარ ნაკვეთს უვლიდა, უსიმღეროდ კრეფდა და ნაკვეთები მოგვიანებით შეერთდა (ჩავწერე 2017 წ.). ხემდი კახიძის თქმით (ჩავწერე 2011 წ.) კი, „ჭეანა“ ყანის თოხნის დროს იმღერებოდა. ვფიქრობ, აქ მთქმელი „ჭეამოს“ გულისხმობდა. თანდილავა, კიდევ ერთ საკამათო მოსაზრებას აყენებს. ის წერს: „არაა იშვიათი, როცა ნაღში სიმღერა სრულდება ლაზური „ჭანანი“ (იავნანას)-ს მელოდიაზე. ამ შემთხვევაშიც შესრულების წესი ჭეიანასებურია“ (თანდილავა, 1972:46-47). „იავნანა“ სამკურნალო სიმღერაა და არა დასაძინებელი (ჭანეთში ბავშვის სამკურნალო ნიმუში, სამწუხაროდ, გამოვლენილი არ არის). რაც შეეხება „ჭანანის“ მელოდიაზე შესრულებულ ნადურ სიმღერებს, ნაკლებ დამაჯერებელი მგონია. ლაზური სიმღერა ხშირად მართლაც ერთსა და იმავე მელოდიაზე იმღერება, მაგრამ აკვნის

ნანის მელოდიის ნადურში გამოყენება (მიტ უფრო, დესთანის სახით), ვფიქრობ, შრომის ტემპს შეანელებდა და შედეგიც უარყოფითი იქნებოდა.

„ხის გადატანის მამითაღში ადამიანები თუ სამუშაოს ნაყოფიერად ვერ ასრულებდნენ, ამდენი შრომა ამაო რომ არ ყოფილიყო, პრობლემის გადაჭრის გზას ეძებდნენ. მონაწილეთა განმხილვეების, მათი ქმედითუნარიანობის ამაღლების ერთადერთი საშუალება გუდასტვირი იყო. მეგუდასტვირე მოდიოდა, გადასატან ხეზე ჯდებოდა, გუდასტვირს ჩაჰბერავდა და დაკვრას იწყებდა... ნადის აღტაცებული მონაწილეები სიტყვებს (Helessa yalessa heiyamoli yassa hissa) იმეორებდნენ. აღტაცება პიკს აღწევდა და hooy-ის ძახილით ხეს სწევდნენ. ლაზეთის ზოგიერთ მხარეში ამ მოვალეობას, მეგუდასტვირეს მაგივრად, მექემენჩე ასრულებდა“ (იქვე:609).

„ჰელესას“ გუდასტვირზე („გუდაზე“) შესრულებული ვარიანტი ჩემთვის ცნობილია (აუდიოდანართი, №7), მაგრამ ქამანჩაზე შესრულებული – არა. მართალია, სპეციალური რეპერტუარი არ არსებობდა, მაგრამ თავად ჭანების გადმოცემით, გუდასტვირის დაკვრა შრომას უფრო მეტ ტემპს აძლევდა და ხალხს დაღლას ავიწყებდა (ჩავწერეთ მე და ზურაბ ვანილიშვილი 2014 წ.).

ლაზური ხალხური მუსიკის შემკრების ბ. თოფალოლლუს ცნობით, როდესაც „გუდაზე“ დამკვრელი დაიღლებოდა, რომ არ გაქცეულიყო, ხეზე დასვამდნენ, შეკრავდნენ და ასე ასრულებინებდნენ მასზე დაკისრებულ ფუნქციას (ჩავწერეთ მე და ზ. ვანილიშვილი 2014 წ.). მით უმეტეს, რომ ხის მორების გუდასტვირის თანხლებით გადმოტანის ფაქტი დაადასტურეს 2022 წელსაც.

ვასილ კაკაბაძე ნინო კალანდაძე-მახარაძის 2008 წლის ექსპედიციაში აღნიშნავდა, რომ „ჰეამო“ ყანის ნადში იმღერებოდა და ახლა კი ნადი მხოლოდ სახლის აშენების დროს ტარდებაო. ამ ფრაზაზე დაყრდნობით აღვნიშნე, რომ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სახლის აშენების დროს შესასრულებელ სიმღერას (კრავიშვილი, 2011:70). როგორც სხვა ექსპედიციებმა და საბაკალავრო ნაშრომის ახლებურმა ნაკითხვამ დამარწმუნა, აქ საუბარი სიმღერის მნიშვნელობაზე კი არა, ნადის საჭიროებაზეა, რადგან 1950-60-იანი წლებიდან არათუ სახლის აშენების დროს, არამედ ყანის თოხნის დროსაც არავინ მღეროდა. 2011 წელს ჩემთან საუბარში სწორედ ეს ფაქტი ჰქონდა მხედველობაში ნური ხორავას, როდესაც სიმღერის პრაქტიკის მოშლაზე საუბრობდა (კრავიშვილი, 2011:54). თურქეთის ლაზეთში კი მსგავსი სიტუაცია 1970-იან წლებში დადგა, როდესაც ერთის მხრივ ლაზური და ზოგადად უმცირესობების ენების მიმართ დევნა გაძლიერდა, მეორეს მხრივ კი გავრცელდა ჩაის კულტურა.

ცალკე გამოსაყოფია სიმღერა „ჰეამოლი“. ნაზი მემიშიშის თქმით, (ჩავწერეთ მე და გაბისონიამ 2010 წ.), იგი სახლში შესასრულებელი ნადური სამუშაოების დროს (ყურძნის წურვისას, სიმინდის გარჩევისას, სახლის აშენებისას, ლობიოს გარჩევისას, მატყლის ჩეჩვისას) სრულდებოდა, თუმცა არ ახსოვს მისი მუსიკა. აქ ქალბატონი ნაზი, როგორც ჩანს, მისი წინაპრების გამოცდილებას ახმოვანებს, რადგან უახლოეს წარსულში, სარფში, ზემოთხსენებული სამუშაოების დროს, სიმღერა ნამდვილად არ იყო. ქალბატონი ნაზი იქვე დასძენს, რომ სიტყვა „ჰეამოლი“ კი გვხვდება როგორც „ჰეამოში“, ასევე საქორწინო „ჰელესა-

შიც”, მაგრამ „ჰეამოლი“, როგორც სიმღერა, მკვეთრად განსხვავდება მათგან. „ჰეამოლი“ არის ლაზური დესტანიც და ალბათ ქალბატონი ნაზი სწორედ ამ უკანასკნელს გულისხმობს როდესაც „ჰეამოსა“ და „ჰეამოლს“ ერთმანეთისგან განასხვავებს. რაც შეეხება შუააზიასა და ციმბირში მცხოვრებ ლაზებს, იქ სახლის აშენების დროს „ჰეამოლის“ შესრულებას წ. ბანაში ნამდვილად ადასტურებს (ჩავენერე 2011 წ.), თუმცა აქ სიმღერა „ჰეამო“ უნდა ვიგულისხმოთ. ლაზებში ასევე არსებობდა ბალახის მოთიბვის, სახლისა და გზის ასაშენებელი ნადი, თუმცა ამ პროცესში სიმღერის არსებობის შესახებ არაფერი მსმენია.

ყანური სამუშაოები და მასთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები, ამჟამად ფაქტობრივად გამქრალია. აღარც ქორწილები სრულდება ტრადიციულად და აღარც დესტანები ითქმება (ბუჯაკლიში, 2015:515; აბაშიში, 2015:563; ბუჯაკლიში, 2015:610). როგორც ჭანი ავტორები აღნიშნავენ, სამწუხაროდ, 1970-იან წლებში ჩაის კულტურის შეტანამ ლაზეთში შრომის სიმღერები გააქრო, მაგრამ ყოფაში საქორწინო სიმღერების ნაწილი დღემდე ჟღერს. წ. ბანაშის თქმით, „აფხაზეთში ლაზები თიბვის, განიავების, დროს იგივე ნადურ სიმღერებს მღეროდნენ. სამუშაოების დროს ვისაც რა უნდოდა იმას ასრულებდა. აქ ბოლოს მოხდა აღრევა, თორემ რა უნდა თიბვის დროს ნადურს“ (ჩავენერე 2011 წ.). ეს იმიტომ, რომ აფხაზეთიდან ლაზების გადასახლების შემდგომ, ლაზები დაიფანტნენ სხვადასხვა მხარეებში „ჰეამოლიც“, „ჰეამოს“ ერთ-ერთი ვარიანტია.

ჩხიკვაძეს, 1973 წელს, მურმან (მუსტაფა) კაკაბაძისგან ჩანერილი აქვს „სიმღერა ბარვის დროს“ (აუდიოდანართი, №8) და „ქალთა შრომის სიმღერა“ (აუდიოდანართი, №9). ორივე ნიმუში მელოდიური და ფუნქციური თვალსაზრისით ლირიკულია (დესტანი) და არა შრომის სიმღერა. ბანაშისვე თქმით, ბებიაშისი მატყლის ჩეჩვის დროსაც მღეროდა, თუმცა რა სიმღერას, ეს სამწუხაროდ უცნობია. შესაძლოა აქაც დესტანთან გვეკონოდა საქმე.

მემიშიში, თანდღილავას მსგავსად, მეთევზეობა-ნაოსნობის ამსახველ ტექსტებს შრომის ლექს-სიმღერებში აერთიანებენ (მემიშიში, 2015:571), ეს ნიმუშები მუსიკალურად („ჰელესას“ გარდა), ლირიკულ ჟანრს მიეკუთვნება და არ განსხვავდება დანარჩენი ჭანური ლირიკული სიმღერებისგან. რაც შეეხება „ჰელესას“, იგი როგორც თავისი ფუქციით (როგორც ტყიდან ხის მორების გადმოტანის, ისე ზღვიდან ნავისა და ბადის ამოტანის დროს), მუსიკალურადაც, მოტორული რიტმის წყალობით, მართლაც შრომის სიმღერას წარმოადგენს. ჭანების ძირითადი საქმიანობა ხომ მიწათმოქმედებასთან ერთად, მეთევზეობაა. ამით გამოირჩევიან ისინი დანარჩენი ქართველებისგან. ლაზური სამზარეულოც ძირითადად თევზეულისგან შედგება: ქაფშიონი მჭკიდი (ხამსას მჭადი), ქაფშიაში დოღმა (ხამსას ბრინჯი) და ა. შ. აჭარული ხაჭაპურიც კი გაკეთებულია 1940-იან წლებში ლაზების მიერ და ნავის ფორმის გამო ლაზური წარმოშობისაა. თევზი მართალია სეზონურია, მაგრამ ლაზები ამარილებენ და წლის ნებისმიერ დროს მიირთმევენ. ლაზების მეთევზეობისადმი მიდრეკილებას აღნიშნავს მეჩვიდმეტე საუკუნის მოგზაური ევლია ჩელები და ერთი ლექსიც მოჰყავს (ჩელები, 1971:91-92).

სიმღერა „ჰელესა“ და მისი გენეზისის პრობლემა ვრცლად განიხილა ზ. თანდღილავამ და თვლის, რომ ლაზეთია ამ სიმღერის სამშობლო და დასავლეთ

საქართველოს სხვა კუთხეებში ლაზეთიდანაა გავრცელებული (თანდილავა, 1972:87-88). „ჰელესა“ აჭარასა და გურიაში დამკვიდრების შემდეგ ადგილობრივი მრავალხმიანობის ტრადიციებზე გადამუშავდა და მას უკვე სამ და ოთხ ხმაზეც მღერიან (იქვე, 1972:107). რაც ასევე სიტყვა-სიტყვით გაიმეორა ო. მემიშიშმა. ზურაბ თანდილავასა (1929-1995) და ომარ მემიშიშის (1939-2021) ბავშვობის დროს სიმღერები, ცხადია, ერთხმიანი იყო, მაგრამ უცნობია, თუ როდის გავრცელდა „ჰელესა“ საქართველოს სხვა კუთხეებში (თუ ეს სიმართლეს შეეფერება). იქნებ გურია-აჭარაში გავრცელების დროს ჭანური სიმღერა, მათ შორის, „ჰელესა“, ჯერ კიდევ მრავალხმიანი იყო? ლაზური „ჰელესას“ სხვა კუთხეებში გავრცელების შემთხვევაში დასაშვებია ორი ვარიანტი: 1) ლაზური „ჰელესა“ ერთხმიანი იყო; 2) აჭარული ვარიანტების მსგავსად, ლაზური ვარიანტის მხოლოდ შესავალი იყო ერთხმიანი, დანარჩენი კი – მრავალხმიანი. ამგვარად, მოსაზრება ლაზეთიდან აჭარაში გავრცელების დროს „ჰელესას“ „ადგილობრივი მრავალხმიანობის ტრადიციებზე გადამუშავების“ შესახებ, შესაძლოა, რეალობას არ შეესაბამებოდეს.

ჩემს მიერ 2014, 2022 და 2023 წლებში ფიქსირებული მასალის მიხედვით „ჰეამო“ სარფშიცა და ხოფასა და არჰავში (არქაზე), ასევე მუჰაჯირებში თოხნის სიმღერაა (აუდიოდანართი, №10), ფინდიკლი-ჩამლიჰემშინის (ვინე-ვიჟას) ლაზებში კი „ჰელესას“ (აუდიოდანართი, №11) ნაწილი. იმ რაიონებში კი, სადაც „ჰეამო“ „ჰელესას“ ნაწილია, თოხნის სიმღერის გახსენება უჭირთ. თუმცა ამბობენ, რომ იმ დროს შაირობდნენ. ჩემი ექსპედიციების განმავლობაში ამგვარი ნიმუში მხოლოდ ერთხელ ჩავინერე (აუდიოდანართი, №12). სარფში გავრცელებული „ჰელესას“ ვარიანტი ჰელიმიშის დამუშავებულია, ვინაიდან ლაზეთის სხვა სოფლებში ამავე სახელწოდების მქონე ნიმუშები მთლიანად, ან სანახევროდ გადაძახილებზეა აგებული („ჰელესა – იალესა“) (აუდიოდანართი, №13). ამას გარდა, ჰელიმიშის ვარიანტის დიაპაზონი დეციმაა (აუდიოდანართი, №14), რაც უჩვეულოა ჭანური სიმღერისთვის, ვინაიდან ლაზურ და ზოგადად ჩვენებურების სხვა კუთხეების ნიმუშების დიაპაზონი სეპტიმას არ სცილდება. „ჰელესა“ სრულდებოდა სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობით. ერთი ამბობდა „ჰელესას“ დანარჩენები „იალესას“ და მოქაჩავდნენ თოკს და მერე რომ უკვე დააყენებდნენ გზაზე „ჰეამოლი აასას“ იტყოდნენო – აღნიშნავენ მთხრობელები (ჩავნერეთ მე, ვანილიშმა და მემიშიშმა 2014 წ.). ამგვარად, ძველი „ჰელესა“ რომელიც სარფში დავინწყებულია, მოკლე დიაპაზონიანობით და შორისდებულებისა და გადაძახილების სიმრავლით გამოირჩევა და არა მღერადი მელოდიით. მით უმეტეს, რომ თანდილავას ამ ნიმუშის პირველსახედ მისი უსიტყვო ვარიანტი აქვს აღებული (თანდილავა, 1972:79-80). ჩხეიძეც ლაზურ ჰელესას მარტივ და ერთხმიან სიმღერად მიიჩნევს და პოეტური ტექსტის არსებობას, მისი გვიანდლობით ხსნის (ჩხეიძე, 1973:158). „გუნდისა და კორიფეს ასეთი გაბმული მელოდიური გადაძახილები გათრევეთი სამუშაოს რიტმთან შეხამებულ მუსიკალურ ჰანგს ქმნიან (თანდილავა, 1972:80), ამბობს პატივცემული მკვლევარი და იქვე დასძენს: „ჰელესა“ ხშირად კორიფეს გარეშე პირდაპირ გუნდურად სრულდება, მაგრამ თუ კორიფე მაინც გამოკვეთილია, ის მიზნად ისახავს მენადეთა მობი-

ლიზაციას, სწრაფ და ერთობლივ რიტმულ მოქმედებასა და ძალთა მაქსიმალურ გამოყენებას (იქვე:80). გაღმა ლაზეთის ნიმუშები ამის ბრწყინვალე მაგალითია. რაც შეეხება ლაზ მუჰაჯირებს, მათ ჰელესა არ ახსოვთ.

სარგში გავრცელებული „ჰელესას“ სიძველეზე ჯერად ჩხეიძე შემდეგს აღნიშნავს: „„ჰელესას“ ლაზური ვარიანტი თავიდან ბოლომდე ერთფეროვანია და აჭარისწყლის ხეობის ვარიანტის მსგავსი ცვალებადი შრომის პროცესიდან გამომდინარე, ტონ-რიტმი არ ახასიათებს. მუსიკალური მასალაც (ლექსი) სულ სხვა სიუჟეტურ ხაზს მიყვება და დაძაბული მძიმე შრომის პროცესში შესასრულებელი შრომის სიმღერის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. ლექსის შინაარსში არ ჩანს მენავეობა-მებადურობის საკმაოდ მძიმე შრომის სულიერი განწყობილება და განცდები“ (ჩხეიძე, 1973:143). „ამრიგად, თუ ლაზურ მასალებს მივიჩნივთ სარწმუნოდ, რომ „ჰელესა“ ძველთაგანვე წყლიდან ნავისა და ბადის გამოთრევის დროს სრულდებოდა, ვერ ვიტყვით, რომ ასეთ მძიმე სამუშაოსთან დაკავშირებული სულიერი განცდების გადმოცემა მომხდარიყო ასეთი მსუბუქი ჟანრის ლექსით“ და ასკვნის, რომ „ჰელესას“ მოტანილი ვარიანტი ლაზური ხალხური სიტყვიერების შედარებით ახალი ნიმუშია და გამოძახილია (ანარეკლია) იმ ძველი „ჰელესასი“, რომელიც ადრე ალბათ მარტო მენავეობა-მეთევზეობასთან დაკავშირებით სრულდებოდა. ახალ ვარიანტში მსუბუქი სატრფიალო ჟანრის ლექსის ჩართვამ იგი გადააქცია ისეთ სიმღერად, რომლის შესრულება ყოფილი გასართობების დროსაც იქნებოდა შესაძლებელი“ (იქვე:143-144).

გავიმეორებ, რომ ჩხეიძე ლაზურ ჰელესას მარტივ და ერთხმიან სიმღერად მიიჩნევს და პოეტური ტექსტის არსებობას, მისი გვიანდლობით ხსნის (იქვე:158). რაც შეეხება „ჰეამოლას“, წ. ბანაშის თქმით (ჩავწერე 2011 წ.) იგი არის მეზღვაურების სიმღერა, სრულდება მაშინ, როცა მიმდინარეობს გემის დატვირთვის ანდა განტვირთვის პროცესი, ანდა გემების ხმელეთზე გადმოქაჩვის და ზღვაში შეცურების დროსაც. ბატონი წათე აქ სიმღერა „ჰელესას“ გულისხმობს, რადგან მის მიერ ნახსენები „ჰეამოლა“ სიმღერა „ჰელესას“ ნაწილია.

შრომის ინდივიდუალურ სიმღერებს რაც შეეხება, ვიქტორია სამსონაძესთან ნახსენები სიმღერა „არავანი“ (სამსონაძე, 2005:7, 33-34), რომელიც ტრიო „ჰეიამომ“ ბიროლ თოფალოღლუსგან ისწავლა და რომელიც მეც ჩავინერე (აუდიოდანართი, №15), საეჭვოა, რომ ურმული იყოს. ის რეალურად ლირიკული სიმღერაა, რადგან ლაზებში ჩემი არაერთი ექსპედიციის მანძილზე, ურემზე შესრულებული სიმღერა არცერთხელ არ შემხვედრია. სამაგიეროდ 2023 წელს ჩავინერე ძროხის წველის ნიმუში.

ლაზების თქმით (ჩავწერე 2022 წ.) მაღალმთიან სოფლებში არსებობს იალალების (იაილის) წასვლის ჰორონი და სიმღერაც.

მართალია, მუჰაჯირ ლაზებს იალალები არ ჰქონდათ, თუმცა მათში დადასტურდა ხარების ბრძოლა, რომელიც გაზაფხულზე კეთდებოდა. ამ დროს ასრულებდნენ უჩაიღს, ჯილველოს და ა. შ. თუმცა, ვფიქრობ, რომ ეს შეჯიბრის შემდეგ უნდა მომხდარიყო, რათა ხარებს ხელი არ შეშლოდათ, ან არ დამფრთხალიყვნენ.

მეთევზეობისადმი მიძენილი სიმღერები კი, ჰელესას გარდა, ლირიკული სიმღერებია. მეთევზეობისადმი მიძენილი ნიმუშებიდან განსაკუთრებით აღსა-

ნიშნავია „ქაფშიაში ბირაფა“ (ხამსას სიმღერა) (აუდიოდანართი, №16). მსგავსი ნიმუშის სიტყვიერი ტექსტი და განმარტება მოტანილი აქვს უმით ოსმანალოლ-ლუს თავის ნიგნში „ლაზი ვორე“: „პატარა ხამსია ბადეში მოხვდა და დედას შეს-ჩივლა, დედამ კი უპასუხა – ნუ გეშინიაო, შემდეგ ხამსია ჩიოდა ნავში ატანაზე, სახლში მიზიდვაზე, შეწვაზე, ჭამაზე და დედა კი ყოველთვის ერთსა და იმავეს ეუბნებოდა. როდესაც ხამსიამ უთხრა ბექემეზი (ტკბილეული) მიირთვესო, გან-წირულმა დედამ მხოლოდ მაშინ შემოსძახა – ახლა კი ყველაფერი გათავდაო“ (ოსმანალოლუ, 2014:47-48). თურმე, მარილიანი ხამსიას მიერთმევის შემდეგ, ბევრ წყალს თუ დაღევ, თევზი კუჭში კარგად გრძნობს თავს და ცურავს, მაგ-რამ საკმარისია ბექემეზი დააყოლო, რომ მასზე გაიმარჯვებ (იქვე:48).

აღსანიშნავია, შიშმან ილმაზის ცნობა, რომლის მიხედვითაც ტრაპიზონში თევზჭერის დროსაც კი ცეკვავდნენ (ჩავენრეთ მე და ვანილიშმა 2014 წ.). მეტად სავარაუდოა, რომ დაჭერილი თევზის ირგვლივ ეცეკვათ. ბიროლ თოფალოლ-ლუს ცნობით, არსებობს სიმღერა „ქელაბარუ კალაში“, რომლის შესრულების დროს ნავი საპატიო წრეს უვლის, მეზღაურები კი მღერიან და ზღვის სადი-დებლად გემბანზე ფერხულსაც მართავენ. მეთევზეთა რწმენით, ამ რიტუალის შემდეგ განგება მოწყალებას გაიღებს და ბადეში ურიცხვი თევზი მოხვდება (კა-ლანდია, 2017:86).

ჭანების კიდევ ერთი გატაცება მიმინოთი ნადირობაა. იგი დესთანის სახით ხალხური სიმღერების თემადაც ქცეულა (აუდიოდანართი, №17).

სამწუხაროდ, საისტორიო თემატიკის მქონე სიმღერები არ არის შემორჩენი-ლი. მიუხედავად იმისა, რომ ჭანები თამარ მეფეს დღემდე დიდ პატივს სცემენ, მასზე სიმღერები არ არსებობს. პატრიოტული თემატიკა გვხვდება მხოლოდ ლირიკულ სიმღერებში (მაგ. „ყაზახეთში დესტანი“ (აუდიოდანართი, №18), რო-მელიც ყაზახეთში 1951 წლის გადასახლებას ეძღვნება; „ასქერიშა მობდით“ ანუ ჯარიდან ჩამოვედი (ჩხიკვაძე, 1971:358-360) და. ა. შ.). აქ საუბარია სოფლის და ახლობლის მონატრებასა და ჯარში შექმნილ ცუდ პირობებზე.

იქნება ეს მეთევზეობისადმი („ჰელესას“ გარდა) თუ პატრიოტული თემატი-კისადმი მიძღვნილი ნიმუშები, მუსიკალურად ისინი მაინც ლირიკული ჟანრის ნაწილი არიან. დესტანია მაგალითად „ანდლა მზოლაშა მეულუ“ (დღეს ზღვაში გავედივარ) (აუდიოდანართი, №19). დღეს ამგვარი სურათია, თუმცა ძველბერ-ძენი ფილოსოფოსის ქსენოფონტეს ცნობით (ძველი ნელთალრიცხვის V-IV საუ-კუნეები) ლაშქრულები იმღერებოდა (ციტირებულია ასლანიშვილი, 1954:11-13).

ჭანური ფოლკლორი გამოირჩევა სევდიანი ლირიკული სიმღერების (დესტა-ნების) სიჭარბით. გავიმეორებ, ქ. ლორთქიფანიძის განმარტებას: „დესტანი პოე-ტური ნაწარმოებია, რომელიც გადაჭარბებული მგრძნობელობით გადმოგვცემს რაიმე გმირობას ან, ძირითადად, ტრაგიკულად დამთავრებული სიყვარულის ისტორიას ... დესტანები მოგვითხრობენ ტრაგიკულ ამბავს, რომელიც შეემ-თხვევა მთელ მხარეს ან ცალკეულ ოჯახს. ისინი სრულდება გრძელი, სევდიანი მელოდიის თანხლებით“ (ლორთქიფანიძე, 2015:582).

დესტანს უნდა გულისხმობდეს XIX საუკუნის I ნახევრის მოგზაური კ. კოხი, როდესაც ლაზებს ტრუბადურებივით მოსიარულებს უწოდებს (მამაცაშვილი,

1981:198). იგი ასევე ხაზს უსვამს ლაზების მიდრეკილებას სიმღერისა და დაკ-ვრისადმი (იქვე).

მუსიკის გონიოვლი მასწავლებელი მანანა სანაძე ცნობილი ხალხური სიმღერის „ე ა სიეს“ (აუდიოდანართი, №20) ავტორად მის ლაზ ბებიას, ხავა იამაქოლლის, მიიჩნევს, რაზეც ტელეგადაცემებშიც საუბრობს. სინამდვილეში ხავას ავტორობას ეჭვქვეშ აყენებს ორი გარემოება: 1) „ე ა სიეს“ მელოდია და ტექსტი მრავალი სიმღერისთვისაა დამახასიათებელი; 2) მანანას ბიძას, ახმედ სანაძეს, რომელსაც 2017 წელს შევხვდი, დედამისისგან არათუ სიმღერების შექმნის, არამედ, უბრალოდ, მღერის ფაქტიც კი არ გაუგია.

ლაზური „დესთანები“ სრულდება როგორც საკრავის გარეშე, ისე ქამანჩის თანხლებით (აუდიოდანართი, №21). „გუდაზე“ შესრულების შემთხვევაში საკრავის მჭახე ხმის გამო დესთანს თავისი ხასიათი ეკარგება. ამიტომაცაა, რომ ამ საკრავზე დესთანები ნაკლებად სრულდება. დესთანია ასევე სარფელი ოთარ ბაქრაძის ვარაუდით (ჩავწერე 2011 წ) შრომის ნიმუშად მოაზრებული „ეჩი ემფულა ეჩი“ სინამდვილეში „ენცვი ემფულა ენცვია“ (ჩავწერე 2014 წ.) და სიტყვიერ ტექსტში, ცხოველის ხსენების მიუხედავად, ნიმუში ლირიკულია. რაც შეეხება ცეკვას, საცეკვაო საკრავად ქამანჩას ტრაპიზონის ლაზები იყენებენ, და ხოფა-ვინეს ლაზები ქამანჩას ცეკვისთვის იშვიათად იყენებენ (მაგ. „შეი შამილის“ შესრულებისას).

საინტერესოა, რამდენად ემსგავსება ლაზური მუსიკა მეგრულს? ჭანურში, მეგრულის მსგავსად, თვალშისაცემია სევდიანი ლირიკული სიმღერების სიჭარბე. ისინი სრულდება როგორც უსაკრავოდ, ისე ქამანჩისა (ლაზეთი) და ჩონგურის (სამეგრელო) თანხლებით (აუდიოდანართი, №22). ეს საკრავები კოლხურ ლირიკულ სიმღერებს კიდევ უფრო მეტ სევდას სძენს. ფაქტია, რომ დღეს ქამანჩა სიმღერებისა და ცეკვების თანხმლებია, თუმცა მეთინ ქურუს აზრით, ამ საკრავს უნინ ხალხის შეკრების და ერთმანეთში ამბების გადაცემის ფუნქცია ჰქონდა (გადაცემა ეთნოფორი, 2019).

აღმოსავლეთმცოდნე ქ. ლორთქიფანიძე სიმღერის შემდეგ ფორმებს განიხილავს:

„მანიები ძირითადად ქემენჩეს, გუდასტვირისა და კავალის (სალამური) თანხლებით, ჰორონის ცეკვისას ან მოსაუბრეთა შორის დამღერებული, თურქუს ფორმით სრულდება.

„ათმა“ (ლაზ. გებიაფა): მღერიან ქემენჩესა და გუდასტვირის თანხლებით, ქორწილებში ჰორონის ცეკვისას, ნადის დროს. შემსრულებლები ორ ჯგუფად იყოფიან. ერთი ჯგუფი იმპროვიზაციულად სტროფს თხზავს. მეორე ჯგუფი კი ამ გამოთქმულ სტროფს იმეორებს.

„ათმა“ შეპასუხება: ესეც იმპროვიზაციას ეფუძნება. დიდად აფასებენ იმ პირებს, რომელთაც პასუხის გაცემა სხარტად, წინასწარი მომზადების გარეშე შეუძლიათ. ორ ჯგუფს შორის მიმდინარე ეს წარმოდგენა-პაექრობა ეფუძნება ორი ადამიანის ოსტატობას.

„ათმას“ მთავარი დანიშნულება დამსწრეთა გართობა და დროის სასიამოვნო გატარებაა. აქ დამარცხება ტრაგედიად არ აღიქმება.

წინასწარ არავინ იცის, თუ როგორ დამთავრდება პაექრობა. ეს ნაწილობრივ

დამოკიდებულია მსმენელთა შეძახილებსა და აპლოდისმენტებზე. საბოლოოდ, შედეგისდა მიუხედავად, ორივე მხარე მაინც კმაყოფილი რჩება (ლორთქიფანიძე, 2015:583-584).

„გებიჯაფას დროს დასაშვებია ბილნსიტყვაობაც. თუმცა, აკრძალულია მეტოქისა და მისი ოჯახის ღირსების შემლახველი სიტყვების გამოყენება. ესაა უმნიშვნელოვანესი წესი“ (იქვე:584).

სამწუხაროდ, სტატიაში განმარტებული არ არის „თურქუს ფორმა“. „ათმა“ შეპასუხებას, თავად შევსწრებივარ, თუმცა ეს არა დესტანი, არამედ შაირი იყო (აუდიოდანართი, №23).

შემორჩენილია ლაზური აკვნის ნანები (აუდიოდანართი, №24). აღსანიშნავია, რომ ხოფის რ-ნის სოფ. მაკრიალში/ნოღედში მე და ზ. ვანილიშმა პირველად ჩავწერეთ აკვნის ნანა, მათ შორის აკვანის რწევის იმიტაციით (აუდიოდანართი, №25). სარფში მცხოვრებმა ლაზებმა კი ჩემთვის აქამდე უცნობი ნიმუში „ოკან-წულეს ვამელა“ (საქანელადან არ ჩამოვარდე) (აუდიოდანართი, №26) ჩამანერინეს – ბავშვს ჰამაკში არწევ და ასე უმღერი, რომ დაიძინოსო – განმარტავდნენ სარფელები. ზოგიერთის ცნობით, ეს ცალკე ნიმუშია, სხვა ცნობებით კი ნანის ნაწილია (აუდიოდანართი, №27) ან საერთოდ არც იმღერება. ჩემი აზრით, ეს ბავშვის დაძინებასთან დაკავშირებული, მაგრამ უმეტესად მაინც ცალკე მუსიკალური ნიმუშია (ჩავწერე 2014, 2017 და 2018 წწ.). თავისი საცეკვაო ხასიათით იგი ვერ ჯდება აკვნის ნანებში და მელოდიურადაც საკმაოდ განსხვავებულია.

ლაზური ფოლკლორი მდიდარია ბავშვთა მიერ სათქმელი ნიმუშებით, თუმცა, აქ მხოლოდ იმ მაგალითებზე ვსაუბრობ, რომლის ინტონაციური მხარეც ჩემთვის ნაცნობია.

„ფისი მიაუ ბეკატუ“/„ფისუნია ბეკატუ“ (ფისუნია კატა) (აუდიოდანართი, №28) სრულდება როგორც ბავშვის, ისე კატის მოფერების დროს (ჩავწერე 2010, 2014, 2019 წწ.). ნ. მემიშიშის ცნობით, რომელიც 2016 წელს დამიზუსტა, ბავშვს ხელებს სახეზე მოაკიდებინებდნენ და ჩამოუსვამდნენ ორივე ლოყაზე. ლექსის დამთავრების შემდეგ კი უღიბებდნენ. ზოგიერთი სარფელის ცნობით, ეს ნიმუში სავარაუდოდ გათვლას წარმოადგენდა და ბოლო მარცვლის წარმოთქმისას თითი ვისაც მოხვდებოდა იმ ბავშვს ან თვალები უნდა დაეხუჭა ან წრიდან გამოსულიყო (ჩავწერე 2019 წ.).

„კიკილიკი“ (ყიყლიყო) – (აუდიოდანართი, №29) აინონა-დაინონაზე სათქმელი ნიმუშია (ჩავწერე 2010, 2014, 2017-19) შინაარსი ასეთია: კიკილიკი (ყიყლიყო) ვითომ მამალს ეხმაურება და ეკითხება სად ხარ დამალულიო? ეკალბარდშიო – მამალი პასუხობს, რა გაცვიაო? წითელი ქალამანო, ვინ ჩაგაცვიაო? ბებიამო, ვინ გიყიდაო? ბაბუამო და ა. შ.

2018, 2021-2023 წლებში წელს სარფსა და მის გაღმა დავაფიქსირე ლაზურ-თურქულენოვანი თამაში „ელელემ ბელელემ“/„ელემ ბელემ“ (აუდიოდანართი, №30). ეთნოფორთა თქმით, ლექსის თქმის დროს, მონაწილე ბავშვების თითებს თითს დაადებ და ვისი მაჯაც ბოლო აღმოჩნდება, ის ბავშვი წრიდან უნდა გავიდეს. ზოგი ცნობით, ეს თამაში გათვლა იყო და გათლის ბოლო მარცვალზე თითი რომელსაც მოუწევდა ის თითი მოიხრებოდა.

მამია კახიძე მიიჩნევს რომ ეს კუკუ-დამალობანას თამაშია. ლექსის დასრულებისას ვიტყვით „დოთანე“ ანუ გათენდაო და თვალგახელილები დავიწყებით დამალულების ძეხნასო. ნოდარ კაკაბაძე ამ თამაშს „ფოხუჭის თამაშს“ უწოდებს და იქვე მოაქვს ვრცელი აღწერილობა: 20-25 სანტიმეტრის ქვას მოიტანენ, რომელსაც პატარა ორმოში ნახევრამდე ჩადებენ. ამ ქვას „ფოხუჭის“ უწოდებენ. მოთამაშეები ჩამარხული ქვის ირგვლივ 10-15 ნაბიჯით უკან მიდიან და ხაზს გაავლებენ. თამაშის მონაწილეთა რაოდენობა შეზღუდული არ არის, თუმცა ყველა მათგანს მრგვალი ან ბრტყელი ქვა უნდა ეჭიროს. ლექსს ერთი კაცი ამბობს და ბოლო სიტყვა „ჩოჯუქ“ ვისაც მოხვდება, ის გვერდით დადგება. ამ ლექსს იმეორებენ იქამდე, სანამ ერთი კაცი არ დარჩება, რომელიც „ფოხუჭის“ ყარაული გახდება. ყარაული მიდის მინაში ჩამარხულ ქვასთან, რომლის ხაზზეც თამაშის ყველა მონაწილე 10-15 მეტრით უკან უნდა დადგეს და თავისი ქვა მოარტყას „ფოხუჭს“. ის ქვები, რომელიც ფოხუჭს აცდება, იქვე დევს. ვინც ფოხუჭს ქვას მიარტყამს „ფოხუჭი“ გაგორდება, ამ დროს კი ყარაული უნდა გაიქცეს და ფოხუჭი თავის ადგილას დადოს. მის დადებამდე ქვების მსროლელები მოურტყმელ ქვებს ხაზზე აბრუნებენ. მონაწილეები ერთი ფეხით მიდიან, თუმცა ორ ფეხზეც შეუძლიათ სიარული. ყარაულს უფლება აქვს ორფეხზე მოსიარულე დაიჭიროს. თამაში ხელახლა დაიწყება (კაკაბაძე, 2018:212-214).

მ. ვანილიშის თქმით, ამ თამაშს „კუკუდამალობანა“ ეწოდება. თამაშის მონაწილენი მინაზე წრისებურად დააწყობენ მარცხენა ხელის ორ-ორ თითს. ერთი მათგანი დაწყობილ თითებს მაჩვენებელ თითს გააყოლებს, სიმღერას იტყვის და ტაეპის უკანასკნელი მარცვალი ვის თითზეც დამთავრდება, ის თვალს დახუჭავს, ხოლო დანარჩენები იმალებიან. ერთი დამალული „კუჭკუს“ დაიძახებს, რის შედეგადაც თვალდახუჭული თვალს გაახელს და იწყებს დამალულთა ძეხნას. იმ ადგილას, სადაც თვალდახუჭული იდგა ვინც პირველი მიიბრუნეს, ხელის დარტყმით იტყვის მოგასწარიო. ხოლო თუ ადგილზე მაძებარი მიახსნრებს, წაგებულია და მაძებრად თვითონ ხდება. თუკი მაძებარს ყველანი მიახსნრებენ, ამ შემთხვევაში თვალს ისევ ის ხუჭავს (ვანილიში მ., თანდილავა ა., 1964:130).

ბავშვების მიერ სათქმელი სიმღერაა „ჟილენდო ნანაშ და“ (ზევიდან დედის და) (ჩავწერე 2010-12, 2014, 2017-18), რომელიც ცნობილი სიმღერა „ჯილველო ნანაიდას“ მისამღერის მოტივზე სრულდება (აუდიოდანართი, №31). ასევე კაკაბაძის ცნობით (ჩავწერე 2014 წ.) მას ქორწილშიც მღეროდნენ, თუმცა მთქმელი აქ თვით „ჯილველოს“ უნდა გულისხმობდეს. ვასვიე მემიშიშის თქმით (ჩავწერე 2014 წ.) იგი ფიცარზე აიწონა დაიწონას დროს სრულდებოდა. სხვა სარფელთა ნაამბობით (ჩავწერე 2010-12, 2017, 2019) მისი შესრულების დრო არ იყო განსაზღვრული.

გალმა ლაზეთში დავაფიქსირეთ „წინი-კვაკვა“/„წილიბული“. მისი მოთამაში 4-5 ბიჭი და გოგო ერთმანეთის მაჯებში ფრჩხილებს ჩაავლებდნენ და ზევით-ქვევით აქანავებდნენ, დამთავრების შემდეგ კი ერთმანეთს უღუტუნებდნენ (აუდიოდანართი, №32).

2023 წელს პირველად და ჯერჯერობით უკანასკნელად სიმღერით დავაფიქსირე ცნობილი თამაში „ამსერი გიჭანდამ“ (ამალამ გეპატიჟები). თამაშის იდეა ის

არის, რომ რაც შეიძლება სწრაფად უნდა თქვა უკიდურესად სასაცილო ფრაზები, მაგ. სად დამანვენ? სხვენზე, რას მაჭმევ? ბაყაყს და ა. შ. (აუდიოდანართი, №33).

სამკურნალო სიმღერები ფიქსირებული არ არის, მაგრამ ნ. მემიშიშს ბიძამისის მემედ ნარაკიძისგან ახსოვს, რომ პილილი ბატონებიანი ბავშვის წინ აუცილებლად უნდა ახმიანებულყო (ჩავნერეთ მე და თამაზ გაბისონიამ 2010 წ.). პილილს მჭახე ხმა აქვს. ამიტომ ვფიქრობ, რომ მონათხრობში უფრო კავალი უნდა ვიგულისხმოთ. სხვებს კი „ბატონების“ დროს რაიმე მუსიკალური ქმედება საერთოდ არ ახსოვთ (ჩავნერეთ 2012, 2014 და 2017, 2022-2024 წწ.).

მუხამედ ვანილიშის ცნობით, თუ კაცი ცოფიანმა ძაღლმა დაკბინა, იმას იმ ღამეს არ დააძინებდნენ, მის სახლში დილაშდე ცეკვა-თამაში გაიმართება; იგივე მეორდება მეორმოცე დღესაც, ამის შემდეგ იგი აღარ გაცოფდებაო (ვანილიში, თანდილავა 1964:142). ფაქტია, რომ ცეკვას თანხლებას უწევდა ან ინსტრუმენტი, ანდა სიმღერა, მაგრამ დღევანდელ ლაზებს ამ რიტუალზეც არაფერი სმენიათ.

საკულტო სიმღერებიდან შემორჩენილი იყო კალენდარული ნიმუში „წანალანი“ („ახალი წელი“). „ახალი წლის ღამეს ბავშვები მალულად აკაკუნებენ სახლის კარზე და ჩამღერებენ: „ახალი წლის ღამეს გააღეთ ფანჯრები, ვინც ჩვენ არაფერს მოგვცემს, მას მალე გარდაეცვალოს ქმარიო“ (სარი, 2015ა:757). შემდეგ თოკზე მიმაგრებულ აბგას (ჩანთას) კარიდან ან ფანჯრიდან შიგნით შეაგდებენ, სახლის ქალები ამ ჩანთებში ხილს ჩააწყობენ. ამბობენ, რომ ის ქალები, რომლებიც ბავშვებისთვის სასურველ ხილს ჩააწყობენ, მათ თავიანთი ქმრები ძალიან უყვართ“ (იქვე:758). სამწუხაროდ, ამ ნიმუშის მუსიკალური მხარე ჩემთვის უცნობია. დღევანდელი ეთნოგორების ნაწილი (ჩავნერეთ 2022-24 წწ.) ადასტურებს ახალწელს ზეიმსა და კარდაკარ ჩამოვლას, თუმცა საგანგებო ცეკვებსა და სიმღერებს ვერ იხსენებს. ათინელმა ლაზებმა 2024 წელს დამიდასტურეს საახალწლოდ ქალად გადაცმული კაცების ცეკვა, თუმცა იმ დროსაც ჩვეულებრივი ცეკვები სრულდებოდა.

2024 წელს პირონითში ასეთი რამ ჩავინერეთ – „თქვენს აღდგომას აქაც ავლნიშნავდით, კვერცხს შევლებევდით, ვმღეროდით, კვერცხს, პურს და ხახვს მოვკრეფდით, შევიყრებოდით, ტომარაში ჩავიდოდით და ვცეკვავდით და გვაჩვენებს როგორი თანაში იყო – აღდგომის დროს, სიმინდის ღეროებისგან ცეცხლს დავათებდით და ცეცხლს გადავახტებოდით, ასე ვთამაშობდით. ვხარშავდით კვერცხს, ვდებდით კოვზზე კვერცხს და შეჯიბრებაში მონაწილე ხტომა-ხტომით უნდა მისულიყო რაღაც მიზანთან და ვინც მიაღწევდა ის იყო გამარჯვებული... ტომარაში ჩავდგამდით ფეხებს შეგკრავდით თოკით და ისე ვუხტოდით. კვერცხს ხახვის ნაფცქვენისგან ვხარშავდით. დავდგენოდით ერთ მხარეს 10-20 კაცი, მეორე მხარეს 10-20 კაცი და ვეჯიბრებოდით ვინ ჩავდიოდა ამ ტომარაში... სიმღერა? ვისაც კარგი ხმა ჰქონდა თურქულად იმღერებდა, ლაზურად არა“.

ლაზები ომის დაწყებისას, ან გაზაფხულზე თესვის დაწყებისას და შემოდგომაზე მოსავლის აღების შემდგომ, სანამ ზღვაში შეცურავდნენ, „ოხვამედ“ წოდებულ სალოცავებში მიდიოდნენ და ჰორონს მთელი შემართებით ცეკვავდნენ (ბუჯაკლიში, 2015ბ:528). სამწუხაროდ ამ ცეკვის სახელი ასევე უცნობია, საფიქრებელია რომ ნებისმიერი ცეკვა სრულდებოდა.

ნარიმას ცნობით, მამამისის ხასან ჰელიმიშის ბავშვობის დროს, ხოფაში იმ-

ლერებოდა წმიდა გიორგისადმი მიძღვნილი სიმღერაც (ცნობა ჩავწერე 2011 წ.).

რაც შეეხება 2011-12 და 2017 წელს ჩემს მიერ ოჩამჩირელი ნაზი სარაჰმედოლისგან ფიქსირებულ სიმღერას „მჭიმა მჭიმს“ (ანუ წვიმა წვიმს), იგი სახუმარო სიმღერაა და არა ამინდის გასაავდრებელი (აუდიოდანართი, №34), თუმცა 2023 წელს დავაფიქსირე ლაზურ-თურქულენოვანი შელოცვაც (აუდიოდანართი, №35).

„ქორწილამდე ერთი ან რამდენიმე დღით ადრე გოგოს ამხანაგები იკრიბებიან, მხიარულობენ; ახალგაზრდა გოგონები მღერიან და ჰორონს ცეკვავენ“ (ბუჯაკლიში, 2015დ:591). ქორწილისათვის მზადება ვაჟის სახლში რამდენიმე დღით ადრე იწყება... მამაკაცები ჰორონს ცეკვავენ, მღერიან ბალადებს. გონება მახვილურად ესიტყვებიან ერთმანეთს (იქვე:592). როგორია ამ „ბალადის“ მუსიკალური სახე და საერთოდ, პირდაპირი მნიშვნელობითაა ეს ტერმინი ნახმარი თუ არა, უცნობია. სხვათაშორის სარფელი ლაზები ჰორონის მელოდიას „ლიტიტის“/„ლიმტიტის“/„ლიმციცის“ უწოდებენ და თურქულად წაუძღვრებენ „გენე ოლსუნ ლიტიტი“ (ჩავწერე 2011, 2018 წწ.). „ლიტიტი“/„ლიმციცი“ საკრავის იმიტაციას წარმოადგენს და ვინაიდან საქართველოს სარფში ავთენტური საკრავიერი კულტურა (პილილს თუ არ ჩავთვლით) არ შემოგვრჩა, „ლიტიტი“, როგორც მისამღერმა, ცეკვის რიტმის ფუნქცია შეითავსა. მით უფრო, რომ მასში ნებისმიერ საცეკვაო სიმღერას ჩაურთავდნენ. თურქეთის სარფში კი ლაზურ საკრავებზე დამკვრელებს სხვა სოფლებიდან იწვევდნენ და „ლიტიტის“/„ლიმციცის“ საჭიროება არ არსებობდა. თანდილავა „ლიტიტის“ და „ვაჰაჰა ნანნა“-ს ცალკე ფერხულებად მიიჩნევს (თანდილავა, 1972:34). „ვაჰაჰა ნანნა“ შესაძლოა „სიჯა სორენ ვაჰაჰა“ იყოს. ფერხულები, ანუ „ჰორონები“ როგორც მას ლაზები უწოდებენ საზეიმო თავყრილობებზე, მათ შორის ნადებში შესვენების დროს სრულდება (ჩავწერე 2022-24 წ.).

ყურადღებას იპყრობს სიმღერა „თირამოლა“ (მეორე ვარიანტით „ჰეამოლა“) (აუდიოდანართი, №36). იგი თავისი გენეზისით ზღვაოსნობასთან ყოფილა დაკავშირებული, თუმცა ბოლო დროს ქორწილს ახლავს (თანდილავა, 1972:128). იგი სურსათ-სანოვარის მოსათხოვი სიმღერაა, რომელსაც ასრულებენ როგორც კაცები, ისე ქალები. ძირითადად ითხოვენ ნებისმიერ სასმელ-საჭმელს, თუმცა შეუძლიათ ასევე რევოლვერისა და სხვა საგნების მოთხოვნა. ასევე იციან დედამთილის, მამათილის, სიძის და პატარძლის დაძახება. თანდილავას თქმით, დედამთილს სიმღერაში ორჯერ დაუძახებენ, მისი გამოჩენის შემდეგ კი პატარძალს ეზოში ფეხს შეადგმევინებენ (იქვე:125). ეს ნიმუში შესაძლებელია შესრულდეს საკრავითაც. ქალები სუფრას გაშლიდნენ და სიძეს გამოცდიდნენ. მას მოხარშულ მამალს დაუდებდნენ და უნდა მოეპარა. მაყრები ზურგს უკან მოდიოდნენ სიმღერა „თირამოლათი“ და სანამ სიმღერით ერთობოდნენ, სიძე უცებ სტაცებდა ხელს მამალს. საინტერესოა, რომ სიმღერა არის როგორც თურქულენოვანი, ისე შერეული – თურქულ-ჭანური (ჩავწერე მე 2010-11 წ., ჩავწერე 2014, 2022-24 წწ.).

ზოგიერთი ცნობით, ქორწილის დასრულებისას სახლში წასვლისას იტყოდნენ „თირამოლას“ და სახლში წაიღებდნენ მოთხოვნილ საჩუქარს (ჩავწერე 2022 წ.). იშვიათად, მაგრამ ცეკვით სრულდებოდა როგორც „ჰეიამო“, ისე „თირამო-

ლა/ჰეიამოლაც“. ზოგიერთი ცნობით „ჰეიამოლას“ ცეკვით შესურლების დროს ხალხი ორ ჯგუფად გაიყოფოდა და ერთმანეთს უმღეროდა (ჩავწერე 2022 წ.).

მემედ იაზიჯის ცნობით (ჩავწერე 2020 წ.), როგორც ქორწილში, ისე ნადშიც იმღერებოდა სიმღერა „ჰეიამოლა“. აქ მთქმელი, სავარაუდოდ, ერთმანეთში ურევს საქორწინო „ჰეიამოლა/თირამოლას“ და ნადურ „ჰეიამოს“.

სურსათ-სანოვავის მოთხოვნისას, „თირამოლასთან“ ერთად, ნ. მემიშიშის ცნობით (ჩავწერეთ მე და გაბისონიამ 2010 წ.), მღეროდნენ „ჯილველოსაც“. ჩემი მხრივ დავამატებ, რომ „ჯილველო“ ზოგადად საცეკვაო სიმღერაა და სრულდება არა მხოლოდ ქორწილში (აუდიოდანართი, №37). თირამოლას თუ რა კავშირი შეიძლება ჰქონდეს ზღვაოსნობასთან, უცნობია, ალბათ სიტყვა „თირამოლა“ თანდათან თრევის (მაგ. ნავის ამოყვანის ან ჩაყვანის) გამო ასოცირდება ზღვაოსნობასთან? შესაძლებელია, თუმცა ამ სიმღერას ლაზები მეორენაირად „ჰეიამოლასაც“ ეძახიან. ეს სიმღერა გავრცელებულია ხოფის, არჰავის (არქაბე) და ფინდიკლის (ვინე) ლაზებში, ასევე ბორჩხაში მცხოვრებ ჩხალელებში, თუმცა იგი გამქრალია მუჰაჯირებში.

ბანაში მიიჩნევს (ჩავწერე 2011 წ.), რომ სიმღერა „დერგულე“ ქორწილში, მაყრიონისთვის სასმელის დაძალებისას სრულდებოდა, რადგან სასმელი სპეციალურ დერგებში ინახებოდაო. მთქმელი ყურადღებას არ აქცევს ერთ მინშვნელოვან გარემოებას: ვინაიდან ლაზები მუსულმანები არიან, ალკოჰოლს არ ეტანებიან. ნათეს მიერ მოწოდებული ცნობა კი არა ეთნოგრაფიული რიტუალის, არამედ სიმღერის სიტყვიერი ტექსტის შინაარსის ამსახველია.

თანდილავა საქორწინო რიტუალში სიმღერა „ჰელესასაც“ განიხილავს, რომელიც სრულდება მაყრიონის მიერ დედოფლის სახლთან მიახლოებისას (თანდილავა, 1972:83, 127). ისიცაა აღსანიშნავი, რომ როსებაშვილის რვეულში „ლაზური სიმღერები. ხასან ჰელიმიშის შესრულებით“ პირველი სიმღერის სათაურია „თირამოლა-ჰელესა“, ნიმუში ჰელიმიშის „ჰელესაა“. როგორც ჩანს, ზოგჯერ „თირამოლას“ მაგიერ ეს სიმღერა სრულდებოდა, თუმცა რატომ, ჯერჯერობით გაუგებარია.

თანდილავას მოაქვს ერთ-ერთი საქორწინო თამაშის ხასან ჰელიმიშისეული აღწერილობა: „პატარძლის შემოყვანისა და მასთან დაკავშირებული ცერემონიის დამთავრების შემდეგ, ქალიშვილთა ერთი ჯგუფი თავს მოიყრის ერთერთ ოთახში, აქვე შემოაქვთ წყლით სავსე ქვაბი, რომელშიც სხვადასხვა სახის სურნელოვანი ყვავილებია ჩაყრილი. ქალიშვილები ქვაბში აგდებენ თითო სამკაულს ვისაც რა გააჩნია (საყურე, ბეჭედი) და ქვაბთან დასვამენ ათი-თორმეტი წლის უმანკო გოგონას. ვაჟები, ორ ჯგუფად გაყოფილნი, ეზოში ამავე ოთახის ფანჯრის ქვემოთ იმყოფებიან და ელოდებიან თამაშის დაწყებას. თამაშებში მონაწილე ქალიშვილები იწყებენ სიმღერას და დამთავრებისას გოგონას ისევ ამოაქვს წყლითა და ყვავილებით სავსე ქვაბიდან სამკაული. ამ სამკაულის პატრონს მხარტმევენ გაბურდულ განმენდილ ქათამს, რომელიც წინასწარ არის გამზადებული. გოგონა ამ ქათამს ცალ ფეხზე მოაბამს მეორე წვრილ თოკს. იქვეა წინასწარ მოტანილი ორი გრძელი და მსხვილი თოკი (ხალადი). გოგონა იღებს ამ თოკს, ხოლო მეორეს მიაბამს ქათამზე მიბმულ თოკს. ამის შემდეგ გოგონა

ორივე მსხვილ თოკს აგდება ფანჯრიდან, ხოლო ქალიშვილთა ჯგუფი იმღერის „დაასწარით ჩქარა, ჩქარა! ვის ერგება ქალიშვილი! აბა, ვის გაქვთ ძალა მეტი, ვისია ნეტავ ყისმათი“. ამ დროს ვაჟთა ერთი ჯგუფის წარმომადგენელი ერთ თოკს, ხოლო მეორე ჯგუფი კი მეორე თოკს იგდება ხელთ და „ჰელესსა, იალესსას“ თქმით ნელ-ნელა თოკს თავისკენ მოსწევინ. ბოლოს ერთს ქალიშვილი ხვდება „წილად“ მეორეს კი ქათამი. თოკმობმული ქალიშვილი მივა ფანჯარასთან, გადახედავს ვაჟს, რომელმაც იგი „მოინადირა“ შეიხსნის თოკს და გადააგდება ფანჯრიდან. მეორე ვაჟი კი „ჩათრევს“ ქათამს. შემდეგ იწყება თამაშის მეორე მომენტი. „ჩამოთრეულ“ ქათამს მეორე ფეხზე მოაბამენ ქალიშვილის მკლავიდან შეხსნილ თოკს, მღერიან ჰელესას და „გასწევინ და გამოსწევინ“ ქათამს. „ნადავლის“ მოდავეთა ამ ორ მხარეს შორის დიდხანს არ ჩანს გამარჯვებული, შემდეგ მოდის სასიძო და ქალათს დანიტ შუაში გაჭრის „მოდავენი“ კმაყოფილნი არიან და იწყებენ ცეკვას“ (თანდილავა, 1972:84-85).

ჩხეიძე დასძენს: „სარფში „ჰელესა“ ერთგუნდოვანია, ისევე როგორც დასავლეთ საქართველოს სხვა მხარეებში“ (ჩხეიძე, 1973:142). ცხადია, აქ მეცნიერი უზუსტობას უშვებს, რადგან სიმღერა ტრადიციულად ორგუნდოვანია არა მარტო ლაზურ, არამედ სხვა კუთხეების ფოლკლორშიც. რაც შეეხება ქორწილის მხარეულის, მასპინძლისა და სიძისადმი წარმოთქმულ ლექსებს შორის მისამღერად „ჰელესა იალესა ჰეამოლი იასა ისა ჰეის“ განმეორებას (ბუჯაკლიძე, 2015დ:594-595), ამას წესით ადგილი ცეკვის დროს უნდა ჰქონოდა.

„წულო ბოზო“ (ქალწულო) (აუდიოდანართი, №38), ისევე როგორც „ჭუტა ნუსა“ (პატარა რძალი) (აუდიოდანართი, №39) იმღერებოდა და იცეკვებოდა ქორწილში პატარძლის გამოყვანის დროს. არქაბელების ცნობით, „წულო ბოზო“/„ქალე ბოზო“ იმღერებოდა ზოგადად ქორწილში და არა მაინცდამაინც პატარძლის გამოყვანის დროს (ჩავწერე 2022 წ.). ბორჩხელები და ხოფა-ბორჩხის მუჰაჯირები მღეროდნენ „გელინოს“/„გელინის“ (აუდიოდანართი, №40-41) და „გელინოლა რაში რაშის“ (აუდიოდანართი, №42), აქჩაკოჯაში დასახელებული სიმღერა „რაშაც“ გელინოლა უნდა იყოს. ბორჩხაში დანრჩენილების ნაწილი „გელინოს“ მაინც გურჯულ, ნაწილი კი ლაზურ სიმღერად თვლის (ჩავწერე 2024 წ.), რადგან ბორჩხაში ბევრი კლარჯული სოფელია და „გელინო“ იქ სრულდება (ჩავწერე 2015-16 და 2022 წწ.). მიუხედავად იმისა, რომ ბორჩხელები ადასტურებდნენ გელინოს ლაზურენოვანი ვარიანტების არსებობას, 2024 წელს მე მათგან მხოლოდ თურქულენოვანი ვარიანტების ჩანერა შევძელი.

თუმცა, ლაზი მუჰაჯირების გელინოს არსებობა უარყოფს კლარჯეთიდან ლაზეთში მისი შეტანის ფაქტს და ორივე კუთხის მუსიკალურ ნაწილად არსებობაზე მიუთითებს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თვითონ ხოფასა და ისტორიული ლაზეთის სხვა მხარეებში „გელინოს“ მუსიკალურად აბსოლუტურად განსხვავებული ვარიანტები არსებობდა. პატარძლის გამოყვანის ჰანგისა თუ სიმღერის სახით ჰანგი და სიმღერაც, მაგ. „იოლ ჰავასი“ – გზის ჰანგი (აუდიოდანართი, №43). „ოხორი სკანი ნაშკუს“ ეთნოფორთა ცნობით (ჩავწერე 2022 წ.) პატარძალს ინის დადებისას უმღეროდნენ.

საინტერესოა ნ. მემიშიშის ცნობა (ჩავწერეთ მე და გაბისონიამ 2010 წ.).

ქორწილში შესასრულებელი საცეკვაო სიმღერა „ვაჰაჰაის“ სამონადირეო წარმოშობის შესახებ. ინაიშვილის, ნოლაიდელისა და ჩხიკვაძის კრებულში „ვაჰაჰაი“ დასახელებულია როგორც შრომის სიმღერა, რადგან სიტყვიერ ტექსტში საცეხველთან ჩქარ-ჩქარა მისვლაა ნახსენები (ინაიშვილი, ნოლაიდელი, ჩხიკვაძე, 1961:5), თუმცა ამ სიმღერის ტექსტი იმპროვიზირებულია და აქ შეიძლება სურსათ-სანოვაგეც მოითხოვო, შრომის და სამონადირეო იარაღებიც და ა. შ (აუდიოდანართი, №44). არნოლდ ჩიქობავა მას „ვარ-ჰად-ნანა“-ს უწოდებს (ჩიქობავა, 2008:514), იაშა თანდილავა კი მას „ოჰოი ნანოსთან“ აკავშირებს (გადაცემა „ეთნოფორი“, 2014). სინამდვილეში, საუბარი უნდა იყოს „სიჯა ხორენ – ვაჰაჰაიზე“, რადგან ქორწილში სწორედ ეს სიმღერა სრულდებოდა ცეკვის თანხლებით. ჩემს მიერ 2014, 2022-2024 წლებში ჩაწერილი ცნობების მიხედვით, რომლის სრული სახელიც არის „სიჯა სორენ – ვაჰაჰაი“, ეს სიმღერა იმღერებოდა, როგორც პატარძლის თავისი სახლიდან გამოყვანისა და ქმრის სახლში მისვლის დროს, ისე ქორწილის სუფრაზე სასურველი სურსათ-სანოვაგის მოსათხოვად.

ზოგჯერ პატარძალს, თავისი სახლიდან გამოყვანისას, უცებ გააჩერებდნენ, სანამ პატარძლის მხარე რასაც მოითოვდა, სიძის მხარე არ მისცემდა. მხოლოდ ამის შემდეგ ატანდნენ პატარძალს. სიმღერა სრულდებოდა, როგორც უსაკრავოდ, ისე გუდასტვირის თანხლებით (აუდიოდანართი, №45). მართალია ქამანჩას უარყოფენ, მაგრამ ძველ ფირფიტებზე ამ ნიმუშს ცნობილი იაშარ თურნა ქამანჩაზე ამღერებს (აუდიოდანართი, №46). ეს ნიმუში მხოლოდ არტაშენში, ათინასა და ვიჟაში არ იყო ცნობილი.

აქვე ვიტყვით, რომ „ვაჰაჰაის“ კაცები ასრულებდნენ, „გელინოს“ კი ქალები (ჩავწერე 2014, 2022-24 წწ.).

ზურაბ თანდილავა ახსენებს მენავე-მაყრების სიმღერას (თანდილავა, 1972:124). თუმცა მისი სახელიც კი უცნობია. მუხამედ ვანილიშის ცნობით, თუ ნეფე შორეული სოფლიდანაა მაშინ პატარძალი და მაყრიონი ნავებით მიჰყავთ (თუ ახლომდგებარე სოფლიდანაა მაშინ კი – ცხენით) და შუა გზაზე მენავეები უცებ იწყებენ წყალში წრეზე ტრიალს, სანამ არ დასაჩუქრდებიან მაყრიონის მიერ. როცა სიძის სახლს 200 მეტრზე მიუახლოვდებიან, მაშინ გადაკეტავენ გზას და მღერიან „მაყრულს“ და ითხოვენ მოსამსახურეებს, სურსათ-სანოვაგეს, იარაღს და ა. შ. (ვანილიში მ., თანდილავა ა. 1964:116-117). როგორც ჩანს, თანდილავა და ვანილიში ერთი და იგივე სიმღერას გულისხმობენ, რადგან ამგვარი ნიმუშები შესაძლოა შესრულდეს როგორც სუფრაზე დასხდომამდე, ისე შუაგული ღვინის დროს.

ნ. მემიშიშის ცნობით (ჩავწერეთ მე და გაბისონიამ), ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ სიმონეთში მცხოვრები ლაზები „გელინოსაც“ მღეროდნენ. ვფიქრობ, აქ აჭარული მუსიკის გავლენასთან უნდა გვეკონდეს საქმე, რადგან ამ სოფელში ლაზები მხოლოდ რამდენიმე ოჯახით არიან წარმოდგენილნი.

„ლაზეთში, ქორწილის დღეს, დილით, სასიძოს მხრიდან ხალხმრავალი ჯგუფი საპატარძლოს ოჯახისკენ მიემართება. გზად გუდასტვირზე უკრავენ, ცეკვავენ, ახალგაზრდა ბიჭები ყვირიან (გამაიოხუ)“ (ბუჯაკლიში, 2015დ:592). პატარძლის გამოსაყვანი ნიმუშების (აუდიოდანართი, №47) ფიქსირება კი არაერთხელ მოვახერხეთ.

ქორნილშივე გუდასტვირზე ასრულებენ პატარძლის ამბატირებელ მელოდიას (იქვე:592). ნეფის სახლში მიმავალ გზაზე მაყრების ნაწილი, საჩუქრის მიღების მიზნით, გზას უღობავს პროცესიას (იქვე:593). ჩვენ ხელთ არც ამ რიტუალის ვიდეოკადრები გვაქვს და არც ის ვიცით, თუ რომელია პატარძლის ამბატირებელი მელოდია.

ბუჯაკლიშის თქმით „ქორნილის ღამის ჰორონის მსგავს მრავალფეროვან გასართობებს შორისაა პოეტების პაექრობა. თითო-თითო, ორ-ორი ან სამ-სამი ადამიანისგან შემდგარი ქალთა და მამაკაცთა გუნდები ორსტროფიანი ლექსებით ეპაექრებიან ერთმანეთს. შაირობის ჩვეულება, ქემენჩეს თანხლებით პაექრობა, რომელიმეს დამარცხებამდე გრძელდება. ზოგჯერ შეიძლება ეს ჰორონის ნაცვლადაც ჩატარდეს“ (ბუჯაკლიში, 2015:596). ქორნილში მუსტაფა ქათიბოლლუს ცნობით 3-3, მემედ იაზიჯის ცნობით კი 2-2 კაცი შაირობდა (ჩავწერე 2020 წ.).

ბუჯაკლიშის აზრით „თანამედროვე ქორნილებში ზემოხსენებულ რიტუალებს იშვიათად ან საერთოდ არ ვხვდებით. შესაძლოა, გადავანყდეთ უფრო განსხვავებულ რიტუალებსაც. ამ ჩვეულებებიდან და რიტუალებიდან ზოგიერთი რამ სოფლებში დღესაც სრულდება. ისე 70-იანი წლების შემდგომ კი ბევრი ფოლკლორული ნიმუში დავინწყებას მიეცა“ (იქვე:598).

„აქ რენ ჭანდაშ ოხორის“ (აქაა წვეულების სახლი) (აუდიოდანართი, №48), სიტყვიერი ტექსტი ნ. მემიშიშს თურქეთის ჭანების ნაწერებში უნახავს. იქ ერთი კუბლეტი ყოფილა და ლაზური კულტურის გავლენით მელოდია თვითონვე გაუკეთებია. სამწუხაროდ, სარფში ნაკლებადაა შემორჩენილი პატარძლის გამოსავანი სიმღერები, ხოლო „თირამოლა“ არც იციან. 1950-60-იანი წლების ქორნილში ადგილობრივ საკრავ პილილთან ერთად, დოლ-გარმონი, კლარნეტი, ზურნა და აკორდეონი იყო, დამკვრელები კი ბათუმიდან მოჰყავდათ (ჩავწერე 2011-12, 2017-19 წწ.). ამ დროს კი გაღმა ლაზეთში ქორნილები ჯერ კიდევ ძველი სიმღერებითა და ცეკვებით (ქამანჩისა და გუდასტვირის თანხლებით) ტარდებოდა.

ეთნოგრაფ პირიმზე რურუას აღნიშვნით, ქორნილის მეორე დღეს მაყრების წასვლის შემდეგ, პატარძალს ქალები სიმღერით შეაცილებდნენ ყველაზე მყუდრო და კარგ საძინებელში (რურუა, 2005: 73). სამწუხაროდ არ ვიცით, თუ რომელ სიმღერაზეა საუბარი. შესაძლოა აქაც ლირიკული სიმღერა შესრულებულიყო.

ტირილს ლაზები: „მგარა, მგარინი“-ს უწოდებენ. „კორეცხალა მგარინი“ არის „დათვლით ანუ მოთვლით ტირილი“, „სერსითე მგარინი“ – ხმით ტირილი, „ჩელამურეთე მგარინი“ კი ცრემლით ტირილი (თანდილავა, 1972:40, 137, 138). მოტირლები უმეტესწილად ქალები არიან (აუდიოდანართი, №49-50) და მამაკაცი კი სიტყვით ტირის მხოლოდ მაშინ, თუკი სიმწარე განუზომლად დიდია (აუდიოდანართი, №51-52). ზოგიერთი ცნობით (ჩავწერე 2023 წ.) მიცვალებულის შესახებ ქამანჩაზე დაამღერებდნენ და ასე აგებინებდნენ შორებლებს სამწუხარო ამბავს. აქ, ჩემი აზრით, საქმე გვაქვს ქამანჩის თანხლებით თქმულ დესთანესთან და არა უშუალოდ გლოვასთან.

თანდილავას აზრით, დათვლით და ხმით ტირილი ემსგავსება ერთმანეთს: „ორივე ხმამაღლა ტირილს გულისხმობს. განსხვავება კი ისაა, რომ ხმით ტირილის დროს მუსიკა, ხოლო დათვლით ტირილის დროს ტექსტია წამყვანი. ხმით

ტირილის ძალა იმაშია, რომ მისი სამგლოვიარო მელოდია გულს უჩუყებს და დამსწრეთ ტირილს ჰგვრის. ამიტომ კარგი ხმით მატირალი დიდ პატივს იმსახურებს. ხმით ტირილი, ხშირ შემთხვევაში, იმდენად მუსიკალურია, რომ ეს გაბმული მელოდია სიმღერას მოგაგონებთ და იგი განსაკუთრებით საინტერესო ხდება მუსიკალური ფოლკლორის თვალსაზრისით. რაც შეეხება მოთვლით ტირილს, მოტირალის მიზანი აქ სულთან ლაპარაკი და მისი სააქაო ცხოვრებასთან დაკავშირებული ამბების საჯაროდ გადმოცემა წარმოადგენს (შენ ამდენი ქონება ვის დაუტოვე მამაჩემო და ა. შ.). მოტირალი დიდ ადგილს უთმობს გარდაცვლილი ოჯახის წევრებისა და ახლობლების განცდებისა და მდგომარეობის გადმოცემას“ (თანდილავა, 1972:137-141). საშა ხორავას ცნობით (ჩავნერე 2011 წ.), გლოვის დროს „კოცხალა“ გულისხმობდა ადამიანის ბიოგრაფიის თანმიმდევრობით, სიმღერით მოყოლას. მართალია, ადრინდელ ნაშრომში (ჟურნალი „მუსიკა“ 2017 №1) ვწერდი „კორეცხალას“ და „სერსითეს“ იგივეობის შესახებ, თუმცა 2017-18 წლებში სარფში მოპოვებულმა მასალებმა ცხადჰყო, რომ „კორეცხალა“ დეკლამაციური ტირილი იყო, „სერსითე“ კი მელოდიური. ამასთანავე, სიტყვიერი ტექსტი ემსგავსებოდა ერთმანეთს. ოგიერთი მტკმელი ჯერ დეკლამაციით იწყებდა და სიმღერით ტირილზე შემდეგ გადადიოდა (აუდიოდანარტი, №53). რაც შეეხება „ჩელამურეთეს“, ის ცრემლით ტირილს აღნიშნავს, რომელიც უსიტყვო და წმინდა ფიზიოლოგიურია.

ჩემ მიერ სარფსა და გაღმა ლაზეთში სხვადასხვა დროს ჩანერილი ეთნოფორები მიუთითებენ, რომ ტირილში ერთი დასტირის სიტყვებით, სხვები გაჩერებულები არიან. მერე სხვა იტირებს და დანარჩენები გაჩერდებიან (ჩავნერე 2012, 2014, 2022-2024 წწ.). მართალია, საქინე კახიძისა (ჩავნერე 2017 წ.) და ზოგიერთი გაღმელი ლაზის ცნობით (ჩავნერე 2023-24 წწ.) კოლექტიური ტირილიც არსებობდა, თუმცა ამგვარი ცნობა მაინც იშვიათი იყო.

40-50 წლის წინ, როდესაც საქართველოს სარფსა და კვარიათში მუსულმანური წეს-ჩვეულებები ძლიერი იყო, მიცვალებულს ერთ დღეში კრძალავდნენ. ახლა კი, როდესაც სოფლის მოსახლეობის დიდი ნაწილი ქრისტიანულია, ჩვეულებრივი ქრისტიანული პანაშვიდი და დაკრძალვა იმართება და მიცვალებულსაც სამ დღეში მარხავენ.

მწუხარება და სიხარული ხომ განუყრელი მცნებებია, ამიტომაც ლაზები არიან განთქმული როგორც დესთანებითა და დატირებით, ისევე ცეკვებით. ლაზურად ცეკვას „ჰორონი“ ეწოდება.

ჭანურ „ჰორონებზე“ უაღრესად მნიშვნელოვანია ისმაილ ბუჯაკლიშის სტატია „ლაზური ხალხური ცეკვები – ჰორონები“. სიტყვა „ჰორონი“ მისი თქმით თურქულია (ბუჯაკლიში, 2015ბ:523). იგი აღნიშნავს, რომ, რიზედან გირესუნის ჩათვლით, ცეკვის თანხლებად ქემენჩეს იყენებენ, ჩაიელიდან აღმოსავლეთისკენ კი (მაგ. ხოფა, ფაზარი) – გუდასტივრს (იქვე:524). ეს მოსაზრება მცდარია, რადგან ვინესა და არტაშენის რაიონებშიც (ანუ ხოფიდან ჩაიელამდე ფარგლებში) ჩავვინერია ქამანჩაზე საცეკვაო ნიმუშები. გვხვდება ომერ ასანის ცნობაც ხოფაში ზურნის დაკვრის შესახებ (ციტირებულია იქვე:524), მაგრამ მასზე მოგვიანებით შევიჩერდები. ამგვარად, ლაზური ცეკვის თანხმლებად ქამანჩა და გუ-

დასტვირი გვევლინება. რაც შეეხება ლაზურ ცეკვაში გარმონისა და დოლის (ბაგრატიონი, 2016:17), პილილის (ჯიჯეიშვილი, 1995:39), ან პილილის, დოლის, ფანდურისა და ჩონგურის გამოყენებას, ეს უკვე სასცენო ვარიანტებია.

საინტერესოა, რა კრიტერიუმებით განასხვავებს ისმაილ ბუჯაკლიში ჭანების მიერ გამოყენებულსა და შავიზღვისპირეთის ქამანჩას ერთმანეთისგან, როდესაც აღნიშნავს მათ შორის განსხვავებას, როგორც მელოდიის, ისე დაკვრის ფორმისა და აგებულების თვალსაზრისით (ბუჯაკლიში, 2015ბ:525). მეორეც, ლაზებიც შავი ზღვის არეალში ცხოვრობენ და ამიტომ დაკონკრეტება აუცილებელია. ალბათ, ქამანჩის „შავიზღვისპირულ“ ვარიანტში ჩვეულებრივს, მრგვალმუცლიან ოთხსიმიან საკრავს გულისხმობს. ბუჯაკლიში ახსენებს ბათუმი–ხოფა–ჩხალას სამკუთხედში შესრულებული „ჰორონების“ განსხვავებულობას სხვა ჰორონებისგან (იქვე:527). საინტერესოა, ამ სამკუთხედში აჭარაც იგულისხმება თუ არა? ბათუმის ხსენებისას მხედველობაში აჭარული „ჭიბონი“ უნდა ჰქონდეს, რადგან სარფის ქართულ ნაწილში გუდასტვირი დიდი ხანია, რაც აღარ გამოიყენება. ჩხალას ხეობა ბორჩხის რაიონში შედის და თუ სამკუთხედის სახით წარმოვიდგენთ, მაშინ ჩხალადან ბათუმისკენ მიმავალი გზა აუცილებლად აჭარულ სოფლებზე გადის.

„დღეს რიზესა და ტრაპიზონში ჰორონების შესრულება გუდასტვირის თანხლების გარეშე მხოლოდ რელიგიური ფაქტორიდან გამომდინარეობს“ (იქვე:528). როგორც ზევით აღვნიშნე, ინტერნეტ-სივრცეში „გუდას“ თანხლებით შემხვედრია რიზეს „ჰორონები“, ამგვარად ავტორის მსჯელობა საფუძველს მოკლებულია.

სტატიაში დიდი ადგილი უკავია ცეკვების სახელწოდებებს. „ჰორონის“ სახელწოდებებზე გვხვდება ინდივიდუალური, ნათესაური ჯგუფების და გეოგრაფიული სახელები (იქვე:529), მაგალითად, „ფაჩქული“, „წარიშკა“ და ა.შ. „ცეკვა ხანდახან ერთ საათზე მეტს გრძელდება. წრეზე მოცეკვავენი ხშირად იღლებიან, დაღლილებს ახლები ცვლიან. არ იცვლება მხოლოდ „ტულუმზე“ (ავტორი ასე წერს – გ. კ.) დამკვრელი, რომელსაც ფულს უდებენ „ტულუმის“ ჯიბეში (ერქომაიშვილი, 2009:368).

ჭანურ მუსიკაში გვხვდება შემდეგი საკრავები: ჩასაბერები – პილილი, კავალი, გუდასტვირი, ხემიანი ქამანჩა და დოლი.

სარფში დოლზე, რომელსაც დაულს უწოდებენ, იბრაიმ და ჯემალ ჯევაიშები უკრავდნენ. როგორც თავად იბრაიმის, ისე სხვა სარფელთა თქმით, დაული ცეკვის სათანხლებოდ გამოიყენებოდა (ჩავენრე 2016-17 წწ.). საბჭოთა სახელისუფლებო ორგანოების არჩევნების დროს, ილია აბდულიში პილილით და იბრაიმ ჯევაიში დოლით ხელში იმ დილით, ან წინა ღამეს დადიოდნენ და ხალხს აღვიძებდნენ (ჩავენრე 2016-19 წწ.). ამით ახსენებდნენ არჩევნების თარიღს და აფრთხილებდნენ, რომ საარჩევნო უბნებზე აუცილებლად მისულიყვნენ.

ერთხმიანი ჩასაბერი საკრავებია პილილი და კავალი.

პილილი (სურათი, №1) სარფში გავრცელებული ინსტრუმენტია. პილილის (ვიდეოდანართი, №2) ორი სახეობა არსებობს, სწორი და ბოლოგაფართოებული. პილილის ოსტატის, ილია აბდულიშის (1922-2010) თქმით, საკრავი მზადდება დიდგულის, ბამბუკის, ტყემლის ან თხილისგან. ამჟამად პოპულარული უფრო ბამბუკია, ვინაიდან დასამზადებლად ადვილია.

საკრავი შემოდგომით მზადდება (საზოგადოებრივი მაუწყებლის რადიო, ქეთევან მუმლაძის გადაცემა „სარფში ნაპოვნი საკრავი“ 14.04.1988). პილილი ეკლიანი ჯოხით შიგნიდან აუცილებლად უნდა გასუფთავდეს (სტურუა, 2001).

პილილის თავს აბდულები „ნიპილს“/„ჭიპილს“ უწოდებდა, როსებაშვილს კი „ნივილის“ სახელით აქვს ნახსენები (როსებაშვილი, 1975:30). აბდულები აღნიშნავდა, რომ ნიპილი ახლა ბამბუკისაა, მაგრამ, ადრე ბამბუკის სარფში არარსებობის გამო, ბამბუკის ნიპილს დიდგულასგან აკეთებდა. „დიდგულა გახმებოდა, ფუჭდებოდა, ბამბუკი კი მაგარია. ვჭრიდი და ქარში ვაშრობდი. ნიპილის გაკეთება ძალიან ძნელია. საკრავს ზოგჯერ ერთ საათში, ზოგჯერ კი ერთ დღეში ვაკეთებ“ (ქ. მუმლაძის გადაცემა). ნიპილი ასევე კეთდება ლერწმისგანაც (ა. ერქომიშვილის გადაცემა, 1999; სტურუა, 2001). ლერწამზე ბასრი დანით ოსტატი ამოჭრის ენას, რითაც არეგულირებს პილილის ტონალობას (იქვე). ბატონი ილია ანზორ ერქომიშვილთან საუბრისას აღნიშნავდა, რომ დიდგულას მსხვილი ხე ადვილია, როგორც ზოგადად დასამუშავებლად, ისე პილილისთვის სასურველი ფორმის მისაცემად.

ეთნოლოგ გიორგი გარაყანიძის თქმით, ნიპილს ათლილი აქვს ენა, რომლის საშუალებითაც, ჩაბერვის დროს, საკრავის ლულაში მოთავსებული ჰაერის სვეტი ირხევა. ღერო ტყემლის ან დიდგულას ხისაგან დამზადებული 25-30 სანტიმეტრი სიგრძის მილია, რომელზეც 5-7 ნახვრეტია გაკეთებული. პილილის სასურველ ჟღერადობას საკრავის სიგრძე განსაზღვრავს (გარაყანიძე, 2008:75). მეშვიდე თვალი ზურგის მხრიდან კეთდება (სტურუა, 2001).

კონსტრუქციითა და აკუსტიკური თვისებებით ის არ არის პრიმიტიული საკრავი, პირიქით, იგი ჩასაბერი საკრავის მაღალგანვითარებული ფორმაა, მიუხედავად იმისა, რომ გუდასტვირის ერთ-ერთი მთქმელის ლულას წარმოადგენს (როსებაშვილი, 1975:30). პილილის ლულას ქვედა მხრიდან – ზედა ორ თვალს შუა თვალი არა აქვს. ეს გარემოება კიდევ უფრო სარწმუნოს ხდის ამ საკრავის სიახლოვეს გუდასტვირთან (იქვე). აბდულების თქმით, პილილზე შესასრულებელი ყველა მელოდია საჭიბონეა და ხალხი მას ძველად ჭიბონზე ასრულებდა (სამსონაძე, 2005:10), თუმცა როსებაშვილის თქმით პილილის „რეპერტუარი და მასზე ინტონირება რადიკალურად განსხვავდება ჭიბონისაგან“ (როსებაშვილი, 1975:31). განმეორებით უნდა აღვნიშნო, რომ სარფელი ლაზები გუდასტვირს „გუდასთან“ ერთად აჭარული მეტყველების გავლენით „ჭიბონს“/„ჭიპონს“-საც ეძახიან (ჩავწერე 2016-18 წწ.), მაშინ, როდესაც გაღმელი ლაზები მხოლოდ „გუდას“ უწოდებენ და სიტყვა „ჭიბონი“/„ჭიპონი“ მათთვის უცნობია (ჩავწერეთ მე და მემიშიშმა 2014 წ.). ალი თანდილავა კი „ჭიბომანს“ ხის სტვირს უწოდებს (თანდილავა, 2013:861).

ამგვარად, 1975 წელს როსებაშვილი პილილს გუდასტვირის ნაწილად მიიჩნევდა (როსებაშვილი, 1975:30), მაგრამ 1988 წელს ქ. მუმლაძესთან ინტერვიუში აცხადებს: „დღევანდლამდე, პილილის მსგავსი საკრავი საქართველოს არცერთ რეგიონში ფიქსირებული არ არის: უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს არის ლაზური საკრავი. რაც შეეხება მის უძველესობას, ესეც უდავოა. მართალია, მას აქვს ენა, რომელიც არ არის დამახასიათებელი და არ არის უძველესი წარმოშობისა, მაგრამ,

ნიშანდობლივია, რომ კოლხეთის დაბლობზე არის გავრცელებული, იგივე ქობულეთის აჭარაში, და არაოფიციალური ცნობებით, სამეგრელოშიც, ე. ი. საერთოდ კოლხეთის დაბლობზეა ხის საყვირი. პილილი მასზე მცირე ზომისაა, მაგრამ ფორმით ემსგავსება. ეს საკრავი იმეორებს ამჟამად აჭარაში გავრცელებულ ზურნად წოდებულ, მე ვფიქრობ, ყოფილ საყვირს“ (მუმლაძის ხსენებული გადაცემა).

პილილის ხმა მჭახეა. მასზე იკვრება, როგორც ინსტრუმენტული ჰანგები, ისე სიმღერებიც (აუდიოდანართი, №54-55).

დღეს პილილი ლაზური, კონკრეტულად სარფის მუსიკალური ფოლკლორის სახეა. ამას ხელს ისიც უწყობს, რომ სპეციალური ლიტერატურის მიხედვით, ილია. აბდულიშისთვის პილილი, კავალთან და გუდასტვირთან ერთად, ბაბუამისს, ხოფელ ოსმან აბდულიშს (1863-1948) უსწავლებია. მაგრამ, პილილი ძირძველი ლაზური ინსტრუმენტი არ უნდა იყოს, ვინაიდან:

- თურქეთის ლაზებისთვის, მათ შორის მუსიკის შემკრებთათვის, ეს საკრავი ან სრულიად უცნობია, ანდა მხოლოდ ილია აბდულიში ახსენდებათ (ჩავნერეთ მე, მემიშიშმა და ვანილიშმა 2014 წ), მაშინ, როდესაც სხვა საკრავები („გუდა“, ქამანჩა) ლამის თითქმის ყველა ჭანურ სოფელშია;
- არც ბატონი ილიას თხრობიდან, არც ჩხიკვაძის ნაშრომებიდან და არც ჩემ მიერ გამოკითხული ეთნოფორებიდან პილილზე ილია აბდულიშის გარდა, თვით სარფში სხვა დამკვრელი (თუ არ ჩავთვლით აბდულიშის მოსწავლეებს) არ ფიქსირდება. ჩხიკვაძე იმასაც მიუთითებს, რომ ბოლო პერიოდამდე ამ საკრავს თავად ლაზებიც კი არ იცნობდნენ (ჩხიკვაძე, 1980:46). ბატონი გრიგოლი ალბათ 1950-იან წლებამდე პერიოდს გულისხმობს, რადგან 1950-იანი წლებიდან სარფის გუნდში პილილი უკვე ჟღერდა;
- საკრავების დამზადება-დაკვრა ძირითადი ხელობა არც ილიას ბაბუისთვის უნდა ყოფილიყო, ვინაიდან მოხუც სარფელთა მეხსიერებაში ოსმანი რკინის დამუშავების ოსტატი, თოფისა და სამეურნეო იარაღების (თოხი, ნამგალი, დანა, წაღდი, ცული, ნაჯახი) მკეთებელი იყო, მის მიერ გაკეთებული საკრავები კი არც უნახავთ (ჩავნერეთ 2015, 2017 წწ.). ოსმანი, რომელიც სარფელთა თქმით, ხოფიდან იყო გამოქცეული და თავი სარფს შეაფარა. ზურაბ ვანილიშის თქმით სარფელებს ოსმანის ხელობა ისე მოსწონებიათ, რომ მისი ჩასიძება გადაწყვიტეს (ჩავნერეთ 2014- 2015 წ.). აქედან გამომდინარე, მას შეეძლო პილილი თავადაც შეექმნა;
- უფროსი თაობის ოსტატებმა ავნი ვანიძემ და ნოდარ კაკაბაძემ მხოლოდ ბოლო 25-30 წლის წინ დაიწყეს პილილის გაკეთება და მათაც ილია აბდულიშისგან უნდა ესწავლათ (ჩავნერეთ 2011, 17 წ.);
- პილილის ბოლოგაფართოებული სახეობა, რომელიც აბდულიშს წმინდა ლაზური ეგონა, თურმე, როგორც უცხოელმა ეთნომუსიკოლოგებმა აუხსნეს, ზურნა ყოფილა, „ბოლო გადაუჭერი და ლაზური მაშინ იქნებაო“ („აჭარის ტელევიზია“ ინგა ხალვაშის საავტორო გადაცემა „სცენა“, 2008);
- სარფელების ვარაუდი პილილის ოდესღაც შესაძლო არსებობის, შემდგომ გაქრობისა და ოსმან აბდულიშის მიერ მისი აღორძინების შესახებ (ჩავნერეთ 2015, 2017 წწ.), საფუძველს მოკლებულია. მაშინ, როდესაც ლაზურ გუ-

დასტვირზე ერთხმიანობის ხვედრითი წილი იზრდება, ამ მხრივ არალოგიკურია ერთხმიანი საკრავის დაკარგვა;

- დავეუბრუნდეთ იმ შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც პილილი გუდასტვირის ნაწილია. როგორც მუმლაძის ხსენებულ გადაცემაშია ნათქვამი, ილიას ბაბუის გაკეთებულ პილილს 5 თვალი ჰქონდა; ამ დროს ცნობილია, რომ გუდასტვირის ერთი დედანი აუცილებლად ხუთთვლიანია, ანუ პილილი გუდასტვირის ერთ ერთი დედნისაგან გაკეთებული შეიძლება იყოს. აქ საუბარია სწორ პილილზე, მაგრამ ხომ არსებობს პილილის მეორე სახეობა, ბოლოგაფართოებული პილილი? აუცილებლად უნდა მოვიხმო ციტატა ომერ ასანის წიგნიდან „პონტოს კულტურა“. „ამბობენ, რომ ძველად ხოფაში უკრავდნენ გუდასტვირსა და ზურნას, მაგრამ ეს იკრძალებოდა რელიგიური თვალსაზრისით“ (ციტირებულია ბუჯაკლიში, 2015ბ:524). თუ ილიას ბაბუის ხოფელობასაც გავითვალისწინებთ, ადვილი შესაძლებელია, ბოლოგაფართოებული პილილი ზურნისგან გაკეთებულიყო;
- რაც შეეხება საკრავზე შესრულებული ნიმუშების მუსიკალურ მხარეს: ფაქტია, როგორც ბოლოგაფართოებულ, ისე სწორ პილილზე შესრულებულ ინსტრუმენტული თუ სასიმღერო ჰანგები უფრო მკვეთრად „აზიური“ იერის (მელიზმები, გადიდებული სეკუნდა) მქონეა, ვიდრე სიმღერის შემთხვევაში.

გადაცემა „ეთნოფორის“ რესპოდენტი მეთინ ქურუ პილილის შესახებ აღნიშნავს, რომ იგი „ლერწამის მსგავსია და ზურნას ჰგავს. ახლა პილილს აღარავინ უკრავს, იგი თულუმმა (გუდასტვირმა გ. კ.) ჩაანაცვლა, რომელზეც ორი პილილია გაერთიანებული. კავალი კი პილილთან შედარებით ცოტა დიდია“ (გადაცემა ეთნოფორი, 2019). მიუხედავად იმისა, რომ რესპოდენტი პილილს და კავალს ერთმანეთისგან განასხვავებს, მის მონათხრობშიც ვფიქრობ, რომ კავალი უნდა ვიგულისხმოთ, რადგან იგი საუბრობს გუდასტვირში ჩადებულ სალამურებზე, რომლებიც, კავალის მსგავსად, თავიდან ბოლომდე სწორია. რაც შეეხება სოლო პილილს, რომელიც, მისივე თქმით, თან ლერწამის მსგავსია და თან ზურნას ნაგავს, აქ ერთგვარ წინააღდეგობასთან გვაქვს საქმე, რადგან ისეთი მძლავრი ინსტრუმენტი როგორიც ზურნაა – ლერწამისგან, რომელიც სუსტი აგებულების მცენარეა, ნამდვილად ვერ დამზადდება. აღსანიშნავია ისიც, რომ მეთინს სარფელებთან ინტენსიური ურთიერთობა აქვს (გადაცემა „ეთნოფორი“ 2019), რის გამოც სარფში ნანახი პილილი, შესაძლოა, თავის სოფელში ნანახ კავალთან გააიგივა. თუმცა, 2022 წელს, ჩემთან საუბარში, აღნიშნავდა, რომ პილილს ენაკი ჰქონდა, კავალს კი არა. ერთულრულ თურან აბდულოლიც (ჩავნერე 2022 წ.) კავალს პილილს უწოდებდა, ვფიქრობ სარფის გავლენით. საერთოდ, თურქეთის ლაზების ნაწილიც, გარეგნულად დიდი მსგავსების გამო, კავალს და ზურნას ერთმანეთთან აიგივებს (ჩავნერე 2022-2024 წ.), თუმცა კავალი ბოლოგაფართოებული არ არის. ასევე ზოგი ეთნოფორი მიუთითებს საბავშვო 3-4 თვლიან ზურნაზე. აქაც, ვფიქრობ, რომ კავალი უნდა ჰქონდეთ მხედველობაში (ჩავნერე 2022-2024 წ.).

აქვე უნდა მოვიშველიო აბდულიშის ქ. მუმლაძისთვის ნათქვამიც: „გასულ

წელს კოლხობაზე ჩამოსული იყო თურქეთიდან ლაზი კაცი, მე დამაინტერესა, ვკითხე და მითხრა, ასეთი ჩვენი გვაქვს, ჩვენი ვუკრავთ და ეს საკრავი მხოლოდ ლაზებშიაო“ (ხსენებული გადაცემა, 1988). შესაძლოა, ბატონი ილიას მიერ ხსენებულია ჭანმა, ილიას პილილი და გაღმა ლაზეთში არსებული კავალი, ერთნაირი აგებულებისა და ერთნაირი თვლების გამო, ერთი და იმავე საკრავებად მიეჩნია.

ბანაში ჩემთან საუბარში 2011 წელს ამბობდა, რომ მამამისი პილილს ამზადებდა, თუმცა აქაც ალბათ კავალი უნდა ვიგულისხმოთ. ა. აკატის ცნობით, პილილი თურქეთში არ დასტურდება (პირადი საუბარი 2016 წ.). პილილის არსებობას უარყოფს ლაზური მუსიკის ჩამწერი ბიროლ თოფალოღლუც (ჩემი და ზურაბ ვანილიშის საუბარი მასთან, 2014 წ.). მეც შემიძლია განვაცხადო, რომ სარფის გარდა, პილილი, კავალისგან განსხვავებით, არც ჩემ და არც სხვათა ჩანაწერებში აქამდე არსად შემხვედრია. ყოველივე აქედან გამომდინარე შევთანხმდეთ, რომ პილილი ძირძველი ლაზური საკრავი არ არის, თუმცა პილილის სახელწოდებით არტაშენში თურმე სათამაშო ჩასაბერი საკრავი მზადდება.

მსჯელობას იწვევს ეთნომუსიკოლოგ გიორგი გარაყანიძის მიერ პილილის ნაწილობრივ აჭარაში გავრცელების ფაქტის აღნიშვნა (გარაყანიძე, 2008:75). როგორც ჩანს, „ნაწილობრივ აჭარაში“ სოფელი სარფი უნდა ვიგულისხმოთ, რადგან აჭარულ ფოლკლორში ასეთი საკრავი არ დასტურდება.

პილილის გარდა, ერთხმიანი ჩასაბერი საკრავი არის კავალი/ქავალი (სურათი, №2-3). იგი დიდგულასა და ხაპის (გოგრის) ღეროსგან კეთდებოდა (ჩხიკვაძე, 1980:47). ნოდარ კაკაბაძის ცნობით (ჩავწერე 2011 წ.), კავალი ზაფხულში, ან შემოდგომაზე ბამბუკის ან ლერწმისგან მზადდება. მთავარია, ცეცხლით კარგად გამოშრეს. თუ ჩაბერვისას ჰაერი საკმარისი არ არის, მაშინ საკრავს მეორე მხრიდან უკეთდება ერთი თვალი. 2011 წელს სარფში ნოდარ კაკაბაძესთან ვნახე რკინის კავალიც, თუმცა მას ხმა არ უფარგოდა. ბიროლ თოფალოღლუს ცნობით კი კავალი თხმელასგან კეთდება (გადაცემა „ეთნოფორი“, 2019). კავალის ხეს ფოთლების ახალი ამოყრის დროს, გამწვანების პერიოდში ტყავი კარგად ძვრებოდა და დიდგულას გული კარგად გამოდიოდა. ეთნოფორთა ცნობით (ჩავწერე 2011, 2014 და 2019 წწ.), კავალს დაახლოებით 5-7 თვალი უნდა ჰქონდეს და, პილილისგან განსხვავებით, ის ბოლოგაფართოებული არ არის.

კავალი მწყემსების საკრავია, თუმცა, როგორც ჩანს, დესტანებიც იკვრება (აუდიოდანართი, №56). 1975 წელს კახი როსებაშვილს ილია აბდულიშმა მწყემსური ჰანგები ჩააწერინა (აუდიოდანართი, №57). სამწუხაროა, რომ ილია აბდულიშს, პილილისგან განსხვავებით, კავალი და გუდასტვირი არავისთვის უსწავლებია.

ლაზების თქმით (ჩავწერე 2022-24 წწ.), ხოფელებიდან და ბორჩხელებიდან, ასევე მუჰაჯირებიდან, კავალს უმთავრესად ჰემშინები უკრავდნენ. ხოლო არქაბელებიდან, ვინელებიდან და არტაშენელებიდან კი ლაზები. მთხრობელთა უმეტესობა მიუთითებდა, რომ კავალზე საცეკვაო ჰანგები სრულდებოდა და იშვიათად ცეკვაც კი ებოდა. რაც შეეხება მწყემსურ ჰანგებს, მათი არსებობა ორიოდ მთხრობელმა დაადასტურა, თუმცა ვეღარ შეასრულეს. კავალზე სიმღერები პონტოს ბერძნებთანაც აღმოჩნდა (აუდიოდანართი, №58).

მართალია ლაზეთში კავალის ჩანერა ვერ მოხერხდა დამკვრელების გარდაცვალების გამო, თუმცა დამატებით მოვახერხე ცნობების ფიქსირება კავალის რეპერტუარისა და დამზადების წესების შესახებ. კავალის ვერ ჩანერა დასაანა-ნია მით უმეტეს, რომ ზოგიერთი დამკვრელი თურმე ოსტატურად ცხვირითაც კი უკრავდა მას. თურქეთის ლაზეთში კავალი კამპარას, კამიშის, ნიგოზისა და სუროსგან, იშვიათად რკინისგან მზადდებოდა და 4-6 თვალი ჰქონდა. ზოგიერთ კავალს, მეორე მხარეს, დამატებით 1 თვალი უკეთდებოდა. საკრავის დამზადება ყოველთვის იყო შესაძლებელი, თუმცა ყველაზე კარგი ზამთარ-გაზაფხულის მიჯნაზე ან შემოდგომაზე გამოდიოდა. ძალიან საინტერესოა 12 თვლიანი კავალი, რომელსაც წინა მხარეს 8, უკანა მხარეს კი 4 თვალი ჰქონდა – ასეთის შესახებ ცნობა 2023 წელს დავაფიქსირე. 2022-2024 წლების ექსპედიციებში კავალის ვერც სურათი და ვერც ახალი და ვერც ძველი ჩანანერი მოვიპოვე.

დიდი კავალის გარდა, არსებობს პატარა საბავშვო კავალიც, რომელზეც ქვევით ვისაუბრებ.

ლაზებში გვხვდებოდა ზურნაც (მემიშიში, 2015:573; თანდილავა, 1972:110). ნოდარ კაკაბაძის აღნიშვნით, სახლის შენების ნადის დროს, კაცები ყანაში დოლ-ზურნის კვრით მიდიოდნენ (კაკაბაძე, 2018:90), საინტერესოა, ლაზური გამოთქმაც: „გოგოს თავის ნებაზე თუ მიუშვებ, მედოლეს, ან მეზურნეს გაჰყვებო“ (აბაშიში, 2015:560). ზურნისგან განსხვავებით, დოლზე დასაკრავები გვხვდება (ჩხიკვაძის ჩანაწერებში). თუმცა ნიმუშთა ნაწილი უთანხლებოა, ნაწილზე კი აჭარული სიმღერებია წარმოდგენილი. არც არის გამორიცხული, რომ ხალხი ზურნის ხსენებისას, შესაძლოა, ბოლოგაფართოებულ პილილს გულისხმობდეს.

იშვიათად, მაგრამ ნამდვილი ზურნაც გვხვდებოდა ლაზთა ყოფაში. აქვე არ უნდა დავივიწყოთ ბუჯაქლიშის მიერ ციტირებული ომერ ასანის ცნობა ხოფაში ზურნის არსებობის შესახებ (ბუჯაქლიში, 2015ბ:524). როგორც ეთნოფორთა (ჩავწერე 2022-2024 წწ.), ისე ინტერნეტ-რესურსებით ირკვევა, რომ ტრაპიზონელ და გირესუნელ თურქულენოვან ლაზთა ქორწილში დაულ-ზურნა დომინირებს. ეთნოფორთა ცნობით (ჩავწერე 2023 წ.), მუჰაჯირი საფანჯელი ლაზები ქორწილისთვის ქალაქიდან იწვევდნენ დაულ-ზურნას, თუმცა, დამკვრელები ლაზები არ იყვნენ.

ახლა მრავალხმიან საკრავებს: ქამანჩას, „გუდასა“ და „ოსტეინონს“ შევეხები. გუდასტვირს, როგორც არაერთგზის აღვნიშნე, ლაზურად „გუდა“ (სურათი, №4) ეწოდება. გუდასტვირის სალამურები „ნავ“-ში იდება (ჩავწერეთ მე და მემიშიშმა 2014 წ.). იგი ჩიმჩირის ან კამიშისაა (ჩიმჩირი – ბზა, თანდილავა, 2013:835; კამიში – ბამბუკი, იქვე:356), თუმცა 2020 წელს მოპოვებული მასალის მიხედვით, გუდას გაკეთება ასევე შესაძლებელია თუთის, ურთხელის, ბლისა და მსხლის ხისგან. ჩასაბერს „შორონი“ ან „დუდულა“ ჰქვია და სავარაუდოდ, ჩიმჩირისგან მზადდება. გუდასტვირის დედნები კამპარასგან (დიდგულა) კეთდება და „ოპინა-შე“ ჰქვია (ჩავწერეთ მე და მემიშიშმა 2014 წ.). ოპინაშე არა, მაგრამ „ოპირინაშე“ თანდილავასთან სალამურად არის განმარტებული (თანდილავა, 2013:648).

„შორონი“, ბანაშის თქმით, სულიერს, ხოლო „დუდულა“ კი, ფილოლოგ ნათია ფონიავას თქმით (პირადი საუბრები 2016 წ.) – თავიანს (დუდი – თავი) ნიშნავს.

უცნაურია რომ „ოპინაშეს“ ბანაში ხემის და საპენტელას მნიშვნელობით განმარტავს (ჩავწერე 2016 წ.).

გუდის ტანს „გუდა“ ეწოდება (ჩავწერეთ მე და მემიშიშმა 2014 წ.). იგი ქეჩის, ანუ თხის ტყავისგან მზადდება, თუმცა შეიძლება ბატკნისგან გაკეთებაც. ბატკანი, ანუ შურონი 7-8 თვისა უნდა იყოს. საკრავი ნესტიან ადგილას უნდა იყოს შენახული, რომ ბზარები არ გაუჩნდეს და ჰაერი არ გაეპაროს. გუდასტვირის შესამოსელი სილამაზის მიზნით კეთდება. საერთოდაც, ამ მორთულობის ქვეშ ლაზური „გუდაც“ ისეთივე თეთრია, როგორც, სხვა კუთხეების გუდასტვირები. „გუდა“ ხომ ლაზთა ცნობით (ჩავწერე 2014, 2022, 2024 წ.) ადრე მორთულობის გარეშე იყო.

2014, 2022 და 2024 წლებში მოპოვებული ცნობების მიხედვით, გუდაზე დამკვრელს თულუმჯის ეძახიან. მხოლოდ ერქან ბულბულ ჩათანიშისგან გავიგე გუდაჯი. ისმაილ ბეჯაქლიშა და ნატო ახალაიას კი მაგუდალაც აქვს დაფიქსირებული, რაც ნამდვილად ლაზური სიტყვაა. გუდას საბერველს პილილი, პინა, დუდულა, დოლობაონი ან დოლობარაშე ეწოდება და ჩიმიჩრის ან კამიშისგან მზადდება. ნავი კი, რაშიც სალამურები იდება – ჩიმიჩრის, მსხლის, ბლისაა, ყანწი კი ხარის რქისგან. ნავში ჩადებულ სალამურებს, ანუ კავალებს ჩიბუნი, პინა, მაჩხა ეწოდება და ღვიისგან, კამიშისგან და გოგრის ფოთლის ყორტისგან და რკინისგან კეთდება, თუმცა რკინა კარგი არ არის. გუდასტვირის ტანს კი გუდა ეწოდება და 2014 წელს მოპოვებული მასალის მსგავსად, თხისგან (ერთი წლის) ან ბატკანისგან მზადდება. მორთულობა სილამაზისთვის კეთდება და დაახლოებით 50 წელია რაც შემოსულია მოდაში, თუმცა პრაქტიკულიცაა რადგან მოსართავს ჯიბე აქვს დაკერებული, რომელსაც ლაზები ჯეფს უწოდებენ. სულეიმან და ჰაკი სერინების თქმით: „როცა ტვი ტვი გააკეთებ გუდაზე ფული უნდა მოგცენო“.

ზამთარში გუდის გამოშრობა ხდება შემდეგნაირად: ბატკანის ან თხის ტყავს ნაცარს აყრიან, შემდეგ თმას აცლიან და დამზადების პროცესიც იწყება. გუდას ჩრდილში აშრობენ, მზე არ მიეცხუნოს (ჩავწერეთ მე და მემიშიშმა 2014 წ.). საკრავი „შედგება თხის ტყავის გუდისა და მის ძირში ჩამაგრებული ლერწმის ორი სტვირისგან, რეზონანსის მოსამატებლად სტვირების ბოლოზე დამაგრებულია ცხოველის რქა“ (Gold, 1972:3-4).

აჭარის მსგავსად, ლაზეთშიც სცოდნიათ საბავშვო გუდასტვირების კეთება. ამ შემთხვევაშიც ძირითადი მასალა თხის ტყავისაა, რომელიც 1 წლისა უნდა იყოს (ჩავწერეთ მე და ვანილიშმა 2014 წ.).

ჭანებში გუდასტვირი ერთადერთი საკრავია, რომელმაც ჩვენებურების ფოლკლორში დღემდე შეინარჩუნა ქართული მრავალხმიანობა (აუდიოდანართი, №59). ქართული მრავალხმიანობა შენარჩუნებულია, არა მარტო მუსლიმ ლაზებში, არამედ ქრისტიან „პონტოელ ბერძნებშიც“ (აუდიოდანართი, №60).

ძალზე საყურადღებოა გოლდის დაკვირვება: „თურქეთის აზიურ ნაწილში გუდასტვირზე მხოლოდ ლაზები და ქართველები უკრავენ¹. თრაკიელი თურქებისა და ბალკანელებისგან განსხვავებით, რომლებიც გაიდაზე უკრავენ, კავკასიაში

¹ პატივცემული მეცნიერი ლაზებსა და ქართველებს სხვადასხვა ეროვნებად განიხილავს.

თულუმი სტრუქტურულად უნიკალური ინსტრუმენტი. ბალკანეთსა და დასავლეთ ევროპაში გუდასტვირზე მხოლოდ ბურდონულ მრავალხმიანობას ასრულებენ, თულუმზე კი შესაძლებელია ორი დამოუკიდებელი, მობილური ბგერათრიგის შესრულება“ (Gold, 1972:4). იქვე აგრძელებს, რომ „თულუმის ერთ სტვირზე სრულდება მელოდია, ხოლო მეორეზე ხდება ორი ბგერის – ტონიკისა და დადაბლებული მეშვიდე საფეხურის სწრაფი მონაცვლეობა, რაც ქმნის მელოდიურ-პერკუსიულ ეფექტს. ზოგჯერ მეორე ხმა მელოდიასთან უნისონში ჟღერს“ (იქვე:4).

გოლდი გუდასტვირზე დაკვრის პროცესს შემდეგნაირად აღწერს: „თულუმი ძირითადად გამოიყენება, როგორც ცეკვის ან სიმღერის თანმხლები საკრავი. ინსტრუმენტალისტი/ვოკალისტი გუდას ჰაერით ავსებს, სიმღერის დროს სტვირს ლოყაზე იდებს, რათა ჰაერი გუდიდან არ გაეპაროს. ამგვარად, გუდაში რჩება მთელი სტროფის აკომპანირებისათვის საჭირო რაოდენობის ჰაერი, ხელახალი ჩაბერვის გარეშე. შედეგად, ვიღებთ ერთგვარ სამხმიან ვოკალურ ნაწარმოებს: მომდერალი მღერის და, პარალელურად, თულუმის ერთ სტვირზე მელოდიის ვარიანტს ასრულებს, მეორეზე კი – კონტრაპუნქტს“ (იქვე).

მართალია, ლაზურ და, შესაბამისად, პონტოს ბერძნული გუდასტვირის ბანში უმეტესად I და VII საფეხურები ჟღერს (ვიდეოდანართი, №3), მაგრამ მოგვეპოვება მაგალითები, როდესაც ბანი სამ ან ოთხ საფეხურსაც მოიცავს. ამ დროს ზედა ხმა აჟღერებს მხოლოდ ორ ბგერას, ანუ ბანი და ზედა ხმა პოზიციებს იცვლიან (აუდიოდანართი, №62).

ზოგადად, საბერძნეთში არსებობს გუდასტვირის ორი სახეობა: ეს არის „Gayda“/„Gaida“ (გაიდა), რომელიც, საბერძნეთის გარდა, გავრცელებულია ევროპის სხვა ქვეყნებშიც და პონტოელი ბერძნების „Tsabouna“/„Tsampouna“ (ცაბოუნა). გაიდას (სურათი, №5) აქვს გრძელი საბანე ლულა და ის მხოლოდ ერთ ბგერას გამოსცემს. მისი ფუნქცია დასაკრავების საყრდენი ტონის ორი ოქტავით ქვევით აღებაა (ვიდეოდანართი, №4). ეს საკრავი, საბერძნეთის გარდა, გავრცელებულია შოტლანდიაში, ბულგარეთში. ამ საკრავზე აჟღერებული დასაკრავების კილო მაჟორი ან მინორია. გაიდა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში (მათ შორის არც ლაზებთან) არ გვხვდება, განსხვავებით ცაბოუნასგან, რომელიც ქართული ტიპის საკრავია (ვიდეოდანართი, №5) და მასზე არა ზოგადად ბერძნები, არამედ „ე. წ. პონტოელი ბერძნები“ უკრავენ. მეც მასზე შევჩერდები.

ჭანურ „გუდაზე“ დღეს თვლების რაოდენობა ორივე მხარეს ხუთია ანუ 5/5-ზე, მაგრამ როგორ იყო უნინ? პონტოური გუდასტვირის, ანუ ცაბოუნას მიხედვით, შეიძლება აღდგეს ლაზური გუდასტვირის ძველი სახე. თუკი ჭანურ გუდასტვირზე თვლების რაოდენობა 5/5-ია. პონტოურ გუდასტვირზე თვლების რაოდენობა არის როგორც 5/5, ისევე 1/5 და 3/5 (სურათი, №6-8).

უაღრესად ღირებულია კლარჯი ემრულა ქესქინქურთის ცნობა. მისი მამა ჰუსეინი, რომელიც ცნობილი მეაკორდეონე იყო, უკრავდა ასევე კავალსა/ყავალსა და გუდასტვირზეც. „თულუმს 5/5 თვალი ჰქონდა, მაგრამ ლაზური თუ გინდოდა, ერთ თერეფში (ანუ ერთ მხარეს) 2-3 თვალს „გააგდებდნენ“ ანუ გასანთლავდნენ – გადმოგვცემს ემრულა (ჩავნერე 2016 წ.).

თუ მხედველობაში მივიღებთ პონტოელი ბერძნების, ანუ გაბერძნებული ტრა-

პიზონელი ლაზების გუდასტვირებს (1/5 და 3/5) და ამას დაეუმატებთ იმასაც, რომ პონტოელი ბერძნების ზოგიერთ დასაკრავში მრავალხმიანობა უფრო დომინირებს, ვიდრე ლაზურ ნიმუშებში, ეს აშკარას ხდის იმ ფაქტს, რომ ძველი ჭანური გუდასტვირის თვლები უნდა ყოფილიყო ან 1/5, ან 3/5. როგორც ჩანს, მრავალხმიანობის დეგრადაციის დროს მოხდა გუდასტვირზე თვლების რაოდენობის გატოლება, მაგრამ ზოგჯერ მაინც ხდებოდა თვლების ამოქოლვა, ანუ 5/5-იან გუდასტვირზე მიიღებოდა 3/5-ი რაოდენობა (სურათი, №9). თვლების ამოქოლვა იყო გარდამავალი პერიოდი 3/5-იდან 5/5-ზე გადასვლისა. თვლების დატოლებამ მრავალხმიანობის ხვედრითი ნილის შემცირება გამოიწვია (აუდიოდანართი, №63). აქედან გამომდინარე, პონტოელმა ბერძნებმა შეინარჩუნეს ძველი ლაზური გუდასტვირი. შესაძლებელია შენარჩუნებული იყოს ვოკალური მრავალხმიანობაც. მათი დიდი ნაწილი 1920-იანი წლებიდან საბერძნეთში ცხოვრობს, ხოლო ვინც თურქეთში დარჩა, გამუსლიმდა.

ლაზეთში ჩემი 2022 წლის ექსპედიციის ერთერთი მიზანი ისიც იყო რომ უშუალოდ ეთნოფორებისგან გამერკვია, თუ ახსოვდათ მათ ან 3/5 ანდა 1/5 თვლიანი გუდასტვირები. მათი თქმით, ზოგიერთ ახალ გუდასტვირს წყვილად 6/6 თვალი აქვს ამოჭრილი, ხოლო მათი ბავშვობის დროინდელ გუდასტვირებზე 5/5 თვალი იყო და დღესაც ასეთი გუდასტვირია პოპულარული. ბაშქოელი ნაზიმ ექსილმეზის გუდასტვირზე ერთ სალამურზე 3 ნახვრეტი იყო და მეორეზე 4 ნახვრეტი, თუმცა მას, როცა 2024 წელს შევხვდი, 80 წლის იყო და ამ მიზეზით აღარც გუდასტვირი ჰქონდა და აღარც დაკვრა შეეძლო.

როგორც უკვე აღინიშნა, დღევანდელი ეთნოფორების ბავშვობის გუდასტვირებზეც 5/5 თვალი იყო, თუმცა ერთ სალამურზე ხშირად 2 თვალს სანთლის ცვილით ამოქოლავდნენ და ჩვეულებრივად 3/5 თვალი ჟღერდა. ამ მეთოდს დღეს იშვიათად, მაგრამ მაინც იყენებენ 60 წელს გადაცილებული ზოგიერთი დამკვრელი. ჩემი თხოვნით, 2022 წელს ზოგი სანთლის ცვილით კეტავდა, რომელიც თან დაჰქონდა და ზოგიც იზოლენტიტ. მრავალხმიანობა გაბმულად ჟღერდა (აუდიოდანართი, №64-65; ვიდეოდანართი, №6-7), მაგრამ დაკვრა შემსრულებლებს უძნელდებოდათ. მუსტაფა იალჯის ჩვენს შეხვედრამდე უკვე ჰქონდა თვლები დახურული, დანარჩენებმა (ვინც დაგვთანხმდა) კი ჩვენი თხოვნით დახურეს. 2024 წელს კი ჩავინერეთ 82 წლის იერიშან ინჯე, რომელიც აღნიშნავდა რომ 70 წელზე ზევით გუდას სხვა აღარავინ უკრავდა. იერიშანმა ჩვენი თხოვნით თვალები იზოლენტიტით დახურა (აუდიოდანართი, №66-67).

ჭანურ გუდასტვირზე უკრავენ და მღერიან ჰემშინებიც (ვიდეოდანართი, №8-9), რომელთა მუსიკაც წმინდა ლაზურია. რაც შეეხება სომხურ „პარკაბუჟზე“ აჟღერებულ ნიმუშებს (ვიდეოდანართი, №10-11), ისინი საკმაოდ განსხვავდებიან ქართულის, მათ შორის ლაზურისგან. სომხეთში სახეზეა როგორც ქართული ორლულიანი (თუმცა 5/5 თვლით), ისე ქართულისგან საკმაოდ განსხვავებული ერთლულიანი გუდასტვირიც (სურათი, №10). ამავე დროს, ისიც მნიშვნელოვანია, რომ ქართულ გუდასტვირზეც კი მხოლოდ ორიოდ დასაკრავია ქართული (ალბათ ჰემშინების). ამგვარი გუდასტვირი შესაძლოა გვხვდებოდეს მესხეთში (ნინოწმინდისა და ახალქალაქის რაიონები) მცხოვრებ სომხებში, ანდა სომხების მიერ მიტაცებულ ქართულ მიწაზე (ლორე-ტაშირი, ბამბაკი, ატოცი).

გუდაზე სრულდება უმთავრესად მაინც საცეკვაო ჰანგები (დუზ ჰორონი, კიზმენდილ ჰორონი, ბაკკოზ ჰორონი, მნანუ, მემეტინა, წალიშკა, სიქსარა/სიგ-სარა და ა. შ.). ნურთენ კარაშანის ცნობით (ჩავნერე 2022 წ.), ხოფურ „დიზ ჰორონს“ სიმღერაც კი ჰქონდა. თუკი გუდაზე ფეხზე მდგომარე უკრავენ, ქამანჩაზე მჯდომარე პოზიციაში უკრავენ და ასრულებენ ძირითადად ლირიკულ სიმღერებს.

თუკი ლაზურ „გუდაზე“ დასაკრავები, არაქართული მეღიზმატიკისა და ერთხმიანობის დომინირების მიუხედავად, ქართული ხალხური მრავალხმიანი მუსიკის კანონზომიერებებს ეფუძნება, ამავეს ვერ ვიტყვით ქამანჩაზე, რომლის ჰანგებიც პარალელური კვარტების დაღმავალი მოძრაობით ჩვენი მუსიკის ნორმებს საკმაოდ შორდება (აუდიოდანართი, №68-69; სანოტო დანართი, №2). პარალელური კვარტების სიჭარბე განსაკუთრებით, საკადანსო საქცევებშია თვალშისაცემი. პარალელური კვარტების სიჭარბეს საკრავის კვარტებით აწყობა უნდა იწვევდეს. აღსანიშნავია, ზოგიერთ თუშურ დასაკრავში გარმონზე ზედა ხმებში პარალელური კვარტების ჟღერის ფაქტები (აუდიოდანართი, №70-71). მართალია, ეს არ არის იმდენად ხშირი, როგორც ქამანჩაზე შესრულებულ ლაზურ ნიმუშებში, მაგრამ მაინც საყურადღებოა.

ქამანჩა (სურათი, №11-19) რამდენიმე ხისგან მზადდება. საკრავის წინა ნაწილი ნაძვისაა, დანარჩენი კი – მუხის, თუთის ან კედრის. ხე ფოთლების გამოსვლამდე უნდა მოიჭრას. ხის მასალა უნელო უნდა იყოს, რამდენადაც გახმება მოჭრილი ხე, იმდენად უფრო კარგია. მასალა მშრალ ადგილზე უნდა ინახებოდეს (ჩავნერეთ მე და ვანილიშმა 2014 წ.). აღირიზა ბუჩანს ქამანჩის მასალად თუთის ხე მიაჩნია. 2014 წელს ჩანერილი ლაზების მსგავსად, ბატონი აღირიზა ბუჩანიც და მუსტაფა ქათიბოლლუც მიიჩნევენ (ჩავნერე 2020 წ.), რომ ქამანჩა შეგიძლია წელიწადის ნებისმიერ დროს გამოითალოს, მთავარია ხის მასალა გამომშრალი იყოს, რომ არ დასკდეს. ქამანჩის სიმები ფოლადისაა და მას სავარაუდოდ, „დოქუსდაფა“ ან „თელეფე“ ჰქვია (ჩავნერეთ მე და ვანილიშმა 2014 წ.). ბანაშის ცნობით (ჩავნერე 2016 წ.), „დოქუზდაფაც“ და „თელეფეც“ თურქული სიტყვებია, „დოქუსდაფა“ – მოსაჭერს, „თელეფე“ კი მავთულს ნიშნავს. ხემი ცხენის ძუისაა. მოქლონებს ეძახიან „ბურგის“, „უჯის“ (ყური), ან „აილის“ (ჩავნერეთ მე და ვანილიშმა 2014 წ.). „აილიც“ თურქულია და ლაზურად გენიფუს, გედგუს ნიშნავს (გედგუ – დადგმა (დიუმეზილი, 2009:302; დადგმა, დაბიჯება, თანდილავა, 2013:732). ჯორაკს უწოდებენ „გურუნს“, ლაზურად ითარგმნება როგორც „ვირ“. სიმების დამჭერს „სემერს“ უწოდებენ და მისი ქართული შესატყვისი არის უნაგირი. სიმების ქვევით ყალიში, ანუ საყელოა (კრავატი) მოთავსებული. ჟელესებურ სითხეს, რაზეც ხემის ძუას უსვამენ, კევის ფისი ჰქვია, საკრავის სიმებზე მას არ გაუსვამენ, მხოლოდ ხემზე ხმარობენ. თავად გასასმელს ლაზურად „გოლოსვაშე“ ეწოდება (ჩავნერეთ მე და მემიშიშმა 2014 წ.). „გოლოსვაშე“ არა, მაგრამ „გოლოსვინუ“ განმარტებულია, როგორც ჩამოსმა (თანდილავა, 2013:152). საკრავს დიდი ნახვრეტები ხმის გამოცემისთვის აქვს (ჩავნერეთ მე და მემიშიშმა 2014 წ.).

2022 და 2024 წლებში მოპოვებული მასალის მიხედვით, ქამანჩის უკანა ნაწი-

ლი თუთის, ნიგვზისა და ტყემლის, წინა ნაწილი კი ნიფელის, ნედლი ნაძვიდან მზადდება. სიმების მოსამართს ფული (ლილი), ბურგი, ლაზურად უჯი (ყური) ეწოდება და ნიფელისგან ან ტყემლისგან მზადდება. გრიფი მზადდება ტყემლისგან. სიმების ბოლოში დასამაგრებელ ადგილს ჯორაკს სანჯაყი (ლაზურად ვირი) ეწოდება და თუთისგან, ტყემლისგან ან ბალისგან მზადდება ანდა პლასტიკურია. ჯორაკს გურუნს ვეძახით. ნახვრეტები ქამანჩაზე კარგი ხმის გამოტანისთვის არის. ხემს „კაითა“ ჰქვია, ცხენის ძუაა და ხეში ხე კი თხილის, ნიფელის ან თუთისაა. ნახვრეტები ხმის გამოსვლისთვის აქვს. ქამანჩის სიმებს ლაზური სახელწოდება არ აქვს – სიმს „თელი“ ეწოდება და პირველი სიმი – „ბირინჯი თელი“, მეორე სიმი – „იქინჯი თელი“ და მესამე სიმი – „უჩუნჯუ თელია“.

აკატი ქამანჩის აღწერას ამგვარად იძლევა: „რეგიონში დასახლებული ბერძნულენოვანი მოსახლეები და საბერძნეთში მცხოვრები ხალხი შავიზღვისპირეთიდან, ქამანჩას, ასევე, უწოდებენ „ლირას“. შავი ზღვის ქამანჩას სამი სიმი აქვს. დღეს სიმები კეთდება მეტალისგან, თუმცა წარსულში ზედა 2 სიმი ნაწლავისგან მზადდებოდა. შუა სიმი ნაწლავისაა, ხოლო მაღალი წარმოადგენს ოქროს ძაფს (Cihanoğlu, 2004:242; ციტირებულია აკატი, 2015:364). ზედა ორ სიმს ასევე უწოდებდნენ წმინდა სიმებს“ (აკატი, 2015:364).

იშვიათად, ზოგ ადგილებში ქამანჩას შეიძლება ოთხი სიმიც ჰქონდეს, „მაგრამ ხალხს ამ დამატებითი სიმისათვის ახალი სახელი არ შეურქმევია. როგორც ვხედავთ, სამსიმიან ქამანჩას ერთი ტონიკა აქვს, ხოლო ოთხსიმიანი ქამანჩა ორი ტონიკის მისაღებადაა დამზადებული და, შესაბამისად, შემსრულებელს შეუძლია ერთ ქამანჩაზე ორი სხვადასხვა ტონიკა გამოიყენოს. შავი ზღვის ქამანჩაზე მჯდომარე და მდგომარე პოზიციებში უკრავენ. სწორ დაბლობზე მასზე დაკვრა შესაძლებელია სიარულის დროსაც“ (აკატი, 2015:365).

გაუგებარია, თუ როგორია ეს ოთხსიმიანი საკრავი; მას მხოლოდ ერთი სიმი აქვს დამატებული თუ იგი მრგვალი მუცლის მქონეა? ასევე გაუგებარია ორტონიკიანობის საკითხიც. საერთოდ, სიფრთხილე გვმართებს ქამანჩის დამზადების ტექნიკასა და ნაწილების სახელწოდებებზე, იმ მონაკვეთებში, სადაც ავტორი არსად არ ამბობს, თუ რომელ ტომებში გავრცელებული ქამანჩა აქვს მხედველობაში.

სხვათაშორის, ქამანჩას „არდანუჩის“ სახელით ახსენებს არაყიშვილი. მისივე თქმით, საკრავის წყობა ორნაირია: საცეკვაო მუსიკისათვის (რე სოლ დო) და საზანდარისათვის (რე ფა დო). ზოგიერთი არდანუჩის წყობა გამოურკვეველია (არაყიშვილი, 1940:52-53). თანდართულ ტაბულებზე (№105-110) მოცემულია როგორც მისივე თქმით ლაზური სამსიმიანი (№105-109), ისე სამზე მეტსიმიანი ვარიანტები (№110). არაყიშვილის მიერ მითითებული „საზანდრული“ წყობის ნიმუშები არ მოგვეპოვება, საცეკვაო მუსიკისთვის განკუთვნილი წყობა კი ლაზური ქამანჩის წყობაა.

შიშმან ილმაზის ცნობით, ქამანჩას პატარა, სკოლამდელი ასაკის ბავშვებისთვისაც კი აკეთებდნენ. ასეთ საკრავზე მხოლოდ მარტივი ჰანგის დაკვრა შეიძლებოდა. ქამანჩას ბავშვობიდანვე უკრავდნენ (ჩავწერეთ მე და ვანილიშმა 2014 წ.). ჩემი ექსპედიციების მსვლელობისას სათამაშო ქამანჩა რამდენჯერმე ვნახე, თუმცა სათამაშო გუდასტვირი ვერცერთხელ.

მექამანჩე ემინ ოზერი იგონებს (ჩავწერეთ მე და ვანილიშმა 2014 წ.) – „ქორწილებში მხრებზე დამისვამდნენ, ვუკრავდი და ფულს მანკებდნენ შუბლზეო“. მისივე მოგონებით, სიმინდის ღეროზე ძაფებს გააბამდნენ და პირით დაუკრავდნენ. ამ ღეროს ნამდვილი ხმა კი არ ჰქონდა, ეს სათამაშო იყო.

საინტერესოა ქამანჩის ჭანური სახელწოდება. სარფელი ლაზები მას დღეს „ჭილილს“ უწოდებენ (ჩავწერე 2011 წ.). ეს ტერმინი, ისევე როგორც ქამანჩის ნებისმიერი ლაზური შესატყვისი, უცნობია თურქეთში მცხოვრები ჭანებისთვის, ამ დროს ახსოვთ გუდასტვირისა და მისი ნაწილების ლაზური სახელები. უფრო მეტიც, ჭილილი არც ძველ ლიტერატურაში გვხვდება, მის მაგივრად ჯერ კიდევ 1920-30-იანი წლების ცნობებში ნახსენებია „ქემენჩე“ (დიუმეზილი, 2009; Лансере, 1925:57; თანდილავა, 1972; ვანილიში, 1964). ლანსერესთან ნახსენები ქამანჩა, ზურაბ თანდილავას ჭიანურად აქვს ნათაგრმნი (თანდილავა, 1982:4). ქემალ ნარაკიდის ცნობით, მამამისი, ქამანჩაზე დამკვრელი (ლაზურად ქემენჩეჯი) სარფელი მემედ ნარაკიძე ამ საკრავს ლაზურად „ქემენჩეს“ უძახდა, „ჭილილს“ არა (ჩავწერე 2016 წ.). ზოგიერთი ეთნოფორი მას ქემანედ მოიხსენიებს (ჩავწერე 2016 წ.), მაგრამ არც ქემანეა ჭანური სიტყვა. მართალია, წ. ბანაშის ბიძები (წარმოშობით არჰაგის რაიონიდან) ქამანჩას, ლაზურადაც „ქემენჩედ“ იხსენიებდნენ, თუმცა ზოგჯერ „ჭილილსაც“ ახსენებდნენ (ჩავწერე 2016 წ.). როგორც ჩანს, ქამანჩას „ჭილილი“ ბოლო ხანებში დაერქვა, და ისიც საქართველოში მცხოვრები ჭანებისგან.

თავად სიტყვა „ჭილილი“ ჭანურია და მეტყველებაში ფართოდ გამოიყენება. სიტყვის განმარტება ასეთია – დარდი არ გქონდესო. სარფელები იხსენებდნენ, როდესაც რაიმე არ გამოგვივიდოდა, უფროსები გვეტყოდნენ, არ იდარდოთ, ამ დროს სიტყვა ჭილილს ახსენებდნენ და თან მკერდზე ხელს გაისვამდნენო (ჩავწერე 2016 წ.).

აქ მივადექი მთავარ სათქმელს. არის თუ არა ქამანჩა ქართული საკრავი? მისი წყობა (კვარტეტისგან შემდგარი) და მასზე შესრულებული ორხმიანობა (ვიდეოდანართი, №12-13) ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურისთვის უცხოა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ლაზების გარდა, ეს საკრავი საქართველოს არც ერთ სხვა კუთხეში არ დასტურდება.

გასარკვევია ინსტრუმენტის ლაზეთში მოხვედრის გზა და დრო. 1910-20-იანი წლებით უნდა თარიღდებოდეს სურათი, რომელზეც ჰ. ჰელიმიში ქამანჩაზე უკრავს. ამ სურათით, დიუმეზილისა და მხატვარ ევგენი ლანსერეს მასალით მტკიცდება, რომ იმ პერიოდისათვის ქამანჩა უკვე გვხვდებოდა. მეტიც, ვინაიდან იგი გვხვდება პონტოელ ბერძნებშიც (აუდიოდანართი, №72), საკრავის ლაზებში გავრცელება XV-XVI საუკუნეებიდან უნდა მომხდარიყო.

სანამ საკრავის წარმომავლობაზე გადავიდოდეთ, ორიოდე სიტყვით უნდა ვთქვა, რომ ზოგადად ქამანჩას ორი სახეობა აქვს: ერთია მრგვალმუცლიანი 3-4 სიმიანი „აღმოსავლური ქამანჩა“, რომელიც გავრცელებულია თურქეთში, აზერბაიჯანსა და სხვა რეგიონებში; მეორე კი ბრტყელმუცლიანი და 3 სიმიანი ე. წ. „ლაზური ქამანჩა“, რომელიც თურქებში არ გვხვდება. შესაბამისად, საკრავი საბერძნეთიდან (ბიზანტიის იმპერიიდან) იყოს შემოსული, ანდა, როგორც პირად საუბარში წ. ბანაში ვარაუდობს, ლაზური ქამანჩა ბერძნული ლირისა და

ქართული ჭიანურის ნაზავს წარმოადგენდეს. მეცხრამეტე საუკუნის მოგზაურის კარლ კოხის მიერ ნახსენები „ციტრა“ და „გიტარა“ (მამაცაშვილი, 1981:198, 199) ქამანჩა უნდა იყოს, რადგან სიმებიანი საკრავებიდან ლაზეთში მხოლოდ ეს ინსტრუმენტი გავრცელებული.

ლაზური მოდელი მნიშვნელოვნად განსხვავდება საკუთრივ „აღმოსავლური“ ქამანჩისაგან. თუ ლაზური ვარიანტი არის ბრტყელი, მოგრძო ფორმის მუცლითა და მოკლე ტარით, თურქულს გრძელი ტარი და მრგვალი მუცელი გააჩნია; თუ ჭანურს სწორი ჯორაკი აქვს, აღმოსავლურს ეს მომრგვალებული სახით გააჩნია. თუ ჭანური ქამანჩა სამსიმიანია, თურქული 3-4 სიმიანია. განსხვავება, შესაბამისად, ჟღერადობაშიც გამოიხატება. ქამანჩის „აზიური“ ვარიანტი უფრო სოლო საკრავია (მასზე მუღამებს უკრავენ), ხოლო ლაზური (იგივე პონტოური) კი სათანხლებო.

ინტერნეტში განთავსებული ვიდეოებზე დაყრდნობით ვფიქრობდი, რომ ლაზურის ჯორაკი სწორი იყო, რითაც იქმნებოდა სამივე სიმის ერთად აჟღერების შესაძლებლობა; თუმცა 2014 წლის ექსპედიციებმა გამოავლინა, რომ ლაზურსაც, სხვა ქამანჩების მსგავსად, თაღოვანი ჯორაკი გააჩნია, რის გამოც ერთდროულად (ვიოლინოს მსგავსად) მხოლოდ ორი სიმის აჟღერება შესაძლებელი. ნ. ბანაშის აზრით (პირადი საუბარი, 2016 წ.) ჭანური ქამანჩა „აღმოსავლური ქამანჩისა“ და ქართული „ჭუნირის“ ნაზავს უნდა წარმოადგენდეს. საყურადღებო ვარაუდია, თუმცა ისიც ფაქტია, რომ ლაზეთის მოსაზღვრე კუთხეებში (კლარჯეთსა და აჭარაში) ჭიანური არ გვხვდება. არაყიშვილმა დააფიქსირა გურული ჭიანურის ნყოფა, მაგრამ ეს საკრავი არც გურიშია გავრცელებული.

ბუჯაკლიში ლაზეთში გავრცელებული საკრავების წარმომავლობას ასე მიმოიხილავს „ქემენჩესა და გუდასტვირის წარმოშობის საკითხი ბევრისთვისაა ინტერესის საგანი. მიუხედავად უამრავი განსხვავებული თვალსაზრისისა, შეუძლებელია რომელიმეს სარწმუნოდ მიჩნევა, რამდენადაც ეს თვალსაზრისები ურთიერთსაწინააღდეგო და სუბიექტური ნაციონალური არგუმენტებით საზრდოობენ და მათი მეცნიერულობა ეჭვს ბადებს. გუდასტვირი მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში ანალოგიების სახით გვხვდება, მსგავსად შოტლანდიელების „gayda“-სა და ფრანგების „cornemuse“-სი. ნაციონალური თვალსაზრისი ამტკიცებს, რომ გუდასტვირი თურქული ხალხური საკრავია. ძნელია განსაზღვრა იმისა, თუ როდის და რა გზით შემოვიდა ანატოლიაში ფრანგული „fochette“ და ინგლისური „kit“ სახელწოდების სიმიანი საკრავის მონათესავე შავიზღვისპირეთის ქემენჩე. ამასთანავე, საფუძველს არაა მოკლებული ამ ინსტრუმენტის ადგილობრივი წარმომავლობის შესაძლებლობაც“ (ბუჯაკლიში, 2015ბ:525).

ავტორი ყურადღებას არ აქცევს იმ ფაქტს, რომ შოტლანდიელების „gaida“ და ფრანგების „cornemuse“ ძალიან განსხვავდება ჭანური და ზოგადად ქართული გუდასტვირისგან. ავტორს არც სურს, მუსიკალურად გაანალიზოს სხვადასხვა ქვეყნის და, თუნდაც, ჭანური დასაკრავები. თავისთავად საფუძველს მოკლებულია ლაზეთში გავრცელებული გუდასტვირის თურქულ ხალხურ საკრავად გამოცხადება. მით უფრო, რომ მასზე შესრულებულმა ჰანგებმა ქართული მრავალხმიანობა დღემდე შეინარჩუნა და თანაც, შავი ზღვის აღმოსავლეთ სანაპი-

როს რეგიონის გარდა, გუდასტვირზე თურქეთის სხვა ნაწილში, ა. აკატის ცნობით, არც უკრავენ. თუმცა, Anadolu halk çağırarları-ში ლაზურ მასალასთან ერთად, მოცემულია დასაკრავები ყარსიდან და არდაჰანიდან, რაც მხარს უმაგრებს თავად აკატის ცნობას ძველად ყარსის, ერზურუმისა და ისპირის მიდამოებში ლაზურის მსგავსი გუდასტვირის არსებობის შესახებ (აკატი, 2015:367). erzrumSi gudastviris arsebobas 2022 wels adasturebda mustafa iaRjic.

აკატის მოხსენებაში განხილულია ქამანჩა და გუდასტვირი. „თურქეთის აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთი“ კი ლაზეთია, მაგრამ ამ ტერმინს ეთნომუსიკოლოგი თითქმის არ იყენებს. მოხსენება მთელ რიგ სხვა საკამათო ადგილებსაც შეიცავს. ჩემი დაკვირვებით, ამგვარი ადგილები წარმომავლობისა და ეროვნულობის საკითხს უკავშირდება. ასე მაგალითად, როდესაც ავტორი საუბრობს თურქეთის აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის კულტურაზე, მხედველობაში, უმეტესწილად, სწორედ ლაზური კულტურა აქვს (აკატი, 2015:363-376), თუმცა სიტყვა ლაზს გაკვრით ახსენებს და ისიც – ქართველისგან განცალკევებულად. როგორც ბანაში აღნიშნავს, დღევანდელ თურქეთში ოფიციალურად აღარავინ იყენებს ლაზეთთან დაკავშირებულ ტერმინს, მის ნაცვლად კი „ყარადენიზს“/„კარადენიზს“ ანუ აღმოსავლეთ შავი ზღვისპირეთს ახსენებს. როგორც ჩანს, ზოგადი ტერმინების შემოღებით თურქები ეროვნული კვალის გადაფარვას ცდილობენ (ბანაში, 2015:40).

აკატი აღნიშნავს: „ყველაზე მნიშვნელოვანი ხალხები, ვინც დღევანდელ კულტურაზე პირდაპირი გავლენა იქონია, არიან: ყივჩაღები, სხვადასხვა წარმოშობის თურქული თემები, რომაელები (ბერძნები, გაქრისტიანებული ადგილობრივი თემები, ორთოდოქსი და არა-მუსლიმი თურქები), ლაზები, ქართველები და სომხები. შავი ზღვის აღმოსავლეთ სანაპიროზე გავრცელებული საკრავები ამ კულტურულ ურთიერთგავლენას ასახავენ. მიუხედავად იმისა, რომ რაოდენობრივად ამ რეგიონში არც თუ ისე ბევრი ინსტრუმენტი გვხვდება, თითოეული მათგანი ზომის, წყობის, სტილისა და ტექნიკური ორიენტაციის თვალსაზრისით, გვიჩვენებს რეგიონული ადგილმდებარეობით გამოწვეულ უდიდეს მრავალფეროვნებას, რაც ამ მრავალფეროვნების მიზეზების კვლევის აუცილებლობას განაპირობებს. ამ რეგიონის მონაცემებს მე 2002 წლიდან ვკრებდი. საექსპედიციო ჩანაწერების თანახმად, გამოვავლინე 24 მუსიკალური განსხვავება. ასევე, თუ გავითვალისწინებთ იმ ტერიტორიებსაც, სადაც სავლელ სამუშაოები არ ჩამიტარებია, შესაბამისად, განსხვავებათა რაოდენობა უფრო გაიზრდება.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ეს თემების განსახლებასთან არის დაკავშირებული. ამ ზოგადი ინფორმაციის შემდეგ, რეგიონის ორ მნიშვნელოვან მრავალხმიან საკრავზე, ქამანჩასა და თულუმზე შეეჩერდები. ვფიქრობ, უფრო მომგებიანი იქნება ამ საკრავების განსხვავებულად გამოყენების საკითხის განხილვა მათი ადგილმდებარეობის მიხედვითა და იმის გათვალისწინებით, თუ რა გავლენას ახდენს ეს განსხვავებულობა მათ მრავალხმიანობაზე“ (აკატი, 2015:363-364). სამწუხაროდ, ამ „24 განსხვავებაზე“ ავტორი არაფერს უთითებს. რაც შეეხება ეთნიკურ ჯგუფთა შერევას, ეს გამორიცხული არ არის, მაგრამ დასახელებულ ტერიტორიაზე დომინანტურ ჯგუფს ყოველთვის ქართველობა შეად-

გენდა. რაც შეეხება ბერძნებს, პონტოელების ქართველობაზე უკვე ვისაუბრე. სომხებში, საფიქრებელია მკვლევარს ჰემშინები ჰყავდეს მხედველობაში, მაგრამ სმენითი ანალიზიც ცხადყოფს ჰემშინების მიერ გუდასტვირზე ლაზური მუსიკის დაკვრას. რაც შეეხება არამუსლიმ თურქებს, გაქრისტიანებულ ადგილობრივ თემებსა და ყივჩაღებს, გაუგებარია, კონკრეტულად რომელ ტომებს გულისხმობს და მკვლევრის მიერ დასახელებული ტერიტორიის რა ნაწილში ბინადრობენ ისინი. მით უფრო გაუგებარია, თუ რა მუსიკალურ გავლენებზეა საუბარი. რაც შეეხება მუსიკალურ განსხვავებებს მრავალხმიანობის თვალსაზრისით, სამწუხაროდ, ავტორი ამაზე აღარ საუბრობს. ზოგჯერ ისიც გაუგებარია, თუ რომელი სახეობის (სამ თუ ოთხსიმიანი) ქამანჩა აქვს მხედველობაში. სტატიაში არსად არ არის ნახსენები თულუმის ლაზური, ისევე როგორც შავშური და ტაოური სახელწოდებები.

ლაზური სიმღერები დღეს საზის თანხლებით სრულდება. მეტინ ქურე ამ კონტექსტში უდსაც ახსენებს (გადაცემა „ეთნოფორი, 2019). ასევე ხშირია ქამანჩისა და გუდას გაერთიანებაც. ეს ყველაფერი საკონცერტო პრაქტიკის ნაყოფია და არა ლაზური ტრადიციის ნაწილი. ჰაქან ქოიუნჯუს ცნობით (ჩავნერე 2012 წ.) ლაზები აკორდეონს იყენებდნენ, მაგრამ ლაზები აკორდეონზე დამკვრელებს ინვევენ ბორჩხის კლარჯული სოფლებიდან.

ჭანებთან დადასტურებულია მრავალღეროიანი სალამურის არსებობის ფაქტი, რომელსაც „ოსტინონი“ ეწოდება: მის შესახებ ცნობებს ეთნომუსიკოლოგ ვალენტინა სტეშენკო-კუპტინასთან ვხვდებით. მას მოაქვს ისკანდერ ციტაშის ცნობა თურქეთში მცხოვრები ჭანების მუსიკალურ შემოქმედებაში შვიდ და თორმეტღეროიანი სალამურის არსებობის შესახებ, რომელსაც ციტაში „ოსტინონს“ უწოდებს (სტეშენკო-კუპტინა, 1936:36, 183), თუმცა იქვე აღნიშნავს, რომ მას არ ჰქონდა ლაზეთში ექსპედიციის ჩატარების საშუალება (იქვე:36).

მრავალღეროიან სალამურზე 2011 და 2014 წლებში მეც შევძელი გარკვეული ცნობის მოპოვება. ნარიმეს თქმით (ჩავნერე 2011 წ.) მამამისს, ხასან ჰელიმიშს გადასახლებაში ჰქონია ეს საკრავი. „იგი ხის სამი ღეროსაგან შედგებოდა და ზედიზედ ორხმიანობა გამოჰყავდაო“. საკრავის დიაპაზონი შეზღუდული იყო, მასზე მამამისი, ლაზურის გარდა ქართულსაც უკრავდა.

როდესაც ლარჭემის ტემბრი მოვასმენინე, მან იგი ოსტინონის ტემბრს 70%-ით მიამგვანა. მუიტინ მემიშოლლიმ კი არქაბელ ლაზებში ამ საკრავის არსებობა დაადასტურა (ჩავნერე მე და მემიშიშმა 2014 წ.). სამწუხაროდ, საკრავების ნაწილებისა და საერთოდ საკრავის სახელი არც მუიტინმა და არც ნარიმამ არ იციან. იგივე საკრავის არსებობა ლაზებმა 2016 წელს მელარჭემების შთამომავალ დიანა თოდუასაც დაუდასტურეს (პირადი საუბარი, 2019 წ.). როგორც რაზმაძე თავის რეფერატში აღნიშნავს, ჩემი ცნობების საფუძველზე, შესაძლოა საქმე გვექონდეს არა პანის ფლეიტასთან, არამედ სტვირების გაერთიანებასთან. სამწუხაროდ, ჩემი ახალი ექსპედიციების შედეგად, ამ კუთხით ვერაფერი იქნა მოპოვებული.

რაც შეეხება 1877-78 წლებში ხოფიდან და ბორჩხიდან საფანჯაში, დუზჯესა და აქჩაკოჯაში მუჰაჯირად წასულ ლაზებს, 2023 წელს შევისწავლე რა მათი

მუსიკალური კულტურა, საკრავიერი კუთხით რადიკალურად განხვავებული სურათი აღმოჩნდა: საფანჯის ლაზებში გავრცელებული იყო ქემენჩე და მუზიკა, იშვიათად კავალი. დუზჯეს ლაზებში კი გავრცელებული იყო მუზიკა, კავალი კი ნაკლებად. რამდენიმე დუზჯელი ქამანჩასაც უკრავდა მაგრამ დუზჯეში მცხოვრები ორდუელებისგან ჰქონდა ნასწავლი.

აქჩაკოჯას ლაზებში კი გავრცელებული იყო მუზიკა, რამდენიმე უკრავდა გუდასტვირს თუმცა აქჩაკოჯას ჰემშინებისგან ჰქონდათ ნასწავლი. დუზჯეს ლაზების ქორნილშიც გუდასტვირით ისინი დადიოდნენ.

საფანჯას ლაზები აფხაზებივით ძელსაც უკრავდნენ, მაგრამ დუზჯელები და აქჩაკოჯელები კი არა. ქამანჩაზე ძირითადად იკვრებოდა „უჩ აიაქი“, „სალმა ბასმა“, „კასაბი“, „სიქსარა/სიგსარა“, „ათლამაჯა“. „ვაჰაჰაის“ კი ინსტრუმენტი არ უნდოდა.

მუჰაჯირმა ლაზებმა, კაცებმაც და ქალებმაც, მუზიკა აბაზებისგან და ჩერქეზებისგან ისწავლეს. უკრავდნენ „კასაბ ოინს“, უკრავდნენ „ჯილველოს“, „უჩ აიაქს“, აბაზურს, ჩერქეზულს (აუდიოდანართი, №73-75) მაგრამ არცერთი არ უკრავდა ლაზურენოვან დესთანებს.

კავალი გვხვდებოდა დუზჯეს ლაზებში, თუმცა არ იყო გავრცელებული. ექსპედიციებისას საფანჯაში მხოლოდ ორჯერ ჩავინერე მუზიკა. ერთხელ ქამანჩა (ისიც ლაზურის არმცოდნე ახალგაზრდისგან). დუზჯეში კი კავალი და მუზიკა ვერცერთხელ. ქამანჩა სამჯერ ჩავინერე (მათ შორის ერთმა ახალგაზრდა ლაზმა ლაზური არ იცოდა), აქჩაკოჯაში კი საკრავიერი კუთხით ვერაფერი დავაფიქსირე.

საფანჯელები თურმე ქამანჩაზე ლაზურენოვან დესთანებს ამღერებდნენ, მაგრამ ლაზურენოვანი დამკვრელი აღარავინ იყო ცოცხალი რომ ჩამენერა. რამდენიმე დუზჯელმა ლაზმა კი, რომელიც საკრავი ორდუელებისგან ისწავლა, ლაზურ დესთანებს მასზე არ ასრულებდა.

მუზიკაზე ლაზები მართლა აბაზურ და ჩერქეზულ ნიმუშებს უკრავდნენ, „უჩ აიაქს“ და „კასაბსაც“ კი, აბაზურ-ჩერქეზულ სტილში ასრულებდნენ. ასევე იქნებოდა „გელინო/გელინოლაც“, რომელიც საკრავის თანხლებით ვერ ჩავინერე. მეტიც, საფანჯელი ლაზები, აბაზების მსგავსად, ძელზე ფიცრებსაც კი ურტყამდნენ და კლარჯულ-აჭარულ „ნარიდანას“ და აბაზურ „რინას“ მღეროდნენ კიდევ, როგორც თურქულ, ისე ლაზურ ენებზე.

მართალია, არტაშენელებით დასახლებულ ჰენდეკის რაიონის სოფელ კადიფეკალეს მკვიდრთა თქმით (ჩავნერე 2023 წ.), მათ სოფელში იყო გუდასტვირიც და ქამანჩაც, მაგრამ აქ ლაზები უმთავრესად პირველი მსოფლიო ომის მუჰაჯირობის შემდეგ, სხვადასხვა დროს მოვიდნენ და ჰემშინებთან ერთად დასახლდნენ. სამწუხაროდ, დამკვრელების გარდაცვალების გამო, ინსტრუმენტული მუსიკა ვერ დავაფიქსირე.

რა ვითარებაა დღეს ისტორიულ და მუჰაჯირულ ლაზეთში საკრავიერი მუსიკის კუთხით? დავესწარიტ რა 2014 და 2022-2023 წლებში ორივე ლაზეთის ქორნილებს, მუჰაჯირებთან ერთი ავთენტური ნიმუშიც კი არ შესრულებულა, მაშინ, როცა ისტორიულ ლაზეთში გუდასტვირზე ცეკვა მაინც სრულდება.

ვინაიდან მუჰაჯირების უდიდესი ნაწილი ბორჩხიდან, ჩხალის ხეობიდან იყო,

2024 წელს ჩხალაშიც წავედი. აღმოჩნდა, რომ ლაზები ბორჩხის რაიონში კომპაქტურად მხოლოდ ოთხ სოფელში ცხოვრობენ. მათგან საკუთრივ ჩხალელები ცხოვრობენ მთლიანად დუშეთში და ნაწილობრივ მამანათში. ბაშქოში არიან არტაშენიდან მოსულები. ვინედან მოსულები კი, მაკრეთსა და ნაწილობრივ, მამანათში. საკრავები უფრო მეტად ქემენჩე და ნაკლებად გუდასტვირი ჰქონდათ ვინელ-არტაშენელებს, ჩხალეებს კი არაფერი.

კავალს უმეტესად ჰემშინები უკრავდნენ. ასე რომ, გუდასტვირი და ქამანჩა არც ძირძველ ჩხალელებში ყოფილა გავრცელებული. გუდასტვირზე დამკვრელები იყვნენ მხოლოდ სოფელ ბაშქოში და მის გარდა ინვევდნენ დამკვრელებს ხოფიდან, ვინედან, არტაშენიდან. აკორდეონი ბორჩხელ კლარჯებს ჰქონდათ და ისინი დადიოდნენ. ცეკვებიდან სრულდებოდა ართვინული ნიმუშები – „დუზ ხორონი“, „ჰემშინი“, „ონ დორთი“, „შეიქ შამილი“, „იქი აიაქი“, „უჩ აიაქი“; ლაზურებიდან „ჯილველო ნანაიდა“, „ვაჰაჰაი“ და ა. შ. კავალზე დამკვრელს კავალჯი ჰქვია.

კოხი, „გიტარასა“ და „ციტრასთან“ ერთად, „ჯიმჯიმის“ მსგავს ინსტრუმენტსაც აღნიშნავს. იგი წერს: „საინტერესო იყო ჯიმჯიმის მსგავსი „ინსტრუმენტის“ აკომპანიმენტიც, რომელიც შიგადაშიგ გაისმოდა, ხოლო კონცერტის მომღერალს ორი ხის კოვზი უკავია მარცხენა ხელის თითებს შუა და მარჯვენა ხელით სხვადასხვანაირად აჟღერებს მათ“ (მამაცაშვილი, 1981:199). კოვზებით დაკვრას ახსენებს ე. ლანსერეც (Лансере, 2008:67). შესაძლოა, ორი ვარიანტის დაშვება:

1. ხის კოვზებში თანამედროვედოლის ჯოხები, „ჯიმჯიმის მსგავს საკრავში“ კი დოლი იგულისხმებოდა. რადგან, ლაზურ მუსიკალურ ფოლკლორში გავრცელებული ინსტრუმენტებიდან, მოყვანილ ციტატაში ხსენებული, ყველაზე ახლოს დოლთანაა. დოლი, მართალია, ლაზურ ფოლკლორში გავრცელებული არ არის, თუმცა ბარაბნის თანხლებით შესრულებულ ცეკვას აღწერს ლანსერე (Лансере, 1925:58);
2. „ჯიმჯიმი“ შესაძლოა იდიოფონი იყოს, იდიოფონები კი ქართულ, მათ შორის ლაზურ ფოლკლორში, აღარ გვხვდება (შილაკაძე, 2007:110). ლანსერეს მიერ აღწერილი ცეკვა დოლისა (თუნდაც ბარაბნის, ანუ ნალარის) და ქამანჩის თანხლებით ტრაპიზონ-გირესუნელი ანუ თურქულენოვანი ლაზების ცეკვა უნდა იყოს, რადგან ლაზურენოვან რაიონებში საცეკვაოდ მხოლოდ გუდასტვირი გამოიყენება.

ბავშვები, ძირითადად ბიჭები, საბავშვო საკრავებს აკეთებდნენ. მათგან ყველაზე პოპულარული ოსტვინალე იყო. ჩემ მიერ 2011-12, 2014 და 2018-20, 2022-23 წლებში ლაზებისგან შეკრებილი მასალის მიხედვით ოსტვინალე სასტვენია, რომელზეც ერთი ბგერა ჟღერს. მას გაზაფხულზე მამაკაცები და ბიჭები აკეთებენ. გაზაფხულის სეზონი ხელსაყრელია, რადგან ხეში წყალი ახალი ჩამდგარია. ოსტვინალეს თუთისგან, მთხაკაკალიდან (გარეული კაკალი), დიდგულიდან, წვრილი კამპარადან, კამიშიდან, შქერიდან, შინდიდან, ლუკუმხადან, თხილიდან, ბამბუკიდან და თხემლიდან (თხმელიდან), თელადან აკეთებენ. შესაბამისი ხის ტოტის თავს დანით შემოხაზავენ, ტარით დანაყავენ და ქერქს გააცლიან, სასტვენის გულს გათლიან, ჩასასტვენს გახვრეტენ და ქერქს უკან ჩამოაცვამენ. ოსტვინალეს გასართობი ფუნქციის გარდა, ზოგჯერ საკომუნიკაციო მნიშვნელობაც ჰქონდა. ხანშიშესულები იხ-

სენებენ: „როდესაც ძროხებს ვაძოვებდით, ერთმანეთს ოსტვინალეთი გადავძახებდითო“ (ჩავწერე 2011-12 წწ.), ერქან ბულბულ ჩათანიშის თქმით (ჩავწერე 2024 წ.) კი „ოსტვინალეს“ ძროხების მოძებნის მიზნით იყენებდნენ. ოსტვინალეს სტვირის მნიშვნელობით ჯერ კიდევ მუჰამედ ვანილიში ხმარობდა (ვანილიში, 1964). ოსტვინალეს თურქულად დუდულს ან ფულულტს ეძახიან (ჩავწერე 2024 წ.).

არდაშენელი მემედ იაზიჯის ცნობით (ჩავწერე 2020 წ.) სასტვენს პინა ეწოდება და ხორხომის ხისგან ზამთრის ბოლოს ან ანდრიან გაზაფხულზე მზადდება, როდესაც ხეში წყალი ახალი ჩამდგარია. ბორჩხის რაიონის სოფელ ბაშქოში მცხოვრები არტაშენელების თქმით პინა კამიშიდან კეთდება, თვლებიც აქვს 5-7 თვალს გაუხვრიტავ. პინა გუდასტვირის სალამურიცაა და ცალკე სალამურიც. ის ზაფხულის ბოლოს და შემოდგომის დასაწყისში კეთდება რადგან გამომშრალი უნდა იყოს. ჰიზირ და მურატ ქილიჩებმა 2024 წელს ხუთ თვლიანი წვრილი და მსხვილი პინა გააკეთეს და ნახვრეტები გასქელებული რკინით – შამფურით გახვრიტეს.

„ბოლუზანა“/„ბოლუ ბოლუ“/„ბორუზანა“/„ბორაზანი“ დიდი ბუკი იყო. მას „ტულუზუნა“/„ტურუზანასაც“ უწოდებდნენ (ჩავწერე 2011-12 და 2017-19, 2022-24 წწ.). ომარ მემიშიშის ცნობით, ბოლუზანას მთხაკაკალისგან (გარეული კაკალი) აკეთებდნენ (ჩავწერე 2012 წ.). მისი აღნიშვნით, ხეს „კანი ძალიან ადვილად ძვრება, კონუსისებურად გააკეთებდნენ, ჩადებდნენ პილილს და ძალიან მაღალი ხმა გამოდიოდა. იმის ტყავზე წვრილად შემოვხაზავდით დანით, მერე ამ ტყავს გავაძრობდით და როგორიც დღეს საყვირებია, იმ ფორმას ვაძლევდით. წინ ვიწროა, ბოლოში კი თანდათან ფართოვდება და ამ ბოლუზანას დასაწყისში ვუკეთებდით წიპილს. ხმა დიდდებოდა, დიდდებოდა თანდათან და შორს ისმოდა. გაზაფხულზე, როცა მცენარე შეიდეგამს წვენს, ტყავი კარგად ძვრება. ძველად, ციხის ქონგურებზე დადგებოდა ერთი ყარაული, დიდ, გრძელ საკრავს ჩაბერავდა და ძლიერ ხმას გამოსცემდა, რომელიც შორს ისმოდა. ეს მტრის მოახლოების ნიშანი იყო. ხალხი მიატოვებდა ყველაფერს და ამ ციხე-გალავანში შემოდიოდა, რომ თავი გადაერჩინა. ცხადია, ჩვენ მიერ გაკეთებული საკრავი იმ საკრავის (სავარაუდოდ ბუკის) მსგავსი იყო. თუმცა, გაცილებით პატარა“.

ფილოლოგი ნოდარ კაკაბაძე ბოლუზანას დამზადების პროცესს კი ასე აღწერს (ჩავწერე 2011 წ.): მთხაკაკალის „ტყავს გავაძრობდით, გავარღვევდით, შემდგომ დავახვევდით და უკან გადიდებულ პილილს გავეუკეთებდით“. ბოლოგაფართოებული პილილი ბოლუზანას ტიპისაა, ოღონდ ბოლუზანა უფრო გრძელია და ნახვრეტების უქონლობის გამო, მხოლოდ ერთ ბგერას გამოსცემს, რადგან ნახვრეტები არა აქვს. ბოლუზანას საბრძოლო ფუნქცია 2018 წელს დამიდასტურა ომერ ნუმანიშვილმაც და თან აღნიშნა, რომ იგი გარეული ბლისგან კეთდებოდა და საპიპინებელი შიგნით ჩაედებოდა. თურქეთის გაღმა ლაზების თქმით (ჩავწერე 2022-2023 წწ.),

გალმელი ლაზების თქმით ბოლუზანა/ბორუზანა/ბორაზანი/ბოლუ ბოლუ/სამხედროებისა და სკოლის მოსწავლეების მიერ კეთდებოდა და გამოიყენებოდა რამაზანის დაწყებისას.

რამაზანის დღეებში, ყოველ საღამოს (ჭამისა და სმის ნებართვის მიზნით), ასევე ბაირამებზე, ანდა ნებისმიერ საკითხზე ხალხის შესაკრებად. ის რკინისგან, სუროს-

გან, თუთისგან, თელასგან, კამპარასგან ან ლუკუმხასგან (ხემჭრელი) მზადდებოდა. ზოგჯერ ის პატარა დაულთან და ტრამპეტთან ერთადაც გამოიყენებოდა (ჩავნერე 2022 წ.). მანასტირულ რიზა აქინ ოსმანოღლის აქვს რკინის ბორუზანი, რომელიც ჩაბერვისას 2-3 ბერას გამოსცემს მაგრამ ნახვრეტები არ გააჩნია (ჩავნერე 2022 წ.).

ზოგიერთი სარფელის და კვარიათელის აზრით (ჩავნერე 2012, 2018-20 წწ.), ბოლუზანა/ტულუზუნა და ბოლოგაფართოებული პილილი ერთი და იგივეა. ზოგი კი (ჩავნერე 2019 წ.) ბოლუზანას კავალს ამსგავსებს. თუმცა, ზოგიერთი სარფელი, სამივე საკრავის სხვადასხვაობაზე მიუთითებს და გარკვევით აღნიშნავს, რომ ბოლუზანა იყო დიდი ბუკი და მასზე მელოდია არ იკვრებოდა (ჩავნერე 2017-19 წ.). ალბათ, ზოგიერთ სარფელს პილილის, კავალისა და ბოლუზანას იდენტურობა მათმა მსგავსმა გარეგნულმა ფორმებმა აფიქრებინა. მით უფრო, რომ ზოგიერთი მთხრობელი ბოლუზანას მასალად, ხაპის ფოთლის ღეროს მიიჩნევს (ჩავნერე 2018, 2020 წწ.), თუმცა აქ არა მართლაც ბოლუზანა, არამედ კავალი უნდა იგულისხმებოდეს.

ნოდარ კაკაბაძის თქმით, ბოლუზანა და ოჭანდინონი ერთი და იგივეა, „ოლონდ ბოლუზანას ბავშვები ვაკეთებდით. ოჭანდინონი (სახმოები) კი უფრო დიდია. ოჭანდინონით ხალხს უხმობდნენ (ომში, ქორწილში, თავშეყრაში). ეს ომიანობის პერიოდში იყო. ტექნიკა რომ შემოვიდა, ამის შემდეგ აღარავის გაუკეთებია“ (ჩავნერე 2011 წ.). მართლაც, „ბოლუზანა“ მხოლოდ ხნიერ სარფელებს ახსოვთ, როდესაც მაგ. „ოსტვინალეს“ დამზადების პროცესს 60-65 წლის ლაზიც თავისუფლად აღწერს. რაც შეეხება ტერმინებს „ოჭანდინონსა“ და „ოჭანდინუს“, სხვა ხნიერი სარფელები (ჩავნერე 2018-19 წწ.) მათ უბრალოდ ხალხის თავშეყრის, მიპატიჟების აღსანიშნავად ხმარობენ და არა რომელიმე საბავშვო საკრავის სახელწოდებად.

არდაშენის რაიონში თაჰსინ ოჯაქლისა და მუსტაფა ქათიბოღლუს ცნობით (ჩავნერე 2021 წ.), სათამაშო ჩასაბერი პილილი მზადდებოდა. მას 3-4 თვალი ჰქონდა. მას გაზაფხულსა და ზაფხულში კომბოსტოს მყარი ნაწილისგან, დიდ-გულასგან და თხმელასგან აკეთებდნენ.

არსებობდა საბავშვო კავალიც (ჩავნერე 2022-2024 წ.). ის ხახვის ღეროსგან, კამპარასგან, ჭყინტიდან, ნაბლისგან, კამიშისგან კეთდებოდა და მასალა ნედლი უნდა ყოფილიყო. ზოგი ცნობით კავალს 3-4 თვალი ჰქონდა.

არდაშენის რ-ნის სოფ. აიდერეში შევიძინე „სიფსი“ (სურათი, №20). მასზე უსტვენენ ჩიტების გამოსაყვანად, მის ენას ბაძავენ ნადირობის დროს (ჩავნერეთ მე და მემიშიშმა 2014 წ.). „სიფსი“ დიდგულასგან კეთდება და მასზე ხმის ამწევ-დამწევი საშუალებით რამდენიმე ბერის აჟღერებაა შესაძლებელი (ვიდეოდანართი, №14). 2023 წელს მუჰაჯირმა ლაზებმა დამიდასტურეს ამ საკრავის ზუსტად იმავე სახით არსებობა და დასძინეს, რომ გაზაფხულზე ტყემლის ნედლ ყლორტს ახალ კანს გააძრობდნენ და ამგვარად ამზადებდნენ, ჩიტების მონადირების მიზნით.

2024 წელს იერიშან ინჯეს მიერ გახსენებულ სიფსის, ამწევ-დამწევი არ ჰქონდა. მისი თქმით, სიფსის ლაზურად „მოხონცი“ ერქვა და თხილისგან ან კაკლისგან აკეთებდნენ. ოთხი მხრიდან გახვრეტდნენ, თითო ძაფს ჩაუდებდნენ, ატრიალებდნენ, თამაშობდნენ და ჩიტების მონადირებასთან კავშირი არ ჰქონდა.

ლაზების ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – გიორგი ალიმბარაშვილი

ქართველთა სუბეთნიკური ჯგუფი ლაზები (ჭანები) სახლობენ ჭოროხის ხეობიდან შავი ზღვის რეგიონში ტრაპიზონამდე. მათი უმრავლესობა თანამედროვე თურქეთის ტერიტორიაზე ცხოვრობს, მხოლოდ მცირე ნაწილია საქართველოს (აჭარა-სამეგრელო) მოსახლეობა.

ლაზები იმ იშვიათ ეთნიკურ ჯგუფს მიეკუთვნებიან, რომელთაც თავისი წეს-ჩვეულებები, ტრადიციები, ენა და ხალხური შემოქმედება, გამუდმებული ბრძოლებისა და ისტორიული ბედუკუდმართობის მიუხედავად, დღემდე აქვთ შემონახული. ძვ. წ. მე-4 საუკუნის ბერძენი ისტორიკოსი ქსენოფონტი თავის ისტორიულ თხულებში „ანაბაზისი“ აღნიშნავს, რომ ჭანურ ტომებში განსაკუთრებით გამორჩეული იყო სალაშქრო ცეკვა-სიმღერები. როგორც ჩანს, ლაზები ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას ოდითგანვე ეზიარნენ, ხოლო ცეკვა-სიმღერა კი მათი საქმიანობის მუდმივი თანამგზავრი ყოფილა.

ლაზების საცეკვაო ხელოვნების შესახებ პირველ ცნობებს ვხვდებით მეცნიერების კ. კოხისა და ო. სპენსერის ნაშრომში „ცნობები საქართველოსა და კავკასიის შესახებ“. მათ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ლაზეთში საექსპედიციო მოგზაურობისას უნახავთ ლაზისტანისა და პონტოს მთების ქუჩის მოხეტიალე პროფესიონალი მომღერალ-მოცეკვავეები, რომლებიც წარჩინებული ოჯახებიდან ყოფილან და სოფლებსა თუ ქალაქებში უსასყიდლოდ მართავდნენ წარმოდგენებს. ცეკვებში ლაზი ქალებიც მონაწილეობდნენ.

გასული საუკუნის დასაწყისში, ლაზეთში იმოგზაურა აკადემიკოსმა ნ. მარმა. იგი ნაშრომში „Из поездки в Турецкий Лазистан“ აღწერს მამაკაცების ჯგუფურ ცეკვას ექსპრომტული ლექსების თანხლებით, რომელსაც ჭანურად „ობირუ“, ან „ოტრადოდუ“ ეწოდება. მსგავს საცეკვაო ლექსებს ცალკე ქალების შესრულებით კი „ტრადოდუმან“ ერქვა.

მე-20 საუკუნის ოციან წლებში თურქეთის ლაზებში მოგზაურობისას მხატვარმა ე. ლანსერემ ნაშრომში „Дневники. Путешествия Кавказ: будни и праздники“ (წიგნი მეორე) აღწერა პანტომიმური ხასიათის სანახაობა და ლაზური ცეკვები: ხანგრძლივი ცეკვა „ხანჯლებით“, „მუცლით ცეკვა“, „კომიკოსთა ცეკვა“ და „ცეკვა კოვზებით“.

წიგნში „ანსამბლი რუსთავი ორმოცი წლისაა“ ა. ერქომაიშვილი აღწერს 1995 წელს თურქეთში, კერძოდ ჩამლიჰემინის (ვიჟას) რაიონში კომპლექსურ ექსპედიციაში ყოფნისას (ხელ. დ. დუნდუა) ჩანერილ ცეკვებს: ქალ-ვაჟთა ჯგუფის მიერ შესრულებულ წრიული ფორმის „ჩინჩივას“, გურულ-აჭარული ცეკვა „ხორუმის“ მუსიკალური რიტმის მსგავს ლაზურ წრიულ ცეკვა „ფიფილათს“, აგრეთვე რიზეს რაიონში გავრცელებულ ცეკვებს: „ქარადერე“, „სარაი“ და „ათ-ლამა“, რომლებიც დაუფიქსირებია ვიდეოოპერატორს მიხეილ მიმინოშვილს.

თანამედროვე მკვლევართა შორის გაღმა ლაზების საცეკვაო ფოლკლორს ყველაზე საფუძვლიანად განიხილავს ი. ბუჯაკლიში წერილში „ლაზური ხალხური ცეკვები – ჰორონები“. იგი საუბრობს ტერმინ „ჰორონის“ შესახებ, „ჰორონების“ მუსიკალურ აკომპანემენტზე, შესრულების თავისებურებებსა და მათ სახელწოდებებზე.

მოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით 2014 წელს ეთნომუსიკოლოგმა გ. კრავეიშვილმა თურქეთის ლაზეთში ჩაატარა ორი ექსპედიცია, სადაც პირველ ექსპედიციას მეგზურობდა ზ. ვანილიში, ხოლო მეორეს კი – ნ. მემიშიში. ვიდეოოპერატორი თ. კრავეიშვილი. მათ ჩაიწერეს ლაზური ფოლკლორის სხვადასხვა მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ნიმუშები.

საქართველოში მცხოვრები ლაზებისგან, კერძოდ ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ სარფში ექსპედიციაში ყოფნისას 1947 წელს გამოჩენილ ქართველ ქორეოგრაფს ე. ხაბაძეს, ეთნოგრაფ მ. ვანილიშსა და მუსიკოსს (მეგარმონე) აკ. ქუთათელაძეს ჩაუწერიათ ცეკვები: „ლაზ ხორონი“ და „ოზირუმი“.

ა. ინაიშვილის, ჯ. ნოლაიძელის და გრ. ჩხიკვაძის ნაშრომში „მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან“, მოცემულია 1958-1960 წლებში ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მიერ აჭარის რაიონებში მოწყობილი მუსიკალური ფოლკლორის ექსპედიციის (ხელმძღვანელი ა. ინაიშვილი) წინასწარი სამეცნიერო ანგარიში, სადაც ავტორები სხვა საკითხებთან ერთად, განიხილავენ ცეკვებს: „ხორომი“ („ხორონი“), „გადახვეული ხორომი“, „ჩამორებული“, ლაზური მასობრივი ცეკვა „ლაზეფემ ოხორონუ“, აჭარული მასობრივი ცეკვა „ოჰოი ნანო“, ლაზური „ვაჰაჰაი ნანო“, სანესჩვეულებო დანიშნულების სანახაობა „ფადიკოს“ („ფათიკო“) და სხვ. აგრეთვე განიხილავენ ტერმინებს: „სამა“ და „ხორომი“.

ლაზურ-ჭანურ კულტურას, მათ ტრადიციებს, ტანთჩაცმულობას, მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ ფოლკლორს, კერძოდ ცეკვებს : „ხორომი“, „ოთირთირონი“, „მენჯელიში“, ორსართულიანი ფერხული „მხუჯიში“ აღწერენ მ. ვანილიში და ა.თანდილაძე ნიგნში „ლაზეთი“.

ქორეოგრაფი ალ. (საშა) ჯიჯეიშვილი ნიგნში „აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები“, სხვა ცეკვებთან ერთად განიხილავს: „ხორომს“, „ყოლსამას“, „ფადიკოს“, „ოჰოი ნანოს“, „ხერტლის ნადს“ და „ლაზ მეთევზეთა ცეკვას“ ანუ „ლაზურს“.

ლაზურ ცეკვებს მიუძღვნა ნაშრომი „ცეკვა ლაზური“ ქორეოგრაფმა თ. ბაგრატიონმა, სადაც აღწერა აღნიშნული ცეკვის შინაარსი, გრაფიკული ნახაზი, შესრულების ტრადიციული წესები, ცეკვაში გამოყენებული საცეკვაო ლექსიკა, ტერმინოლოგია, საცეკვაო კოსტიუმის ესკიზი და ცეკვის მუსიკალური მასალა.

ლაზური ხალხური ცეკვები სხვადასხვა დროს სასცენოდ დაამუშავეს და სახელმწიფო თუ თვითმოქმედ ანსამბლებში დადგეს ქორეოგრაფებმა: ე. ხაბაძემ, ალ. (საშა) ჯიჯეიშვილმა, ს. ახალაძემ, ბ. სვანიძემ, ი. ხალვაშმა, თ. ბაგრატიონმა, ო. (ასლან) თანალიშმა და სხვ.

ლაზები, ისევე როგორც აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთში მცხოვრები მოსახლეობის უმრავლესობა, ტრადიციულ ცეკვებს „ჰორონებს“ (ასევე „ხორონი“, „ხორომი“, „ხორომი“, „ჰორონი“) უწოდებენ. ხოლო იმ ადგილებს, სადაც „ჰორონებს“ ასრულებენ „ჰორონდუზუ“ ეწოდება, რაც საცეკვაოდ განკუთვნილი სწორი – ვაკე ადგილის აღმნიშვნელია. ჩვენს შეკითვაზე: სადაური ტერმინია „ჰორონი“? ეთნოგორების ნაწილს პასუხი არ ჰქონდა, ნაწილმა კი გვიპასუხა, რომ

„ჰორონი“ თურქულია და ჩვენ ლაზები „ხორონს“ ვუწოდებთო. ანალოგიურად გვითხრეს შავშეთშიც, რომ „ჰორონი“ თურქული წარმოშობის სიტყვაა და მისი შესატყვისი ქართულად „ხორომი“/„ხორუმი“. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით აზრთა სხვადასხვაობაა სამეცნიერო ლიტერატურაშიც. თურქ მკვლევართა ნაწილი „ჰორონს“ თურქული წარმოშობის ტერმინად მიიჩნევს, ნაწილის აზრით კი ის ბერძნულ სიტყვა „χορδ“ (გუნდური ცეკვა) უკავშირდება, რომელიც თურქულ სალიტერატურო წყაროებში პირველად მე-15 საუკუნეში ჩნდება და ავტორს – ბაჰრურ გარიბს უკავშირდება <https://tr.wikipedia.org/wiki/Horon>

„ხორუმის“ ეტიმოლოგიის კვლევისას ორად იყოფა ქართველი მეცნიერების აზრიც. რიგი მათგანი თვლის, რომ (ა. ინაიშვილი, რ. ჭანიშვილი, ა. ლორთქიფანიძე, ე. გელიაშვილი...) „ხორ“ ფუძის მქონე სიტყვათწარმოება ქართულ ენაში უძველესი ტრადიციის მქონეა და ბერძნულის გავლენა შეიძლება დამაჯერებელი სულაც არ იყოს. ხოლო სხვათა აზრით კი (ნ. მარი, ალ. ჭინჭარაული...) სიტყვა „ხორო“ ქართულ ენაში უძველესი ნასესხობაა, ხოლო „ხორომი-ხორუმი“ შედარებით ახალია.

აღნიშნული ტერმინი, შავიზღვისპირეთში, ისტორიულად ქართველების ბერძნებთან მეზობლობისას დამკვიდრებულა. ა. ინაიშვილის, ჯ. ნოლაიდელის და გრ. ჩხიკვაძის აზრით: „რაც შეეხება ტერმინ „ხორუმს“, უნდა ვთქვათ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ მას ამჟამად მოქალაქეობრივი უფლება აქვს მოპოვებული და მისი შეცვლა ძნელია, ამ სახით ეს სახელწოდება 30-იან წლებში (იგულისხმება XX ს. გ. ა.) შემოვიდა ხმარებაში და იგი არა ზუსტია. მანამდე აჭარაში იხმარებოდა „ხორონი“ (ინაიშვილი, ნოლაიდელი, ჩხიკვაძე 1961:6).

ფილოლოგიის დოქტორის ვ. ჩოხარაძის აზრით: „სამხრულ მეტყველებაში, როგორც უცხოური წარმოშობის სიტყვებში, ისე ქართულში, ხშირად გვხვდება ჰ//ხ, ხ//ჰ მონაცვლეობის შემთხვევები... გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც მოუბარი წინადადებაში ერთიდაიგივე სიტყვის წარმოთქმისას იყენებს როგორც „ჰ“, ისე „ხ“ ბგერას“ (ჩოხარაძე, 2013:36,48). ჩვენი აზრით, ტერმინი „ხორუმი“/„ხორომი“ სწორედ ბერძნული სიტყვიდან „χορδ“ უნდა იყოს ნაწარმოები და საქართველოში პონტოს სამეფოს გზით შემოსული. იგი თავდაპირველად გუნდური ცეკვის – ფერხულის სინონიმი უნდა ყოფილიყო, რომელიც შემდეგ დამოუკიდებელ საბრძოლო ცეკვად ჩამოყალიბდა. მოსაზრების მეტი დამაჯერებლობისთვის მოგვაქვს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში „χορδ“-დან ნაწარმოები ფერხულის აღმნიშვნელი ტერმინები: მოლდოვა – χορѡ; რუსეთი – хоровод; ბელარუსი – карагод; პოლონეთი – korowod; ბულგარეთი – ხორო; სერბეთი – коло და ა. შ.

აკადემ. ნ. მარისა და ივ. ჯავახიშვილის ნაშრომებში ვხვდებით, ასევე ცეკვის ჭანურ (ათინური კილო) ტერმინს ბირაფა-ობირუ, რაც ლექსის, სიმღერის და მამაკაცების ორ ჯგუფად გაყოფილი ერთმანეთის პირისპირ მდგარი, საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრავი მნკრივების მიერ შესრულებული ჯგუფური ცეკვის (თამაშის) აღმნიშვნელი ზოგადი ტერმინი ყოფილა.

ლაზურ ტრადიციულ საცეკვაო რეპერტუარს ჯგუფური და მასობრივი ცეკვები შეადგენს, რომელსაც ჰორონს (ხორონი) უწოდებენ. მათი უმრავლესობა წრიული ფორმისაა (მბრუნავი ორივე მიმართულებით) და ძირითადად მარჯვნივ

(ნაღმა) მოძრაობს. იშვიათად გვხვდება (მეტწილად ტრაპიზონში) სწორხაზოვანი ჰორონებიც. ჩამლიჰემშინის რაიონის, სოფელ მწანუს მკვიდრის ქასიმ კირანოლლუს ცნობით: „ჩვენთან 4-5 ხორონია. იაილაზე (იალალი გ. ა.) წასასვლელი ხორონი გვაქვს, პატარდლის მოსაყვანი ხორონი გვაქვს. „ოინი ჯეშამერი“ ხორონიც გვაქვს, ალაინ (ალანი) „მწანუ ხორონიც“ არის... აქ ყველა ხორონს „მწანუს“ ვეძახით. არის კიდევ „იოლ ჰავასი“ ანუ „გზის ყაიდუ“. ის არ არის მრგვალი ფორმის ხორონი – „დუზია“ (სწორი გ. ა.), რადგან გზით იაილაში გადიან. მისი მოძრაობებიც განსხვავდება“. მწანუს და ვაჰაჰაის გარდა ვინე-ათინას ლაზებში ასევე გავრცელებულია „მემეტინა“, „ალიკა“, „ნარიშკა“ და სხვა მრგვალი ცეკვები (ვიდეოდანართი, №15-16).

ამავე სოფლის მკვიდრის 68 წლის მეგუდასტიკირე მუსტაფა იალჯის გადმოცემით კი: „საერთოდ ხორონები მრგვალია და ტულუმჯი (მეგუდასტიკირე გ. ა.) ხან წრის გარეთ არის, ხან შიგნით. ჩვენთან სრულდებოდა „დუზი“ ფორმის ხორონიც. ადგილი თუ პატარა იყო და წრე ვერ შეიკვრებოდა, მაშინ ხორონს მწკრივად ასრულებდნენ“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. მწანუ).

მ. ვანილიშ და ა. თანდილავას წიგნში „ლაზეთი“ აღწერილი აქვთ ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ სარფში დაფიქსირებული ორსართულიანი ფერხული „მხუჯიში“. „ცეკვა „მხუჯიში“ (მხრის) ლაზური ხორუმის მეორე სახეობაა. იგი ჩვეულებრივისაგან იმით განსხვავდება, რომ ილეთები ფეხის დაბლა სრიალით კეთდება, რადგან თვითეული მოცეკვავის მხარზე დგას მეორე მოცეკვავე. მხარზე შემდგარნი ხელების ერთმანეთზე გადაბმით იცავენ წონასწორობას, ამავე დროს სხვა მოცეკვავეებს ერთგვარად ბოჭავენ – ართმევენ ილეთის თავისუფლად შესრულების საშუალებას“ (ვანილიში, თანდილავა, 1964:133). ჩვენ აღნიშნული საკითხის ირგვლივ შეძლებისდაგვარად მოვიძიეთ ინფორმაცია და აღმოჩნდა, რომ იარუსებიანი ფერხულები უცხოა, როგორც თურქეთში მცხოვრები ლაზების, ასევე ზოგადად „ჩვენებურების“ საცეკვაო კულტურისთვის. შეკრებილი მასალების საფუძველზე ვფიქრობთ, რომ ნაშრომში მოცემული სართულებიანი „მხუჯიში“, არ უნდა იყოს ლაზური საცეკვაო ფოლკლორის წიაღიდან ნასაზრდოები და იგი ქორეოგრაფის მიერ დადგმულ ზოგადქართულ სასცენო ქორეოგრაფიულ ნიმუშს უნდა წარმოადგენდეს.

ლაზური ხალხური ქორეოგრაფიისთვის ასევე უცხოა სოლო და წყვილად ცეკვების შესრულების ფორმა. მიუხედავად იმისა, რომ გასული საუკუნის დასაწყისში გაღმა ლაზეთში მოგზაურობისას ჯერ ნ. მარს უნახავს „მუცლით ცეკვა“, შემდეგ კი ე. ლანსერემ დააფიქსირა ცეკვა „ხანჯლებით“, „მუცლით ცეკვა“, „კომიკოსთა ცეკვა“ და „ცეკვა კოვზებით“, მათ ჭანურ საცეკვაო რეპერტუარში მაინც ვერ დაიმკვიდრეს სათანადო ადგილი, რაც ლაზური კულტურის უცხო ეთნიკური გავლენისგან დაცვის მიზნით უნდა იყოს განპირობებული.

მიმდინარე ექსპედიციებისას მოპოვებული ვერბალური ინფორმაციების საფუძველზე გამოიკვეთა, რომ ზოგიერთი ლაზური ჰორონი, წრის შიგნით მონაწილე პროტაგონისტის თანხლებით სრულდება. არქაბსა და ხოფის რაიონებში ლაზური საქორწილო რიტუალის მნიშვნელოვან ნაწილს ჰორონი „სიჯა სორენ ვაჰაჰაი“ წარმოადგენს (ვიდეოდანართი, №17-18). მარჯვნივ (ნაღმა) მოძრავი

წრიული ჰორონი სრულდება რესპონსორული ფორმის სიმღერით, ან სიმღერისა და გუდასტვირის მუსიკალური თანხლებით. დამსწრე საზოგადოებასთან ერთად, წვეულებაზე ჰორონს ნეფე-დედოფალიც ცეკვავს. შემდეგ ახლადშეუღლებული წყვილი გამოეყოფა მასას. მათ წრეში შეიყვანენ, სიძე-პატარძალს ქალბატონები თავზე თეთრი ფერის მანდილებს დააფარებენ (სხვა ვარიანტით სიძეს წრის შიგნით სკამზე დასვამენ და ხელებშეკრულს დააბამენ) და გარშემომყოფებს ნუგბარით უმასპინძლდებიან. ჰორონის მონაწილე მამაკაცები კი, სტატიკურ მდგომარეობაში მყოფი წყვილის გარშემო ღრმა ბუქნში ჩაჯდებიან და ტაშის (ოხოტკვაცუ) თანხლებით კვლავ განაგრძობენ სიმღერას. დასასრულს, ერთხმად ომახიანად შესძახებენ „ვაჰაჰაის“. წამოდგებიან, ხელებს ჩაკიდებენ და სიძე-პატარძალთან ერთად კვლავ დააბამენ ჰორონს. იგი ნელ ტემპში სრულდება და მარტივი საფერხულო მოძრაობათა კომპლექსი აქვს.

რამიზ ბექაროლლუ – ჩხეიძის (დაბ. 1961 წ. სოფ. პირონითი) თქმით: „ლაზურ ქორწილებში ადრე, კაცების ხორონის წრეში მოულოდნელად ცეკვა-ცეკვით შეიჭრებოდა ქალის ტანსაცმელში შემოსილი მამაკაცი. მოცეკვავეები მას ამოიცნობდნენ, აშაყიებდნენ და შესძახებდნენ: „ომუზ, ომუზ, ყიზლარ დომუზ“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ქ. ხოფა).

ქართული საფერხულო რეპერტუარიდან ლაზური ჰორონები (ვიდეოდანართი, №19) ჟანრული სიმწირით გამოირჩევა, რაც ჭანების გამუდმებული დაპყრობითი ომებით და უცხო ეთნიკურ-რელიგიური კულტურების უარყოფითი გავლენით უნდა იყოს გამოწვეული. ეთნოქოროლოგი ხ. დამჩიძე სადისერტაციო ნაშრომში „დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები (აჭარული, ლაზურ-მაგუზური, მეგრული, აფხაზური, რაჭული) და მათი ურთიერთიმართების ძირითადი ეთნოქოროლოგიური ასპექტები“, სხვა საკითხებთან ერთად, საქართველოში მცხოვრები ლაზების ცეკვების ფუნქციურ-შინაარსობრივ ასპექტებსაც მიმოიხილავს, რაც საკითხის შესწავლისას მეტად წაგვადგა. მაგრამ ექსპედიციებში მოპოვებულმა მასალებმა ცხადყო, რომ ლაზური საცეკვაო ფოლკლორის ჟანრული დიფერენცირება და მისი კვლევა კვლავაც უნდა გაგრძელდეს.

ლაზურ ჰორონებს ასრულებენ ცალკე მამაკაცები, ცალკე ქალები და ერთად, შერეული სახით. მამაკაცების მიერ შესრულებული ცეკვები გამოირჩევა შედარებით ხისტი, მკვეთრი და დინამიური საცეკვაო ლექსიკით, სადაც დომინირებს ტერფდაკვრითი, ხელების, მხრებისა და ზეტანის აქტიური მოძრაობები. ჰორონებში შესრულებული ცალკეული ილეთები გამოხატავენ, როგორც საბრძოლო ხასიათს, ასევე მათში იკითხება ზღვის ტალღების, თევზის ფართხალის და ნავის მართვის იმიტაცია. მხრების რხევა-თრთოლვით მოძრაობებს, რომელსაც უფრო მეტად რიზესა და ტრაპიზონში გავრცელებულ ჰორონებში ვხვდებით, ლაზები „ოთირთირონს“, თურქები კი „თითრამას“ უწოდებენ.

მამაკაცებისგან განსხვავებით, ქალების მიერ შესრულებული ლაზური ჰორონები, საშუალო ტემპში და შედარებით რბილი მოძრაობებით სრულდება. ქალთა ცეკვებს ნაკლებად ახასიათებს მხრების აქტიური და მკვეთრი ტერფდაკვრითი მოძრაობები.

ექსპედიციის მნიშვნელოვან მონაპოვრად მიგვაჩნია არჰავის რაიონის სოფელ კამპარნაში ჩანერილი იშვიათი და ჩვენთვის უცნობი ქალთა საფერხულო ნიმუში

„თირინი ნანიდა ნანინო“, რომელიც ამავე სოფლის მკვიდრებმა – ეთნოგრაფიული მუზეუმის თანამშრომლებმა ემინე მარშან-საიდაროლლიმ და აჰმეთ თამთაბაქმა ჩაგვანერინეს (ვიდეოდანართი, №20). მათი გადმოცემით „თირინი ნანიდა ნანინო“, მხოლოდ სოფელ კამპარნაში გავრცელებულ ნიმუშს წარმოადგენს და სხვაგან არ სრულდება. ქალთა ჰორონი წრიული ფორმისაა, რომელსაც სამპირული რესპონსორული ფორმის (ორი სოლისტი და გუნდი) სიმღერის და გუდასტვირის მუსიკალური თანხლებით ცეკვავენ. შესაძლებელია ასევე ცალკე სიმღერით შესრულებაც. წრიულად განლაგებულ მონაწილეებს იდაყვის სახსარში მოხრილი ხელიხელჩაკიდებული მტევნები მიმართული აქვთ წრის ცენტრისკენ და ისე მოძრაობენ მარჯვენა (ნაღმა) მიმართულებით. სამწუხაროდ, სოფელში ვერ შეიკრიბა ხორონის მცოდნე შემსრულებლები და მოგვინია ჯერ სიმღერის გუდასტვირის თანხლებით ჩანერა (დაუკრა აჰმეთმა; მონაცვლეობით იმღერეს მან და ემინემ), ხოლო შემდეგ მათივე შესრულებით დავაფიქსირეთ საცეკვაო მოძრაობები.

ამავე სოფლის მკვიდრის შაჰინაზ მარშანისგან გადავიღეთ შრომის სიმღერა „ჰეიამოს“/„ჰეიამოლას“ საცეკვაო მოძრაობებიც (ვიდეოდანართი, №21).

თანამედროვე პერიოდში ლაზურ ჰორონებს ქალ-ვაჟები ძირითადად შერეული სახით ასრულებენ. ეთნოფორების ინფორმაციით. შესრულების ამგვარი ფორმა ძველად მიუღებელი ყოფილა. მხოლოდ მცირე ნაწილმა დაგვიდასტურა, რომ მათ სოფლებში ერთად ცეკვის ტრადიცია ადრეც იყო. აჰმეთ თამთაბაქის (დაბ. 1960 წ. სოფ. კამპარნა) თქმით: „ქალები და კაცები ხელიხელჩაკიდებულები მაშინ იცეკვებდნენ, თუ ახლო ნათესავები იყვნენ, ხოლო თუ ნაცნობები, მაშინ ნეკა თითებით დაებმებოდნენ“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. კამპარნა).

ი. ბუჯაკლიში წერილში „ლაზური ცეკვები – ჰორონები“ წერს: „... ყველა ჰორონს თავისი მოთავე ჰყავს. ცხადია, ის კარგად უნდა ფლობდეს ცეკვის ხელოვნებას და ამასთანავე, სიხალისე უნდა შეჰმატოს მას. დაჯილდოებული უნდა იყოს ლიდერის თვისებებით. ეს ადამიანი სავსებით განსაზღვრავს ტემპს, იმას, თუ როგორი ფორმით უნდა იცეკვონ, რამდენჯერ გამეორდეს მოძრაობები, შემდეგ რა ილეთი შესრულდეს და ა. შ. ჰორონის წინამძღოლის პიროვნული თვისებები ცეკვაზეც აისახება. მესტვრე ცეკვის რიტმის შესაბამისად უკრავს. ცეკვის დროს, ყველას, წინამძღოლის ჩათვლით წამოძახილი სიტყვები გუდასტვირის მელოდიას უნდა ეთანხმებოდეს. ჰორონის ცეკვისას არ ლაპარაკობენ. მას, ვინც ცეკვას ჩაშლის, წინამძღოლი აგდება. ჰორონიდან გაძევებული თავს ღირსებაშელახულად არ გრძნობს“ (ბუჯაკლიში, 2015:529).

ლაზები ცეკვის წინამძღოლს „ხორონჯიბაშს“, „ხორონბაშს“ (ჰორონის თავი), „ან „კომუთს“ ეძახიან. სამივე ტერმინი თურქულია. მამაკაცების ჰორონში წინამძღოლი კაცია, ქალებისაში ქალი. თანამედროვე პერიოდში კი შერეულ ჰორონებში ორივე სქესის წარმომადგენელს შეუძლია „წინამძღოლობა“, მაგრამ პრიორიტეტი მაინც მამაკაცებს ენიჭებათ. „ხორონბაში“ თავადაც მონაწილეობს ცეკვებში. მას ასევე პერიოდულად შეუძლია შევიდეს ჰორონის ცენტრში და იქიდან უხელმძღვანელოს ცეკვას. ლაზურ ჰორონებში „წინამძღოლი“ მოცეკვავეებს თურქულ ენაზე მიმართავს, შესაბამისად საცეკვაო ტერმინოლოგიაც თურქულია. ჩვენი ყურადღება ერთმა ტერმინმა მიიქცია. როდესაც წინამძღოლი იტყვის „ცა, ცა“, მონაწილეები ხელებს ხელი-

ხელჩაკიდებულ მდგომარეობაში ზეგანმკლავში, ცისკენ (ცა – ლაზურადაც ცა არის) აღაპყრობენ. იგივე დავაფიქსირეთ იუსუფელში, ტაოელი ქართველების მიერ შესრულებულ ფერხულ „თითრამაშიც“. „ნინამძლოლის“ ნიშანზე ერთი ან რამდენიმე მოცეკვავე სინქრონულად ასრულებს ხმამაღალ შეძახილს „იიიი, ჰუ ჰუ ჰუ ჰუ...“ (ცეკვაში შეძახილს ლაზები სხვადასხვა რაიონში სხვადასხვა სახელს უწოდებენ: „ობიჯღუ“; „ობოყურუ / გამაყურუ“; „გამიურახტე“; „ოკრიონუ / ოკიონე“...

ჰორონის „ნინამძლოლობას“ ზოგჯერ მუსიკოს-აკომპანიატორი ითავსებს (საკრავებზე ძირითადად მამაკაცები უკრავენ), რომელიც წრის შუაში დგას და ცენტრიდან მართავს ცეკვას. რიზა აქინ ოსმანოლის (დაბ. 1962 წ. მანასტირი) ინფორმაციით: „თულუმზე (გუდასტვირი გ. ა.) დამკვრელი თავისივე დაკრულზე ცოტას ნაიცეკვებდა. მექამანჩე რადგან იჯდა, ის ვერ იცეკვებდა, თუმცა ზოგი ისეთი ვირტუოზი იყო, ფეხზე დამდგარიც უკრავდა ქამანჩას და თან ცეკვავდა. მე ეს ტელევიზორში ვნახე, მაგრამ ეს სასცენო შესრულებაა და არა ტრადიციული“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილი 2022 წ. მანასტირი).

ლაზური ჰორონები ძირითადად გუდასტვირის (ლაზები მას გუდას ეძახიან), ასევე ქამანჩის და სიმლერის მუსიკალური თანხლებით სრულდება. ეთნომუსიკოლოგი გ. კრავეიშვილი ნაშრომში „საქართველოს მონყევეტილი კუთხეებისა და XVII—XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები“ აღნიშნავს: „ამგვარად ლაზური ცეკვის თანხმლებად ქამანჩა და გუდასტვირი გვევლინება. რაც შეეხება ლაზურ ცეკვაში გარმონისა და დოლის, პილილის, ან პილილისა და დოლის გამოყენებას, ეს უკვე სასცენო ვარიანტებია“ (კრავეიშვილი, 2020:77).

2024 წლის 5-11 მაისს საექსპედიციო ჯგუფის წევრები გ. კრავეიშვილი (ხელმძღვანელი) და თ. კრავეიშვილი იმყოფებოდნენ ართვინის პროვინციაში, კერძოდ ბორჩხის (ფორჩხის) რაიონის ლაზურ სოფლებში და ხოფა-არქაბი-ვინეს ზღვისპირა სოფლებში მცხოვრებ ლაზებთან. ექსპედიციის მიზანი იყო დაეფიქსირებინა და შეესწავლა ბორჩხაში ჩასახლებული ლაზების მუსიკალურ – ქორეოგრაფიული ფოლკლორი და ხოფა-არქაბი-ვინეს ზღვისპირა სოფლებში მაცხოვრებელი ლაზების ყოველდღიური საქმიანობის, კერძოდ ნაოსნობის, მეთევზეობის ამსახველი და ზოგადად, ზღვისადმი მიძღვნილი ლაზური სიმღერები. ექსპედიციამ ძირითადად იმუშავა ბორჩხის რაიონის ოთხ ლაზურ სოფელში. სოფელი დუზქოი (ჩხალა) დღემდე მთლიანად ადგილობრივი ლაზებითაა დასახლებული. სოფელი კალექოი (მაკრეთი) ადგილობრივი ჩხალას ხეობის მკვიდრი და არტაშენიდან გადმოსული ლაზებით. სოფელი დემირჯილერი (მამანათი) ასევე ჩხალელებითა და ვინედან მოსულებით, ხოლო სოფელი ბაშქოი, მთლიანად არტაშენელი ლაზებითაა დასახლებული. ვინედან და არტაშენიდან ლაზები ბორჩხის რაიონში დაახლოებით 120-130 წლის წინ გადმოსულან.

ჩვენ გავეცანით აღნიშნული ექსპედიციისას მოპოვებულ ინფორმაციას და ჩანერილი აუდიო-ვიდეო მასალის საფუძველზე, მოვახდინეთ 2022 – 2024 წლების საექსპედიციო მასალების შედარებითი ანალიზი, რამაც ცხადყო შემდეგი:

- ისტორიული ლაზეთის საცეკვაო კულტურის მსგავსად, ბორჩხაში მცხოვრები ლაზების ჰორონებიც (ხორონები) ძირითადად წრიული ფორმისაა (მბრუ-

ნავი ორივე მიმართულებით) და მეტწილად მარჯვნივ (ნაღმა) მოძრაობს. მათთვისაც შედარებით უცხოა სოლო და წყვილად ცეკვების შესრულების ფორმა, მაგრამ განსხვავებით ისტორიული ლაზეთის საცეკვაო რეპერტუარისა, ჩხალას ხეობის ლაზებში იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება ისეთი სოლო და წყვილთა ცეკვები, როგორიცაა „ონდორთლი“ და „შეის შამილი“. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ლაზური საქორწილო რიტუალის მშვენება – ჰორონი „სიჯა სორენ ვაჰაჰაი“, რომელიც წრის შიგნითა მონაწილე პროტაგონისტის თანხლებით სრულდება, არქაბსა და ხოფაში დაფიქსირებული ნიმუშისგან განსხვავებით, ბორჩხაში ცოტა სხვაგვარია. აქ ჰორონის მონაწილეები ნაკლებად აქტიურობენ. ძირითადი ყურადღება გამახვილებულია ჰორონის წრის ცენტრში მოცეკვავე ნეფე-დედოფალზე, რომლებიც შედარებით აქტიურად ცეკვავენ (ქოჩეგობენ) (ვიდეოდანართი, №22).

- ბორჩხაში მცხოვრები ლაზების ჰორონები (ხორონები) შედარებით მწირია. ძირითადად გავრცელებულია: „ფაზარ ხორონი“, „ჰემმინ ხორონი“, „ლაზ ხორონი“, „რიზე ხორონი“, „ჯილველო“, „ქოჩარი“, „სიჯა სორენ ვაჰაჰაი“. რაც შეეხება მათ რეპერტუარში სოლო და წყვილთა ცეკვების, ასევე ისეთი ჰორონების არსებობას, როგორიცაა „დუზ ჰორონი“, „ატომი“, „ათაბარი“, „გელინო“ (ვიდეოდანართი, №23-25) და ა. შ. ეს განპირობებული უნდა იყოს ისტორიულ-გეოგრაფიული, კუთხური თავისებურებებისა და საცეკვაო-მუსიკალური დიალექტების ურთიერთმიმართების ფაქტორებით, რაც ხშირად დამახასიათებელია შუალედური (გარდამავალი) საცეკვაო-მუსიკალური დიალექტისთვის. ქალაქი ბორჩხაც ხომ სწორედ ისტორიული ლაზეთისა და კლარჯეთის პირობით საზღვარს წარმოადგენს.
- ბორჩხის რაიონში მაცხოვრებელი ლაზებიდან ჰორონებს გუდასტვირისა (გუდა) და სიმღერის მუსიკალური თანხლებით, მხოლოდ არტაშენიდან მოსული ლაზები ასრულებენ. ვინედან გადმოსულების ჰორონები, ქამანჩითა და სიმღერით სრულდება. ხოლო რაც შეეხება ჩხალას ხეობის მკვიდრ ლაზებს, მათთან საკრავიერი კულტურა იშვიათობას წარმოადგენს. ისინი ჰორონებს ძირითადად სიმღერების თანხლებით ასრულებენ.

სადისერტაციო ნაშრომში „დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები (აჭარული, ლაზურ-შავშური, მეგრული, აფხაზური, რაჭული) და მათი ურთიერთმიმართების ძირითადი ეთნოქოროლოგიური ასპექტები“, ეთნოქოროლოგი ხ. დამჩიძე საკუთრივ ქორეოგრაფიული, ისტორიულ-გეოგრაფიული, ეთნიკური ფაქტორებისა და საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების გათვალისწინებით, ლაზურ და შავშურ ქორეოგრაფიულ დიალექტებს აერთიანებს და მას ლაზურ-შავშურ საცეკვაო დიალექტს უწოდებს. როგორც ჩანს, მკვლევარის მიერ მათი ერთ დიალექტში დაჯგუფება ძირითადად მაინც გეოგრაფიული სიახლოვის კანონზომიერების ფაქტორით უნდა იყოს განპირობებული (დამჩიძე, 2019:193).

ექსპედიციებში ჩვენს მიერ მოპოვებული მასალების ანალიზის საფუძველზე გამოვლინდა შემდეგი:

- შავშურ საცეკვაო ფოლკლორში ვხვდებით არაერთ სოლო და წყვილთა ცეკვას, რაც ლაზური ქორეოკულტურისთვის უცხოა.

- თურქეთის „ჩვენებურებს“ საცეკვაო რეპერტუარში აქვთ სხვადასხვა „ბარები“, რაც ლაზურში არ გვხვდება.
- მამაკაცების მიერ შესრულებულ ლაზურ ჰორონებში ჭარბობს ტერფდაკვრითი მოძრაობები, რასაც ტაოელების ფერხულებშიც („თითრამა“, „ქობაქი“...) ვხვდებით.
- „წინამძღოლის შეძახილზე: „ცა, ცა“, ლაზურ ჰორონში და ტაოელების ფერხულში მონაწილეები ხელებს ზეგანმკლავში წევენ.
- მექართულე ტაოელების და ლაზების ცეკვები ძირითადად სრულდება: გუდასტვირის და სიმღერის მუსიკალური თანხლებით. ლაზეთში გვხვდება ქამანჩაც, ხოლო შავშეთში კი აკორდეონი.
- მხრების რხევა-თრთოლვით მოძრაობებს, რომელსაც უფრო მეტად რიზესა და ტრაპიზონში გავრცელებულ ჰორონებში ვხვდებით, თურქულად „თითრამას“ უწოდებენ, რაც რხევას, გაკანკალებას ნიშნავს. ტაოელებს აქვთ ამავე სახელწოდების ფერხული „თითრამა“.

ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ ლაზური საცეკვაო ფოლკლორი შავშურზე მეტ სიახლოვეს ტაოურ საცეკვაო ფოლკლორთან ავლენს, ჩვენი აზრით, იგი ცალკე დიალექტად უნდა გამოიყოს, როგორც ლაზური საცეკვაო დიალექტი.

ბოლოს წარმოგიდგენთ ლაზური ტანისამოსის სურათებს, რომელ სამოსშიც ლაზები უახლოეს წარსულში ცეკვავდნენ (სურათი, №21-22).

ლაზ მუჰაჯირთა ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – ხათუნა დამჩიძე

ისტორიული ლაზეთი ორ ნაწილადაა გაყოფილი, მისი ერთი – მცირე ნაწილი საქართველოს, ხოლო, მეორე – დიდი, თურქეთის შემადგენლობაშია. ძველი ლაზეთის შესახებ ცნობებს რომაელი, ბერძენი, ბიზანტიელი მწერლების, სახელმწიფო თუ საზოგადო მოღვაწეების ისტორიული წყაროები გვანვდიან. ლაზეთს ადრე კულხა/კოლიკე ერქვა, მოგვიანებით ლაზიკე, ახ. წ. აღ. VI საუკუნეში ბიზანტიის იმპერატორის იუსტინიანე I-ისა და მეფე გუბაზის ისტორიული ბატალიებისას, ეგრისი, რადგან მეფე გუბაზი ეგრისის მეფედ არის ისტორიაში მოხსენებული. რომაელ (ბერძენ, ბიზანტიელ) ისტორიკოსთა წყაროებზე დაყრდნობით, კოლხეთ-ლაზიკას სრულად დაახლოებით ნიკოფსიიდან (რუსეთი, ტუაფესესთან ახლოს) კოტიორამდე (თურქეთი, ორდუმდე) ტერიტორია უნდა მოეცვა. მრავალრიცხოვან ტომთა განსახლების არეალში ლაზების კონკრეტული ადგილმდებარეობა შავი ზღვის (პონტოს) სამხრეთ და სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში, ფასისამდე (ფოთამდე) ნიშნულში უნდა გამოკვეთილიყო. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რიგ შემთხვევაში, ისტორიული წყაროები სხვადასხვა ინფორმაციას გვანვდიან, აქედან გამომდინარე, ჩვენს მსჯელობასაც საზღვრებთან დაკავშირებით მიახლოებითი კონტურებით შემოვფარგლავთ. ტრაპიზონის ლაზიკის ქალაქად მოხსენება კი მრავალგზის აღნიშნა, მათ შორის კონსტანტინეპოლის „კალისტრატა“ მონასტრის ხუცეს-მონაზონ ეპიფანე კონსტანტინეპოლელთან, რომელიც მე-8 საუკუნის მე-2 ნახევარში მოღვაწეობდა: „ამისოდან წამოსვლის შემდეგ ის (ანდრია პირველწოდებული – ხ.დ.) მივიდა ტრაპეზუნტში, ლაზიკის ქალაქში“ (ეპიფანე, გეორგიკა (ტ.4-1), 1941: 57-58).

აგათია სქოლასტიკოსი (536-582), მე-6 საუკუნის ბიზანტიელი პოეტი და ისტორიკოსი, ამგვარად ახასიათებს ლაზებს: „ძლიერსა და მამაც ტომს წარმოადგენენ ლაზები და სხვა ძლიერ ტომებსაც მბრძანებლობენ; ამაყობენ კოლხთა ძველი სახელით და ზომაზე მეტად ქედმაღლობენ, შესაძლებელია არც თუ ისე უსაფუძვლოდ. იმ ტომებს შორის, რომლებიც სხვა სახელმწიფოს ექვემდებარებიან, მე არ მეგულება არც ერთი სხვა ესოდენ სახელგანთქმული და მორჩმული, როგორც თავისი სიმდიდრის სიუხვით ისე ქვეშევრდომთა სიმრავლით, როგორც მინაწყლის სიჭარბით და მოსავლიანობით ისე ხასიათის სილამაზითა და სიცქეპით. იმ დროს, როდესაც წინანდელ მცხოვრებლებს ამ მხარისას სრულიად არ სცოდნიათ ზღვის დადებითი თვისებები, წარმოიდგინეთ – არც კი გაეგონათ ხომალდის სახელი მანამდე, სანამ მათთან არგოს ნავი მივიდოდა, ეხლანდელი მცხოვრებლები დასცურავენ კიდეც, რამდენადაც შესაძლებელია და ვაჭრობაშიაც ნახულობენ დიდი სარგებლობას. ისინი უკვე არც ბარბაროსები არიან, არც ბარბაროსულ ცხოვრებას ეწევიან, არამედ რომაელებთან კავშირის წყალობით თავიანთი ცხოვრებისათვის სახელმწიფოებრივი და კანონითი სახე მიუციათ; ასე, რომ, თუ ადამიანი აღარ მოიგონებს სპილენძისჩლიქებიან ხარებს და მიწისაგან აღმოცენებულ ბუმბერაზებს და ბევრ სხვა საკვირველსა და დაუფერებელ ამბავს, რაც აიეტის გარშემო შეთხზულ თქმულებაშია, – ის დარწმუნდება, რომ ეხლანდელი ვითარება წინანდელზე ბევრად უკეთესია. აი, ასეთი არიან ლაზები და ბუნებრივია, რომ მათ შეუწყნარებლად მიიჩნიეს

მოეთმინათ ის, რომ მათ ასე ვერაგულად მოუკლეს მეფე“ (ავტორს მხედველობაში ჰყავს გუბაზ II, ეგრისის მეფე, VI საუკუნე) (აგათია-გეორგიკა (ტ. 3), 1936: 50-51).

1204 წელს თამარ მეფის ძალისხმევით შავი ზღვის სამხრეთ სანაპიროზე შეიქმნა ტრაპეზუნტის სამეფო, სადაც ძირითად მოსახლეობას ლაზები და ბერძნები წარმოადგენდნენ. სამეფომ 1461 წლამდე იარსება.

ისტორიული ლაზეთის სამხრეთი ნაწილი საუკუნეების განმავლობაში ჯერ ბიზანტიის, შემდგომ კი, თურქეთის შემადგენლობაში განაგრძობდა არსებობას.

ლაზეთი საქართველოს პირველად ხოფა-ლიმანის საზღვრით შემოუერთდა: „რუსეთ-ოსმალეთის 1877-1878 წლების ომის შემდეგ, საზღვარი ლიმანსა და ხოფას შორის მოექცა – კოფმიშთან. ჩხალის ხეობა, სარფი, მაკრიალი და ლიმანი რუსეთის შემადგენლობაში აღმოჩნდა, დანარჩენი ნაწილი ლაზეთისა – თურქეთს დარჩა. ბუნებრივია, მუჰაჯირობის პირველი ტალღა სწორედ რუსეთის ფარგლებში მოქცეული ტერიტორიის მოსახლეობას შეეხო. განსაკუთრებით, როგორც ჩანს, ჩხალის ხეობას.“ (ფალავა, ჩოხარაძე და სხვ., 2015: 207).

მუჰაჯირობის მეორე ტალღა კი, უკვე პირველ მსოფლიო ომს უკავშირდება: „ტრაპიზონის ალების შემდეგ (1916 წელს) რუსულმა არმიამ ტრაპიზონს იქით, ტირებოლუს (თირებოლუ) მიაღწია და მდინარე ჰარშით ჩაისტან შეჩერდა. ხსენებულ მოვლენას მოჰყვა სწორედ მუჰაჯირობის საკმაოდ ფართომასშტაბიანი ტალღა შავიზღვისპირეთში (ოზთურქმენი, 2010: 27). ომის დასრულების შემდეგ წასულთა ნაწილი დაბრუნდა, ნაწილიც ახალ საცხოვრებელს შერჩა.“ (ფალავა, ჩოხარაძე და სხვ., 2016: 246).

1921 წელს, საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ, რუსეთ-თურქეთის სასაზღვრო სოფლად დასახელდა სარფი.

როგორც აღინიშნა, ლაზეთი გაყოფილია სარფსაქეთ და სარფსიქეთ ნაწილებად: „ისინი ორი სხვადასხვა მიმართულებით ცალ-ცალკე და დამოუკიდებლად განვითარდა: ნაწილი თურქეთში, ისლამურ გარემოში, ხოლო მეორე ნაწილი საქართველოში – ქრისტიანულ გარემოცვასა და მშობლიური ქართული კულტურის წიაღში მოექცა“ (ფალავა, ჩოხარაძე და სხვ., 2015: 50).

დიდი ხანი არ არის, რაც ლაზური ყოფის, ფოლკლორული შემოქმედებისა და კულტურული ტრადიციების კვლევა მიმდინარეობს. საქართველოს მონყვეტილი კუთხეების შესწავლა-კვლევის დარგში განსაკუთრებული წვლილი ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტსა და მის სამეცნიერო პერსონალს მიუძღვის, რომელთა ფუნდამენტური შრომების მნიშვნელობა ფასდაუდებელია. ეთნომუსიკოლოგიური თვალსაზრისით კი გიორგი კრავეიშვილი უკვე რამდენიმე წელია ფოლკლორული ექსპედიციების ფარგლებში იკვლევს ლაზურ (კლარჯულ, ტაოურ, შავშურ, მუჰაჯირულ) ხალხურ შემოქმედებას. რაც შეეხება ხალხურ ქორეოგრაფიულ მიმართულებას, ლაზური ცეკვა მცირე დოზით წარმოდგენილია ქართული ხალხური ცეკვის საისტორიო ლიტერატურაში, ხოლო, როგორც ქართული ხალხური საცეკვაო დიალექტი, პირველად დაფიქსირდა სადოქტორო დისერტაციაში (დამჩიძე, 2019: 51). ლაზური საცეკვაო დიალექტისა და ქორეოგრაფიული ნიმუშების შეგროვება, კლასიფიკაცია, შესწავლა, საფუძ-

ვლიანი კვლევა, განსაკუთრებით მუჰაჯირული შემოქმედების, სწორედ აღნიშნული ექსპედიციის გარგლებში გახდა შესაძლებელი.

იმისათვის, რომ თანამედროვე ლაზური შემოქმედება გავაანალიზოთ შედარებისათვის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მასალებსაც გადავავლოთ თვალი.

1836 წელს მეცნიერებმა კ. კოხმა და ო. სპენსერმა კავკასიაში იმოგზაურეს. მიუხედავად იმისა, რომ მათი კვლევის თემა სამედიცინო სფეროს განეკუთვნებოდა, XIX საუკუნის ლაზეთის ყოფა-ცხოვრების შესახებ მეტად საინტერესო და ყურადსაღები ინფორმაცია მოგვანოდეს. როგორც დოკუმენტური მასალიდან ჩანს, საუკუნეების განმავლობაში, უცხო გავლენის ქვეშ მყოფი საქართველოს ეს უძველესი კუთხე და მისი ხალხი, ხანგრძლივი დროის მანძილზე ცდილობდა შეენარჩუნებინა მათთვის სისხლხორცეული წესი და ჩვეულება.

მეტად საინტერესო ცნობას გვანვდიან კ. კოხი და ო. სპენსერი ნაშრომში, „მოგზაურობა რედუტ კალედან ტრაპეზუნტამდე“ პროფესიონალი მოცეკვავე მსახიობების შესახებ. აღწერილობაში წარმოდგენილია ქუჩის მოხეტიალე მსახიობების, ეთნიკური ლაზების შემოქმედება, რომლითაც ისინი შუა საუკუნეების ტრუბადურებს ემსგავსებიან. მოხეტიალე პროფესიონალები ქალაქებსა და სოფლებში კონცერტებს მართავენ. აღსანიშნია, რომ მათ ტურნეში მთელი ოჯახი ახლავს, ქალები სიმღერის შემდეგ გამართულ ცეკვებში იღებენ მონაწილეობას. ასევე საგულისხმოა, რომ ავტორების გადმოცემით მსახიობები წარჩინებული ოჯახებიდან არიან და გასამრჯელოსაც გამასპინძლებით იღებენ (კოხი, 1981: 198-199).

ნიკო მარი ნაშრომში „Из поездки в Турецкий Лазистан“, („თურქეთის ლაზეთში მოგზაურობის დღიურიდან“) აღნიშნავს: „ადგილობრივი გართობებიდან შემონახულია ჯგუფური ცეკვები ექსპრომნტული ლექსებით. მას ჭანური ტერმინით ჰქვია ობირუ (ობირუ) ან ნასესხებით ოტრადოდუ (ოტრაგოდუ). საზოგადოება გაყოფილია ორ ჯგუფად თითოეულში ხუთი ან მეტი რაოდენობით. მოძრაობენ რა ერთმანეთის საპირისპიროდ, ყოველი ნაწილი (მწკრივი-ხ.დ.) რიგრიგობით, საუკეთესო ექსპრომნტისტის (მოშაირის-ხ.დ.) საშუალებით ლექსით ამხელს (აშაირებს-ხ.დ.) მოწინააღმდეგეს. ვაჟებთან ერთად გოგონები ფერხულში არ მონაწილეობენ, მხოლოდ ბავშვები. თუმცა სოფელმა ქალებმაც იცოდნენ ასეთი საცეკვაო ლექსები (ტრადოდუმან, ტრაგოდუმან) რომელსაც ცალკე აწყობდნენ. მამაკაცები მათთან არ დაიშვებოდნენ, მაგრამ ჩუმად ყურს უგდებდნენ ქალების ექსპრომტებს და იზეპირებდნენ. ჭანი ქალები ხომ საუკეთესო პოეტები იყვნენ“ (Март, 1910: 629). ნ. მარის ინფორმაციაში ცხადად ჩანს მამაკაცებისა და ქალების განცალკევების ასპექტი, რასაც რიგ შემთხვევაში, ექსპედიციის პროცესში, თანამედროვე ინფორმატორებიდანაც დადასტურდა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სწორხაზოვან მწკრივთა ერთმანეთისაკენ ცეკვით მიახლოება-დაშორება უცხო არ არის ქართული ქორეოგრაფიული შემოქმედებისათვის.

ზურაბ თანდილავას ნაშრომში, „ლაზური ხალხური პოეზია“, „ობირუს“ განმარტებისათვის ვკითხულობთ: „მუსიკალური მოქმედების აღმნიშვნელი ტერმინი „ბირაფა“ ანუ „ობირუ“ ლაზურში სიმღერის გარდა ლექსსაც გულისხმობს. ლექსის, როგორც პოეტური ნაწარმოების აღსანიშნავად ლაზურს სხვა სიტყვა

არ გააჩნია. საყურადღებოა, რომ „ბირაფა“ („ობირუ“) ნიშნავს, აგრეთვე თამაშს“ (თანდილავა, 1972: 21).

ივანე ჯავახიშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრებაც ამასვე ადასტურებს: „საგულისხმოა, რომ მღერის მეგრულს შესატყვისობას ბირა-სა და ბირაფა-ს ამ სახელზმნის ძველ ქართულში დაცული თავდაპირველი, თამაშობის აღმნიშვნელი მნიშვნელობა არ შემოუნახავს, არამედ მხოლოდ ხმით სიმღერას, გალობასლა ნიშნავს. მარტო ობირეშ-ი-სა და ობირე-ს, რომელნიც სიმღერისა-ცა და მღერა-ცეკვისათვის განკუთვნილი ადგილის სახელადაც იხმარება, ამ სიტყვის პირვანდელი მნიშვნელობა კიდევ ოდნავ მოჩანს. ჭანურს ბირაფას -კი პირვანდელი მნიშვნელობა უკეთესად აქვს დაცული და ეს სიტყვა იქ თამაშობასაც ნიშნავს და სიმღერასაც. ათინაში ობირუ იხმარება, რომელიც სი (=ო) მღერას (ბირ-უ) უდრის. ხოფურად ეს სიტყვა მხოლოდ სიმღერის გამომხატველია“ (ჯავახიშვილი 1990: 45). „ობირუსა“ და „ბირაფას“ საერთო ფუძე – „ბირ“ აერთიანებს. ივ. ჯავახიშვილის დაკვირვების საფუძველზე შეგვიძლია ამგვარი დასკვნა გამოვიტანოთ: ტერმინი და მასთან დაკავშირებული ქმედება ლაზეთის ორივე ოლქში (ათინასა და ხოფაში) შემორჩენილია როგორც ლექსის, სიმღერისა და თამაშის მნიშვნელობის შემცველი. ამავე დროს „ობირუ“ არა კონკრეტული სიმღერის, არამედ ზოგადად ცეკვა-თამაშის, ფერხულის მნიშვნელობის გამომხატველი სიტყვაა.

დ. ჯანელიძეც „ქართული თეატრის ისტორიაში“ ასევე ნ. მარს ეყრდნობა და აღნიშნავს: „ჭანურში შემორჩენილ ოტრალოდუს და ოტრალოდუმანს ძველი ქართული დრამის ისტორიისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ამ ტერმინთან დაკავშირებით ნ. მარი აღნიშნავს, რომ მეორე ჭანური ზმნა ოხორონუც (ცეკვა) აგრეთვე მომდინარეობს ბერძნული ხოპო – დან. ჭანური წინადადება „კაი კაი იპამთეს, ისთეს, იხორონეს, იბირეს“ ნიშნავს: „კარგად ისაუბრეს, ითამაშეს, იცეკვეს (იხორონეს), იმღერეს“ (ჯანელიძე 1983: 106). „ოტრალოდუ“, „ოტრალოდუმანთან“ დაკავშირებით „ნასესხებში“ ავტორი გულისხმობს უცხოურს, კერძოდ, ბერძნულს, რადგან ორივე სიტყვა ერთი ფუძიდან – „ტრალო“, ტრალედიიდან მომდინარეობს. „ოხორონუს“ კი ქვემოთ შევხებით, რადგან ეს ტერმინი „ხორუმის“, იგივე „ხორონის“ (ჰორონის) საფუძველად მივიჩნევთ.

მე-20 საუკუნის ოციან წლებში მხატვარმა ევგენი ლანსერემ იმოგზაურა კავკასიაში და ჩანახატებთან ერთად შექმნა მოგზაურის წიგნი, სახელწოდებით, „Дневники. Путешествия Кавказ: будни и праздники“, („დღიურები. მოგზაურობა, კავკასია: საქმიანი დღეები და დღესასწაულები“) – წიგნი მეორე. თურქეთის საქართველოში ყოფნისას მან ჩვენთვის საინტერესო ზოგიერთი დეტალის დაფიქსირება შეძლო.

მხარვარ ე. ლანსერეს აღწერილობიდან გამოიკვეთა, რომ ლაზებსაც სცოდნიათ მუცლის ცეკვა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ უფრო ცოცხალად და სწრაფად სრულდებოდა; სცოდნიათ ასევე ხანჯლებით ცეკვა, რაც საქართველოში – გურიაში, სამეგრელოსა და აფხაზეთშიც იყო შემორჩენილი. ლაზებს სცოდნიათ პანტომიმური თეატრალიზებული ქმედება, სადაც აშკარად იკვეთება ეროტიკული ხასიათი, ხოხვა და მიწასთან კავშირი, რაც ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი მისტერიის ტრანსფორმირებული რეფლექსიაა (Лансере, 2008: 67). ლაზები ცეკვისას იყებებდნენ კოვზებს, ერთგვარ მუსიკალურ ინ-

სტრუმენტს, კასტანეტების მსგავსს (ამ ინსტრუმენტს ვხვდებით კ. კოხისა და ო. სპენსერის აღწერილობაშიც).

ლაზეთის ისტორია და კულტურა დღესაც მეცნიერების ინტერესის სფეროს წარმოადგენს. უაღრესად მნიშვნელოვანია XX საუკუნის მეორე ნახევარსა და ჩვენს ეპოქაში შექმნილი შრომები ეთნოგრაფია-ეთნოლოგიასა და სახელოვნებო მეცნიერებების სხვადასხვა მიმართულებით. ქვემოთ წარმოდგენილი მასალა საქართველოს ლაზურ კულტურულ მემკვიდრეობას წარმოაჩენს.

სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოები ლაზეთშიც ნადის თანხლებით მიმდინარეობდა. ნადის საზეიმო განწყობილებას განსაკუთრებული ელფერი ეძლევა სადილობის შემდეგ. შესვენების პერიოდში იმართება სხვადასხვა სახის გართობა-თამაშობანი, მათში დიდი ადგილი უჭირავს ცეკვას. ამასვე ადასტურებს თეა კალანდია ნაშრომში „ლაზური ტექსტები“: „ორი საათი ცეკვა-სიმღერით ერთობოდნენ“ (კალანდია, 2008: 80). ზ. თანდილავას მიხედვით კი: „შესვენების დროს გაშირებისას („ართიკართის მეხირუ“ – ერთმანეთზე მიმღერება) ხშირად მიმართავენ მაშინ, თუ ცეკვა-თამაშია გამართული, განსაკუთრებით ფერხულების „ლიტიტისა“ და „ვაჰაჰაჰა ნანას“ შესრულების დროს“ (თანდილავა, 1972: 34).

რაც შეეხება „ვაჰაჰაჰა ნანას“, მკვლევრების, ა. ინაიშვილის, გრ. ჩხიკვაძისა და ჯ. ნოლაიდელის, სამეცნიერო ექსპედიციის შედეგად მოპოვებული ინფორმაციის მიხედვით, ლაზური „ვაჰაჰაჰა ნანა“ აჭარული „ოჰოჰ, ნანოს“ ანალოგია. „ვაჰაჰაჰა ნანა“ შეგვიძლია შევადაროთ აჭარულ „ო, ჰოჰ, ნანოს“ და ვთქვათ, რომ ერთი მეორის ბადალია, მათ შორის დიდ განსხვავებას ადგილი არ აქვს ცეკვის აგებულების თვალსაზრისით (აჭარულში ზოგჯერ „ნანას“, ზოგჯერ „ნანოს“ სახით გვხვდება, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს ფერხული რეფრენის – „ვაჰაჰაჰა“ – მსგავსების მიუხედავად, კლარჯული „ვაი, ჰაი, ჰაისაგან“ სრულიად განსხვავებული ფოლკლორული ნიმუშია – ხ.დ.). „საინტერესოა ხულოს რაიონში შემონახული მასობრივი ცეკვა „ოჰოჰ ნანო“, რომელიც ანალოგს პოულობს ლაზურში, სადაც რეფრენად ცეკვის ხელმძღვანელი „ვაჰაჰაჰა“ გამოთქმას ხმარობს „ოჰოჰს“ ნაცვლად, ხოლო მოცეკვავეთა გუნდი „ნანო-თი“ უპასუხებს. ორივე ეს ცეკვა: „ოჰოჰ ნანო“ და „ვაჰაჰაჰა ნანო“ შესრულების მიხედვით თავისებურებებს უთუოდ გვაძლევენ აჭარის წყლის ხეობასა და ლაზეთში, მაგრამ თუ შესრულების წესს დავუყვირდებით, ვნახავთ, რომ ორივე ერთი და იმავე ცეკვის ნაირსახეობაა და ამ ცეკვაში შრომის პროცესია გადმოცემული. ამის შესახებ ჭანური მისამღერებელი მასალაც ლაპარაკობს. ლაზურ ცეკვაში ჯერ ხელმძღვანელი იტყვის და შემდეგ მას იმეორებს ჯგუფი შემდეგი თანმიმდევრობით: „ვაჰაჰაჰა ნანო“, „ვაჰაჰაჰა აშო მოხტით“ (აქ მოდით), – „ვაჰაჰაჰა დინგიჰ კელე (საცეხველასაკენ), „ვაჰაჰაჰა, მანი-მანი“ (ჩქარა, ჩქარა) და ა. შ. დინგი ჭანურში ჩამურის ხის ნაწილს ნიშნავს, რომლითაც ჩამურში მარცვლეული იცეხვება. ცეკვის დროს ამ სიტყვების ასეთი თანმიმდევრობით წარმოთქმა-განმეორება ხელმძღვანელისა და გუნდის მიერ, დაახლოებით უნდა ნიშნავდეს შრომის პროცესის ცეკვით გამოსახვის უძველესი ფორმის გადმოცემას: „მოდით საცეხველისაკენ ჩქარა, ჩქარა“ და სხვა. ხოლო აჭარულ „ო, ჰოჰ, ნანოში“ ხელმძღვანელის მიერ შეძახილებით და მოთამაშებზე ჯოხის ცემით ცეკვის ანალოგიური წაყვანა ტემპის აჩქარების აუცილებლობას გამოხატავს“ (ინაიშვილი, 1961: 5).

როგორც აღწერილობიდან ჩანს, სანახაობის სტრუქტურა ლაზურ და აჭარულ დიალექტურ ნიმუშებში, ფაქტობრივად, იდენტურია. აჭარაში „ო, ჰოი, ნანო“ მიძინებული მექორწილების გამოსაფხიზლებლის სტატუსით არის დაფიქსირებული. ქორწილისა და სამინათმოქმედო სამუშაოების ერთიან წარმომავლობაზე კი, საყოველთაოდ ცნობილია.

ისტორიკოსთა და ეთნოგრაფთა ცნობებით, ლაზური ქორწილი დატვირთული ყოფილა ცეკვით. „ეს ამბები რომ გადაწყდებოდა, (სხვა) შაირები დაინწყებოდა, ცეკვა-თამაში დაინწყებოდა და ამგვარად ათენებდნენ“ (კალანდია, 2008: 72).

ქორწილში შესასრულებელი რეპერტუარიდან პირველ რიგში უნდა დასახელდეს „უჩა ბიჭი“, რომელიც ცნობილია როგორც არქაბულ-ვინური საცეკვაო. ი. მეგრელიძის მიხედვით „უჩა ბიჭის“ შესრულებისას ერთი ჯგუფი მეორეს უპირისპირდება, მხოლოდ ზ. თანდილავასგან განსხვავებით ი. მეგრელიძე ფერხულს ქალ-ვაჟთა შესრულებით აღწერს და არა გამოყოფილად: „ამასა და ასეთ საქორწილო-საცეკვაო სიმღერებში დამწყების წარმონათქვამს გუნდი იმეორებს. თუ მომღერალ-მოცეკვავეთა რიცხვი დიდია, სიმღერას იწყებენ გოგონები და ქალები, იმეორებენ ბიჭები და კაცები“ (მეგრელიძე, 1977: 26).

ქორწილში უსათუოდ უნდა შეესრულებინათ „წულე ბოზო“ (ქალწულო). ზ. თანდილავა აღნიშნავს, რომ ეს სასიმღერო ტექსტი საცეკვაოა, ფერხულის შესრულებისას იმღერება (თანდილავა, 1972: 130). ამასვე ადასტურებს ს. ჟღენტის მიერ ჩანერილი ვარიანტიც, რომელსაც „ლაზური ხორონიში ბირაფა“ („ლაზური საცეკვაო სიმღერა“) ეწოდება (ჟღენტი, 1938: 157).

იოსებ მეგრელიძეც „წულე ბოზოს“ ათინურ საცეკვაო სიმღერად მიიჩნევს. მისივე ცნობით საცეკვაოები იყო: „თირა-მოლა“, „ჭუტა ნუსა“ ანუ „პატარძალი“, „უჩა ბიჭი“ ანუ „შავი ბიჭი“, „თოლი მონი“ („თირა-მოლასა“ და „თოლი მონის“, ტექსტების შინაარსი ჰგავს ერთმანეთს-ხ.დ.). მართალია „თირა-მოლა“ სიტყვა-სიტყვით გათრევა, შეთრევას ნიშნავს და შრომითი პროცესის დროს მღეროდნენ, მაგრამ ტექსტი სატრფიალო ხასიათისაა და მძივისთვალეა ქალს ეძღვნება. ეს დეტალი ერთი ნიმუშის ჟანრობრივ-ფუნქციური მრავალფეროვნებისა და დიფუზიის კიდევ ერთი დადასტურებაა. ზ. თანდილავა „თირა-მოლას“ საქორწილო-მაცურულ სიმღერად მოიხსენებს, რადგან იმ დროს სრულდებოდა როდესაც მაცრები სასიძოს სახლს მიუახლოვდებოდნენ (თანდილავა, 1972: 125). გიორგი კრავეიშვილიც „თირა-მოლას“ საქორწილო სიმღერად თვლის (კრავეიშვილი, 2011: 23).

საცეკვაოა ასევე „ფათქალი დო იბირი“ (კრავეიშვილი, 2011: 44). ილია აბდულისის გადმოცემით, ფერხულ, „ელა, ქომოხდი, ელა“, ლაზური იყო და წრიული ფორმა ჰქონდა. მასაც „ხორუმს“ უწოდებდნენ და შემსრულებელთა შერეული სახით ხასიათდებოდა, ე. ი. ქალები და კაცები ერთად ცეკვავდნენ. „ასევე ცეკვით სრულდება „ფელუკა იექელონი“ და „რაკანის მოთ გელახე“ (კრავეიშვილი, 2011: 110). ინფორმატორი წათე ბანაში გ. კრავეიშვილთან საუბრისას ჩამოთვლის ლაზურ ცეკვებს და შენიშნავს, რომ მათი უმრავლესობა „კომპილაციაა“: „ფათქალა“, „მაგიდაზე საცეკვი ჰორონი“, „ზეინების ცეკვა“, „კულანი ჩიჩქუ-ჩიჩქუ“ (კრავეიშვილი, 2011: 110).

საგულისხმოა სასოფლო სამეურნეო სამუშაოებისა და ქორწილში შესასრუ-

ლებელი რეპერტუარის მსგავსება. ნადში შესრულებული სიმღერები „ჰელესა“, „ჰეიამო“, შაირები ქორწილებშიც დამკვიდრებული ყოფილა.

მ. ვანილიშის ისტორიულ ნაშრომში, „ლაზეთი“, ავტორს ჩამოთვლილი აქვს ცეკვები: „ხორუმი“, „ოთირთინონი“, „მენჯელიში“, „მხუჯიში“. აქვე ჩვენი ყურადღება მიიქცია საფერხულო „ხორუმის“ მისეულმა დახასიათებამ: „ორივე სახის ხორუმი სრულდება ჭიპონზე, ქემენჩზე და დოლზე, ჩადგება მოცეკვავეთა წრეში (ან წრის გარეთ) და ნელი ხმით მღერის: „უჩა ბიჭი“ (შავო ბიჭო), „თოლიმონი“ (მძივის თვალებიანო) და სხვ“ (ვანილიში, 1964: 133).

ლაზეთში, კლარჯეთში, შავშეთსა და აჭარაში ხორუმთა დიდ რაოდენობას ვხედავთ, მაგრამ, ხორუმი, ამ შემთხვევაში, ფერხულის განზოგადებული სახელია და არა საზოგადოებისთვის კარგად ცნობილი, საბრძოლო ხასიათის, სასცენო ხალხური რეპერტუარის შემადგენელი, ნაწარმოები. აჭარულ ხორუმთა განმასხვავებელ ნიშანს, ძირითადად, ტოპონიმური კუთვნილება განაპირობებს, ისინი ფოლკლორული ვარიანტეცია და შესაბამისად, მცირედ განსხვავებულია მათი საცეკვაო ქორეოგრაფია, სამეტყველო ლექსიკა. მაგ: „ლაზხორუმი“, „ხიხაძირული ხორუმი“, „ცხმორისული“, რომელსაც ასევე „ანანური ხორუმი“ ჰქვია შემსრულებლის გვარიდან გამომდინარე, „ლორჯომული“, „ქობულეთური“, „ზედა მახუნცეთური“, „ორთაბათუმური“. ხორუმები ასევე გვაქვს ფორმისა და შესრულების ხასიათის გამომსახველი სახელწოდებებით, მაგ.: „დელიხორუმი“ (დელი – სწრაფი), „გადახვეული ხორუმი“.

დიდი ხნის განმავლობაში ქართულ ქორეოგრაფიულ ისტორიოგრაფიაში მიჩნეული იყო, რომ „ხორუმი“ მხოლოდ საბრძოლო ცეკვაა და მისი ყველა ვარიანტი დაშიფრულად ბრძოლას გამოსახავს. ლაზური, და ზოგადად, სამხრეთ დასავლეთის (კლარჯული, ტაოური, შავშური) საცეკვაო დიალექტების შესწავლის შემდეგ გაირკვა, რომ „ხორუმთა“ ჟანრობრივ მრავალფეროვნებასთან გვაქვს საქმე, თუმცა ქორეოგრაფიულად, საცეკვაო ლექსიკის გათვალისწინებით, აღნიშნული ასპექტი ნაკლებად ხელშესახებია, ჟანრობრივ კუთვნილებას ამ შემთხვევაში მხოლოდ ტექსტი გვკარნახობს.

მ. ვანილიშის გამოსახულ კომპოზიციაში – მოცეკვავეთა წრეში ჩამდგარი ჭიპონზე ან დოლზე შემსრულებელი პროტაგონისტი „ხორუმს“ ასრულებს სატრფიალო-სახუმარო სიმღერების თანხლებით. ამ შემთხვევაში, სრულიად სხვა ხასიათის „ხორუმთან“ გვაქვს საქმე და არა საბრძოლო ხასიათის ნაწარმოებთან. ყურადღებას იქცევს ფერხულისა და მისი სოლისტის საცეკვაო ლექსიკა და, ზოგადად, ცეკვის კომპოზიცია, რომელიც განსხვავდება საბრძოლო ხასიათის „ხორუმისაგან“, რადგან საბრძოლო და სატრფიალო ქორეოგრაფიას შეუძლებელია იდენტური გამომსახველობა ახასიათებდეს. გარდა ამისა, როგორც ვანილიში მიუთითებს, „ნელი ხმით“ მღერა ლირიკულ ხასიათს გულისხმობს, რაც საბრძოლო ხასიათის ხორუმისთვის სრულიად შეუსაბამოდ და უცხოა. ვფიქრობ, ავტორი, ამ შემთხვევაში, ხორუმს, როგორც ფერხულის ზოგად სახელწოდებას გულისხმობს და შემდეგ აგრძელებს: „ცეკვა „მხუჯიში“ (მხარის) ლაზური ხორუმის მეორე სახეობაა. იგი ჩვეულებრივისაგან (ჩვეულებრივში რომელს გულისხმობს – მის მიერვე აღწერილს თუ საბრძოლო ხასიათის „ხორუმს“, არ ჩანს. სავარაუდოდ ერთსართუ-

ლიანს-ხ.დ.) იმით განსხვავდება, რომ ილეთები ფეხის დაბლა სრიალით კეთდება, რადგან თვითნებური მოცეკვავის მხარზე დგას მეორე მოცეკვავე. მხარზე შემდგარნი ხელების ერთმანეთზე გადაბმით იცავენ წონასწორობას, ამავე დროს სხვა მოცეკვავეებს ერთგვარად ბოჭავენ – ართმევენ ილეთების თავისუფლად შესრულების საშუალებას. ამიტომ ილეთიდან ილეთზე გადასვლა ხდება ტანის თანაბარი მოძრაობით. ლაზური ხორუმის ცალკეული ილეთი გამოხატავს ნაოსნობას, რასაც ლაზები ყველაზე უფრო მისდევენ, ხოლო სიმღერები სიყვარულსა და ამასთან დაკავშირებულ სევდას“ (ვანილიში, 1964: 133). აღწერილობიდან ირკვევა, რომ ლაზური ხორუმის „მეორე სახეობა“, „მხუჯიშის“ (მხარის) სახელწოდებით, ორსართულიან ფერხულს წარმოადგენს. ამავე დროს, სართულებიანი ფერხულების შესრულების სპეციფიკიდან გამომდინარე, ნაოსნობის პროცესი მასში ვერ აისახებოდა. აქვე უნდა ითქვას, რომ ექსპედიციის განმავლობაში ლაზური სართულებიანი ფერხული არ დაფიქსირებულა არც საინფორმაციო დონეზე.

საზღვაო საქმესთან დაკავშირებულ ქორეოგრაფიაზე ცნობას ვხვდებით საექსპედიციო მასალებში (1958-1960): „ლაზური მასიური ცეკვა „ლაზეფეშ ოხორონუ“ ხორუმს წააგავს და მასში საბრძოლო ხასიათის გარდა, უნდა ჩანდეს მეთევზეთა და მენავეთა საქმიანობის გადმოცემაც ისე, როგორც „ხერტელის ნადი“ ანუ, პირობითად, „ქალთა განდაგანა“ (სიმღერით) მხოლოდ ქალების ცეკვაა და მასში ქალების ნადზე რთვის პროცესია გადმოცემული“ (ინაიშვილი, 1961: 5). აქ უსათუოდ უნდა განიმარტოს, რომ ნაოსნობის ამსახველი „ლაზეფეშ ოხორონუ“ ვერ იქნებოდა საბრძოლო ხასიათის, თუ ის მეთევზე-მენავეთა მოძრაობის ამსახველ პლასტიკას შეიცავდა, როგორც ავტორი აღნიშნავს. დღესდღეობით „ლაზ მებადურთა ცეკვის“ სახელით ცნობილი ქორეოგრაფიული კომპოზიცია საეჭვოა ავთენტურობის ნიშნებს ატარებდეს, რადგან ამ ცეკვასთან დაკავშირებული საცეკვაო ლექსიკა არ ჩანს. ამის თქმის უფლებას გვაძლევს შემდეგი: 1947 წელს ლაზეთში განხორციელებული ექსპედიციის შედეგად, (ენვერ ხაბაძე – ქორეოგრაფი, აკაკი ქუთათელაძე – მუსიკოსი, მუჰამედ ვანილიში – აჭარის ხელოვნების სამმართველოს უფროსი) ქორეოგრაფმა, ენვერ ხაბაძემ შეძლო მოეძიებინა ლაზური ცეკვის „ორი თუ სამი მოძრაობა-ილეთი“ (კომახიძე, 2001: 31) და შეექმნა ახალი ცეკვა. მან აქცენტი ლაზებში ფართოდ გავრცელებულ საქმიანობაზე – თევზჭერაზე გააკეთა. იკვლევდა ნაოსნობასა და თევზაობასთან დაკავშირებულ ეთნოგრაფიულ, ფოლკლორულ მასალებს. საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ „ლაზ მეთევზეთა ცეკვა“ ძირითადად, ქორეოგრაფის მიერ შექმნილი ნაწარმოებია. ავთენტური მასალის სიმცირის გამო, როგორც თავად ქორეოგრაფი ამბობს: „ცეკვაში შევიტანე ჩემივე შექმნილი სრულიად ახალი ილეთები, რომლებიც გამოხატავდნენ: ნავის წაყვანას, ზღვაში სათევზაო ბადის სროლას, თევზის ჭერას და სხვა. ასევე ამ ცეკვაში შევიყვანე მოცეკვავე ქალთა ჯგუფი“ (კომახიძე, 2001: 32). ზღვაში გასულ მებადურთა მოლოდინში ისინი ქსოვენ სათევზაო ბადეს, ხოლო მეთევზეთა დაბრუნების შემდეგ იწყებოდა ზეიმი და ლხინი.

„ხორუმი“ ფერხულის ზოგადი სახელწოდებად იკვეთება, და არა კონკრეტული საცეკვაო ნიმუშის დასახელებად, რადგან მასში ერთიანდება სატრფიალო, ნადის დროს შესასრულებელი, მეთევზეთა საქმიანობის ამსახველი, საბრძო-

ლო და სხვა შინაარსისა და სიუჟეტის შემცველი გუნდური ცეკვის ვარიანტები. თვალშისაცემია ერთი დეტალი: ლაზურ ხორონებს ხშირად სრული სინკრეტიზმი (სამივე კომპონენტის – ტექსტი, მუსიკა, ცეკვა – შემცველობით) ახასიათებთ და არ შეიცავენ საბრძოლო მოძრაობების ამსახველ ილეთებს, ჭიბონის თანხლებით შესრულებული „ხორონებისგან“ განსხვავებით, სადაც მხოლოდ საკრავიერი მუსიკა და ქორეოგრაფია ფიგურირებს.

ყოველივე ზემოთქმულს უნდა დავუმატოთ ტრადიციული ხალხური შემოქმედების ყოფისა და განვითარების განსხვავებული გარემო, რომელმაც თავისი ზეგავლენა იქონია და ქართული მხარის ლაზეთისა და თურქეთის მხარეს მოქცეული ლაზეთის ქორეოგრაფიულ ფოლკლორს შორის ხელშესახები სხვაობა გამოავლინა.

სრულიად გასაზიარებელია ნაზი მემიშიშის პოზიცია ლაზური ფოლკლორის შესახებ: „დღეს რასაც ლაზურ ცეკვას უწოდებენ, მასში არეულია ლაზური, თურქული, ქურთული და ღმერთმა უწყის კიდევ რა“ (კრავიშვილი, 2011: 110). ამ ჩამონათვალს ბერძნულიც ავსებს და, შეიძლება ითქვას, ლომის წილი მიუძღვის. მიუხედავად ამისა, ლაზური საცეკვაო დიალექტი ქართული ხალხური შემოქმედების განშტოებაა და მისი ისტორიულად განპირობებული ვითარების მიუხედავად მასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული.

* * *

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის, ეთნოფორთა წარმომავლობის, ისტორიული მესხიერების, სხვადასხვა ობიექტური თუ სუბიექტური ფაქტორების გათვალისწინებით, ამა თუ იმ ფოლკლორული ნიმუშის გავრცელებისა და ნაირგვარობის შესახებ სხვადასხვაგვარი ინფორმაციის მონოდება ხდებოდა, სახელწოდებების იდენტიურობაც ხშირად გაურკვევლობას იწვევდა. ეს დეტალი ფოლკლორული ნიმუშების დიდ გეოგრაფიულ არეალზე თავისუფალ მიმოქცევაში არსებობას უნდა მიენეროს. ფოლკლორის ერთ-ერთი ძირითადი თვისება – ვარიანტულობა – ლაზურ ხალხურ შემოქმედებასთან მიმართებით განსაკუთრებით ნიშანდობლივად გამოჩნდა. კლარჯული და აფხაზური ხალხური ხელოვნება უფრო ლოკალურად, როგორც თავისთავადი, განსაზღვრულ ეთნიკურ ჩარჩოებში მოქცეული გამოიკვეთა, რასაც ვერ ვიტყვით ლაზურთან დაკავშირებით, ყოველივე კი, ლაზეთის ისტორიულმა გზამ განაპირობა.

ლაზ მუჰაჯირებთან თურქეთის სიღრმეში მუშაობისას პირველი, რაც ექსპედიციის წევრთა ინტერესის სფეროს წარმოადგენდა, გახლდათ ის, თუ რა ინფორმაციის ფლობდნენ ისინი ქართულ-ლაზური ფოლკლორული შემოქმედების შესახებ, იცნობდნენ თუ არა ძველ ლაზურ ცეკვებს. ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი საცეკვაო და საცეკვაო-მუსიკალური ნიმუშებიდან: „ლიტიტი“, „ვაჰაჰა ნანა“, „უჩა ბიჭი“, „წულე ბოზო“, „თირა-მოლა“, „ჭუტა ნუსა“, „თოლი მონი კულანი“, „ფათქალი დო იბირი“, „ელა, ქომოხდი, ელა“, „ფელუკა იექელონი“, „რაკანის მოთ გელახე“, „მაგიდაზე საცეკვი ჰორონი“, „ზეინების ცეკვა“, „კულანი ჩიჩქუ-ჩიჩქუ“, „ხორუმი“, „ოთირთინონი“, „მენჯელიმი“, „მხუჯიმი“, „ლაზეფემ ოხორონუ“, მათთვის არც ერთი აღმოჩნდა ნაცნობი. როგორც კვლევამ დაადასტურა, მათ თურქეთის ლაზეთში, ლაზური, მაგრამ სხვა ხელოვნება შექმნეს, რომელ-

მაც ამგვარი სურათი გამოკვეთა: 1. მხოლოდ ქართული – ლაზური, ნაზიარები თურქეთის მუჰაჯირულ – კლარჯულ, აჭარულ შემოქმედებას; 2. პონტოურ-შავიზღვისპირული, რომელიც ენათესავება ამ რეგიონის მრავალენიკურობით სახისმეტყველ შემოქმედებას.

მიუხედავად იმისა, რომ ექსპედიციის მეორე წელი მუჰაჯირულ კულტურას დაეთმო, შესაძლებლობა ხელიდან არ გავუშვით და ხოფაში სასტუმრო „ჰეიამოს“ ლაზ მეპატრონეს გავესაუბრეთ. ბატონმა რამიზ ბექაროლლუ ჩხეიძემ ცეკვა ავთენტურ გარემოში, ქორწილებში ისწავლა. მისი გადმოცემით, ადრე სოფელში ყველა ცეკვავდა, ჭიბონი-თულუმი იკვრებოდა. ქალები ადრე ცეკვავდნენ, მხოლოდ ცალკე, ერთმანეთში და არა კაცებთან. ხოფაში არ იყო მიღებული ქალებისა და მამაკაცების ერთად არ ცეკვა. კაცები ცეკვავდნენ ჭიბონის თანხლებით „დელი ხორონს“, „დუზ ხორონს“ (დელი – სწრაფი, აქტიური ამ შემთხვევაში, დუზი – განონასწორებული, მშვიდი -ხ.დ.). ლაზური „ხორონი“ ყველა წრიულია – მრგვალი. ორი კაცი ერთად, ცალკე არ ცეკვავდა. ხელჩაბმა იყო ჩვეულებრივი – მთელი მტევნით და ნეკი თითებიტაც. ხოფაში „ხორონში“ ბუქნი არ სცოდნიათ, ბუქნი ართვინულია – ამბობს რამიზი. ზოგჯერ დღესდღეობითაც ცეკვავენ ბიჭები ქორწილში. ყველაზე დიდი გასაჭირი, როგორც აღმოჩნდა, ტექსტიან ფერხულებს დაადგა. ლაზურ „ხორონს“ რომ იცეკვებენ, მერე ჭიბონი უკრავს ნახევარი ან ერთი საათი. ქალისათვის ხელის მოკიდება არ შეიძლებოდა, ახლა კი, „დელი ხორონში“, დაახლოებით 20 წელია, ქალებიც ცეკვავენ. აქვე ვიტყვით რომ ბატონი რამიზი ახლოს იცნობს საქართველოს, იცის ქართულიც და ამიტომ ხმარობს ჭიბონს, თორემ თურქეთის ლაზები თულუმს გუდას უწოდებენ.

კადიფეკალეში, ლაზების სოფელში 59 წლის იუსუფ კულაბერმა ყარადენიზულ (შავი ზღვისპირულ) ცეკვაზე გაამახვილა ყურადღება, აღნიშნა, რომ ცეკვავდნენ „ჯილველოს“, „უჩ აიაქს“, „ჰემშინხორონს“, „ლაზხორონს“, „ო, ჰოის“, „ათაბარს“. „გუდასტვირი აქ არ იყო, ქემენჩეზე სრულდებოდა ცეკვა“. „ხორონები“ სრულდებოდა ცალ-ცალკე – კაცები ცალკე, ქალები ცალკე.

იმავე სოფელში ლაზმა ხანდაზმულებმა თქვეს, რომ „ჯილველოს“ ცეკვავდნენ ქალები, ასევე „ოი და ნანის“, თუმცა ჩვენება ვერ შეძლეს. აღნიშნეს, რომ ამ გარემოში ტრაპიზონელი ლაზები ცხოვრობენ, რიზე-არდამენული „ხორონები“ აქ არ იციან, ამიტომ აქ ინსტრუმენტებიდან არც ზურნა-დოლია და არც გუდასტვირი, მხოლოდ ქემენჩე.

ზემოთ ჩამოთვლილი საცეკვაო ნიმუშებიდან – „ჯილველო“, „ოი და ნანი“, „ო, ჰოი“ – ის ფერხულებია, რომლებიც კლარჯულ და ქართულ მუჰაჯირულ ფოლკლორულ სივრცეში დიდი ხანია დამკვიდრებულია, ლაზურში ვარიანტული სხვაობა გამოხატულია ტექსტით, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ნაწილი კი, ჭოროხის ხეობის, სამხრულ-დასავლურ სტილისტიკას იმეორებს.

როგორც აღმოჩნდა, ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ხორონი ლაზებში „უჩ აიაქია“ („სამი ფეხი“, ლაზურად „სუმ კუჩხეფე“), რომელსაც უკვე ცეკვავენ როგორც ცალ-ცალკე ქალები და მამაკაცები, ისე შერეულად (ვიდეოდანართი, №26). აღნიშნული ხორონის კადიფეკალეში გავრცელებული ვარიანტის ძირითადი მოძრაობა გვაჩვენა ეთნოფორმა იუსუფ კულაბერმა: თვლაზე: ერ – ნაბიჯი

მარცხენა ფეხით მარცხნივ, თი – მარჯვენა ფეხის დაკვრა მარცხენასთან ახლოს, ო-მარჯვენას დადგმა (სიძიმე გადადის მარჯვენა ფეხზე, რი-მარცხენას წინ გაქნევა, სა-მარცხენას წინ დადგმა, მი-მარჯვენას დაკვრა, ოთ-მარჯვენას უკან გადადგმა, ხი-მარცხენას უკან გადადგმა და მარჯვენასთან მიდგმა. მათი განმარტებით „უჩ აიაქი“ სრული წრეა და მანდილის გარეშე სრულდება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ინტერნეტით მოძიებული, პროფესიონალ მასწავლებელთა მიერ ცეკვის შესასწავლი ვიდეოფირები, „უჩ აიაქი“ ხორონთან დაკავშირებით, სრულიად სხვადასხვა ვარიანტს გვთავაზობენ. შემდეგ ეთნოფორმა შეასრულა „ჰემშინ ჰორონი“, რომელიც უფრო დინამიკურია და ტექსტიც ახლავს, თუმცა, თურქულ ენაზე. ასევე „ო, ჰოი და ნანი“ ტექსტის გარეშე. აქვე უნდა ითქვას, რომ აღნიშნული ფერხულის სტრუქტურა არ ჰგავს ქართულენოვან მუჰაჯირთა სოფლებში ჩანერილ იმავე სახელწოდების „ხორონს“ და უფრო „უჩ აიაქს“ ემსგავსება. ეს ფერხული ქემენჩეს მუსიკის თანხლებით სრულდება. (სრულად წარმოდგენილია ვიდეომასალაში).

ჰაჯიმერჯანში (სიჭინა), რომელიც ლაზებით დასახლებული ერთ-ერთი დიდი სოფელია, რამდენიმე ეთნოფორისაგან მოვიპოვეთ ინფორმაცია. აქ ჩამოთვლილი საცეკვაო ნიმუშებიდან უნდა აღვნიშნოთ: „სიგსარა“, „დიკ ოინამაკ“ (იგივე „დიკ ოინი“, „დიკ ხორონი“), „უჩ აიაქი“, „კასაბ ოინი“, „ათლამა“, „ვაჰაჰაი“, „გელინი“. ვიბირდითო – ვთამაშობდით, ვცეკვავდით – გვითხრეს.

ამ სოფელში „უჩ აიაქის“ მოპოვებულ ვარიანტს მკვეთრად აქვს გამოხატული სამი ნაბიჯი, რომელიც წრეში ჩაბმული მეფერხულეების მიერ ჯერ წინ (წრის ცენტრისკენ) და ამავდროულად მარჯვნივ გადაადგილებისას სრულდება, და შემდეგ უკან. ფერხული თითქოს წინ მიიწევს და უკან ბრუნდება (ვიდეოდანართი, №27).

„უჩ აიაქთან“ ერთად ყველაზე გავრცელებულ ხორონთა რიგშია „კასაბ ოინი“, რომელსაც უწინ „ათლამა“ ერქვა. „ათლამა“ – Atlama ქართულად ნახტომს, ხტომას ნიშნავს, სავარაუდოდ, სიტყვა უნდა მომდინარეობდეს სპორტული ვარჯიშის აღმნიშვნელი ბერძნული athlete – ათლეტიდან. რაც შეეხება ლექსემას, „კასაბ“/„კასაბ“, თავდაპირველად იგი „ყასაბს“ დაუკავშირეთ, თუმცა ცეკვასა და ტერმინის შინაარსს შორის ურთიერთმეხების წერტილები არ აღმოჩნდა. ერთ-ერთმა ეთნოფორმა – ფერიჰანმა გვითხრა, რომ „კასაბს“ ქალაქში ცეკვავდნენო და მართალიც აღმოჩნდა, რადგან საბოლოოდ გაირკვა: სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონის ქართულ-თურქულ ნაწილში „ყასაბა“ (ქართულში „კ, ქ“ ზოგჯერ გადმოდის როგორც „ყ“, მაგ: „კარა“ – შავი, ქართულში „ყარა“ – „ყარაჩოხელი“ – ხ.დ.) ჰქვია დაბას, ქალაქის ტიპის დასახლებას (ორბელიანი, 1949: 523). აქედან გამომდინარე, „კასაბ ოინი“ (ოინი – თამაში, ცეკვა) ქალაქურ ცეკვას ნიშნავს შინაარსობრივად, თუმცა, ქალაქისათვის დამახასიათებელ რაიმე ნიშანდობლივ თვისებას არ გამოხატავს. კითხვაზე, შეიცვალა თუ არა დროთა განმავლობაში „ხორონმა“ გამომსახველობა, ეთნოფორმმა მისი უცვლელობა დაადასტურეს. „კასაბ ოინი“ შეიძლება ითქვას, ყველაზე მარტივ ფერხულთა კატეგორიას განეკუთვნება მისთვის დამახასიათებელი საცეკვაო ლექსიკით. წრეზე ხელჩაბმული მოცეკვავეები მოძრაობენ მარჯვნივ, წრის მიმართულებით იდგმება ორი ნაბიჯი – მარჯვენა, მარცხენა ფეხით და შესაბამისად, ფეხის ორი გაქნევა წრის ცენტრის მიმართულებით. შესაძლოა უფრო დინამიკურადაც შესრულდეს, მსუ-

ბუქი ხტომით ნაბიჯების ნაცვლად. სავარაუდოდ, ხტომით შესრულებულ „კასაბს“ ამიტომაც უწოდეს „ათლამა“ (ვიდეოდანართი, №28).

„ათლამა“ წრეშეუკრავი ფორმითაც გვხვდება (ვიდეოდანართი, №29), სადაც „ხორონის“ მეთაურს მანდილი უჭირავს, ნახევარკალზე, ხელჩაბმული მეფერ-ხულებების მკლავები ქვედაშვებულ მდგომარეობაში წინ და უკან მოძრაობს. აღნიშნეს, რომ ქალები და მამაკაცები ცალ-ცალკე მაინც იმავე მოძრაობებს ასრულებენ, რასაც შერეული „ხორონის“ დროს. ხორონის მეთაურს ლაზები „ხორომბაშს“ და „ხორომჯის“ უწოდებენ.

„ხორონებიდან“ ლაზმა ეთნოფორმა დაასახელა „სალმა ბასმა“, რომელსაც ასევე „ათლამაჯასას“ უწოდებდნენ (ვიდეოდანართი, №30). „სალმა Sallama“ – შერევა, ბასმა Basma – ბეჭდვა (ამ შემთხვევაში ფეხის დარტყმა მიწაზე), „ხორონის“ მოძრაობათა სისტემაში ძირითადი ელემენტებია. მხრების რხევა და ქვედა კიდურების მკვეთრი დაკვრა მიწაზე სწორედ სახელწოდების შინაარსს ასახავს.

ქალთა საცეკვაო რეპერტუარიდან დაასახელდა „გელინო“ (ვიდეოდანართი, №31). „გელინოს“ ყინას/ინას (საქორწილო ცერემონიის ნაწილი) დადების დროს მხოლოდ ქალები, ხორონობდნენ (ფერხულობდნენ), დღეს კი, „აშო ხორონობა“ (ასე ცეკვა) აღარ და „ჩიფთეთელია“ გავრცელებულიო. „ჩიფთეთელი“ (ვიდეოდანართი, №32) ალბათ ერთადერთი თურქული ცეკვაა, რადგან თურქული-ადგილობრივი ცეკვების შესახებ მხოლოდ მასზე გვანვდიდნენ ინფორმაციას. იგი წარმოადგენს ცალად ან წყვილად ცეკვას ფაქტობრივად ადგილზე, რომელსაც ხელის თითების ტკაცუნი ახლავს.

სხვადასხვა ეთნიკურ ჯგუფთა მჭიდრო განსახლებიდან გამომდინარე, უცხო არ იყო ერთმანეთის ხალხური შემოქმედების გაზიარება, ამიტომ, ხანშიშესულმა ლაზმა ეთნოფორმა აღნიშნა, რომ ისინი „ჩერქეზ ხორონს“ და „აბაზა იონსაც“ ასრულებდნენ, თუმცა ხაზი გაუსვა განსხვავებას ჩერქეზულსა და აფხაზურს შორის, მიუხედავად იმისა, რომ ორივეგან ქალ-ვაჟი ცეკვავს.

ხანჯლებით ცეკვა ე.წ. „ბიჩაკ ოინის“ შესახებ ითქვა, რომ ძველად თამაშობდნენ, მას ორი კაცი ცეკვავდა. ზოგჯერ „ბიჩაკ ოინი“ ხორონ „უჩ აიაქის“ შიგნით, შუა წრეში სრულდებოდა.

ვისაუბრეთ ასევე „ვაჰაჰაისა“ და „დელი ხორონის“ შესახებ, აღინიშნა, რომ გურჯების (კლარჯების) და ლაზების ხორონები ერთნაირია. მაგრამ „ვაჰაჰაი“ – სინკრეტული ფერხული, რომელსაც ლაზური ტექსტი ახლდა, ფაქტობრივად დაკარგულია ყოფაში, რადგან უძნელდებოდათ მისი ცეკვა.

ტექსტიანი „ხორონები“ მუსიკალური საკრავების გარეშე, ვოკალური თანხლებით სრულდებოდა, ხოლო, „ხორონებს“, რომელთაც არასრული სინკრეტულობა ახასიათებდათ – უტექსტოს, ქემენჩეს თანხლებით ასრულებდნენ. მუსიკალური საკრავებიდან, ძირითადად, გავრცელებული იყო ქემენჩე.

ქემენჩეზე დამკვრელმა შეასრულა „სიგსარა“/„სიქსარა“ იგივე „დიკ ჰორონი“. საგანგებოდ ჩვენთვის შეკრებილმა ახალგაზრდა ეთნოფორებმა შეასრულეს „სიგსარა“ (ვიდეოდანართი, №33), რომელიც ყველაზე დინამიკური ხორონია ზემოჩამოთვლილთაგან. ის მკვეთრად განსხვავდება როგორც „უჩ აიაქისაგან“, ისე „კასაბ ოინისაგან“, გამოირჩევა მიწაზე ქვედა კიდურების რიტმული და ძლიერი

დარტყმით, მკლავების ზეანეულ-მტევანდაკიდებულ მდგომარეობაში რხევით, აქტიური დინამიკური მოძრაობით, ნავის მართვის მსგავსი მოძრაობით, დაყვილებით, კორპუსის მკვეთრი შებრუნებით. „სიგსარა“ ნახევარკალია, ხელჩაბმული, მოძრაობს მარჯვნივ, მისი საცეკვაო ლექსიკა თითქმის ადგილზე სრულდება, შესაბამისად ფერხულიც მცირედ გადაადგილდება.

სოფელ ფევეზიეში (სკურჩა) აგვისნეს, რომ „ათლამაჯა“ და „კასაბ ოინი“ ერთნაირია, მხოლოდ „ათლამაჯაში“ წინ მდგომს მანდილი უჭირავს და აფრიალებს, რაც ხორონის ნახევარკალურობის მაჩვენებელია, ხელები მხრებზე აქვთ გადან-ყობილი. „სალმა ბასმა“ ართვინულია, ე. ი. მუჭაჯირებმა ისტორიული სამშობლოდან, ართვინიდან წამოიღეს. ეთნოფორთა განმარტებით, ადრე გოგოები სიმღერებს ამბობდნენ ხორონებში, ახლა აღარ იციან – „ახლა ერთნაირი ხორონები გვაქვს“. „უჩ აიაქს“ ქალებიც ხორონობდნენ კაცებთან ერთად, ლაზურ და კლარჯულ ხორონებში ერთად ცეკვავდა ქალი და კაცი. „უჩ აიაქს“ ძველი დროიდან ცეკვავდნენ. გარდა ამისა, ნიშანდობლივია და ძალზე საყურადღებო ერთი დეტალი, რომლის შესახებაც ეთნოფორებმა სხვათა შორის თქვეს: ყველაფერს „უჩ აიაქს“ ვუწოდებთ“. ეს ელემენტი ძალზე მნიშვნელოვანი ასპექტია ლაზური ხორონების რაობის, სახისმეტყველებისა და კლასიფიკაციისათვის, რადგან ეთნოსის ფოლკლორული აზროვნება, რიგ შემთხვევაში საჭიროდ არ მიიჩნევს დააკონკრეტოს და მისადაგებულად დაასათაუროს ხალხური შემოქმედების ესა თუ ის ნიმუში, შესაბამისად, საცეკვაო ლექსიკის მსგავსების გამო უძებნის და არგებს ერთსა და იმავე სახელწოდებას, რასაც რიგ შემთხვევაში გაურკვევლობამდე მიყვავართ. ამდენად, „უჩ აიაქი“ ხორონთა განზოგადებულ სახელწოდებადაც გამოიკვეთა.

ლაზებში გამოთხოვილმა აჭარელმა ქალბატონმა ფატმა თანმა გვაჩვენა ხორონი „ჯილველო“ (ვიდეოდანართი, №34), რომელიც სრულდება ორი ნაბიჯი საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით, რომელსაც მოსდევს ქვედა კიდურების მორიგეობით გაქნევა. ან მეორე ვარიანტით მოძრაობა იწყება მარჯვენას გადადგმითა და მარცხენას გაქნევით, შემდეგ მარცხენას დადგმითა და მარჯვენას გაქნევით, რომელსაც მოსდევს ნაბიჯი მარჯვენა და შემდეგ მარცხენა ფეხით, და ისევ გამოთავისუფლებული მარჯვენა ფეხი იწყებს საფერხულო ციკლს. ხელბმა ახასიათებს ტრადიციული – მტავანბმული, მკლავები კომპურა მდგომარეობაში – იდაყვი მოხრილი მტევნებით მხრების გასწვრივ.

ისევ იმავე სოფელში (სკურჩა), დიდ ოჯახში, სადაც სხვადასხვა თაობას მოეყარა თავი, მივიღეთ ინფორმაცია, რომ ლაზები ცეკვავდნენ „ნანიდანას“ (სავარაუდოდ აფხაზურ „ნარინას“ უნდა გულისხმობდეს ეთნოფორი), „კასაბ ოინს“, „უჩ აიაქს“, „ისტამბულ ოინს“, „აბაზა ოინს“, „გელინოს“, როგორც ცალ-ცალკე, ისე შერეულად – ქალები და მამაკაცები ერთად, თუმცა აღნიშნეს, რომ ჩვენ ხმით ვხორონობდითო, ე.ი. ინსტრუმენტული თანხლების გარეშე. სხვა ეთნოფორთაგან განსხვავებით, ამჯერად საცეკვაო რეპერტუარში გამოჩნდა „ისტამბულ ოინი“, რომლის გვარობის შესახებ ინფორმაცია ვერ მივიღეთ, თუმცა ეს დეტალი ლაზური ხალხური შემოქმედების განსხვავებულთან ინტეგრაციაზე მიგვანიშნებს, რაც ზემოთაც აღინიშნა. ასევე გამოიკვეთა, რომ აღნიშნული სოფლის მაგალითზე „ნანიდანას“, „გელინოს“, „კასაბ ოინს“ ტექსტი გააჩნდა,

ხოლო „უჩ აიაქი“ მხოლოდ დასაკრავ ინსტრუმენტზე სრულდებოდა. აქ „კასაბოინი“ ხელგადახვეული, „უჩ აიაქი“ კი ნეკებით ხელბმულია.

სოფელ მემნუნიეში ხანდაზმული ოსმან ავჯისაგან შევიტყვეთ, რომ ნადის დროს მხოლოდ შაირობა იცოდნენ ქალ-ვაჟმა, ნადი იყო სიმინდის რჩევის. შეკითხვაზე, თუ რას ხორონობდნენ ახალგაზრდობაში, ბატონი ოსმანიც პირველ რიგში „უჩ აიაქს“ ასახელებს, მას ქალებიც ასრულებდნენ და ქემენჩეს თანხლებით, „ათლამაც“ მრგვალი იყო, წრიული, ასევე ქალ-ვაჟის შესრულებით, რომელიც ქემენჩეზეც იცეკვებოდა და გარმონზეც. ზოგადად უნდა ითქვას, რომ მუჰაჯირთა საცეკვაო მუსიკა ძირითადად წარმოდგენილია ვოკალური, შიგადაშიგ გარმონის და ქემენჩეს თანხლებით. აქვე კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ, რომ ვოკალური თანხლება – სიტყვიერი ტექსტი თითქმის ამოვარდნილია საფერხულო შემოქმედებაში. ენის ცოდნის მინავლებამ წარმოშვა სინკრეტული ფერხულის ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტის – ლექსის გაქრობა, ლექსის რგოლიდან ამოვარდნამ კი თავად ფერხულის დავინყება. ოსმან ავჯის მონაყოლით „ვაჰაჰაი“ მხოლოდ ვოკალური თანხლებით სრულდებოდა და მამაკაცებთან ერთად ქალებიც იდგნენ ხორონში. ამგვარი ინფორმაცია სიჭინაშიც მივიღეთ ხანდაზმული ეთნოფორისაგან, რამაც ჩვენი გაკვირვება გამოიწვია, რადგან თუ „ვაჰაჰაი“ – კლარჯული „ვაი, ჰაი ჰაის“ ლაზური ვარიანტი, მსგავსად კლარჯულისა, დინამიკური, მკვეთრი მოძრაობებით დატვირთული, მამაკაცების შესასრულებელი ფერხულია, ასეთ ცეკვებში ქალები არ იღებდნენ მონაწილეობას. აქედან გამომდინარე ისლა დაგვრჩენია, რომ ვთქვათ – ლაზური „ვაჰაჰაი“ კლარჯულისაგან განსხვავებული ფოლკლორული ნიმუში უნდა ყოფილიყო. ქალების ტრეპერტუარიდან კი ბატონმა ოსმანმა „ნარინა“ (აფხაზური). „ჯილველო“ და „გელინო“ დაასახელა.

ენგინ შირინ მემიშიშისგან მემნუნიეში მოვიპოვეთ ინფორმაცია, რომ ადრე ქორწილი სამი დღე გრძელდებოდა, ლაზურ ქორწილში მეორე სართულიდან ჩამოიყვანდნენ პატარძალს „გელინის“ სიმღერის თანხლებით, ხოლო ქვევით, ეზოში იმართებოდა მრგვალი ხორონი „ვაჰაჰაი“. ამ შემთხვევაში ეთნოფორისაგან მოწოდებული ცნობა „ვაჰაჰაის“ შესახებ ემთხვევა კლარჯი მუჰაჯირების ფოლკლორულ სივრცეში დაცულ „ვაი, ჰაი ჰაის“. ორჰან შირინის თქმით „ვაჰაჰაის“ „ხორონჯიბაში“ (ამ შემთხვევაში პროფესიის აღმნიშვნელი ორივე დაბოლოება აქვს ტერმინს - „ჯი“ და „ბაში“) ჰყავდა, ფერხულში ერთი ჩამოთვლიდა (ტექსტს იტყოდა, ისე, როგორც კლარჯულ ვარიანტში ე.წ. ჩამოთვლელი), წრის შიგნით იდგა სიძე და პატარძალი, მის გარშემო ცეკვავდა ფერხული. სიძე და პატარძალი ამ ვარიანტში მხოლოდ იდგა, არ ცეკვავდა. „ვაჰაჰაის“ ხელჩაბმული მხოლოდ მამაკაცები ცეკვავდნენ.

ეთნოფორმა შეასრულა ვოკალურად „გელინოს“ მხოლოდ თურქული ვარიანტი, რადგან ლაზურად ვერ გაიხსენა. ზევით ვსაუბრობდით სამეტიყველო ქართული/ლაზური ენის კავშირზე საფერხულო შემოქმედებასთან და ენობრივი ფაქტორის მნიშვნელობაზე ნიმუშების შენარჩუნება-გაქრობის პროცესში. აქვე კიდევ ერთ ასპექტზე ვამახვილებთ ყურადღებას, რაც მდგომარეობს ხანგრძლივ ისტორიულ პერიოდში ქართულ-ლაზურზე თურქულის, როგორც ზედფენილი შრის ჩამოყალიბებაში. სხვადასხვა ქართულენოვანი/ლაზურენოვანი საფერხულო ტექსტები, განსაკუთრებით ფერხულების – „გელინოს“, „ჯილველოს“, მაგა-

ლითზე, გვხვდებოდა თურქული ტექსტით, თუმცა ძალზე ხშირად არც თურქული ტექსტი ახსოვდათ მთხრობლებს.

ორჰან შირინს ახსოვდა ლაზური ხანჯლებით ცეკვა ე.წ. „ბიჩაკ ოინი“ ორი კაცის შესრულებით – „ბიჩაკ ოინს ორი ბიჭი იხორონამს“. მისივე გადმოცემით, „უჩ აიაქი“ ქემენჩეზე სრულდებოდა, „კასაბ ოინს აქვს ტექსტი, „ათლამა“ „კასაბს“ ჰგავს, თუმცა აღნიშნა, რომ „კასაბი“ არ არის ლაზური, „სალმა ბას-მა“ ტრაპიზონულია-ყარადენიზული, „სიგსარას“ გოგონებიც ასრულებენ. ასევე აღნიშნა, რომ „გურჯებთან“ (ქართველებთან) და ჩერქეზებთან „შერეულები ვართ“. წარმოდგენილზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სხვადასხვაგვარი ინფორმაციული ნაკადის შეზავებისას, ხშირად ურთიერთგამომრიცხველი ცნობებიც იყრის თავს.

სოფელ ქურთქოიში მოპოვებულ ინფორმაციას თუ შევაჯამებთ, განსხვავებულ ნიმუშებს არ ცეკავდნენ, ლაზური „ჯილველოს“ იგივეა, რაც კლარჯული, „ათლამა“ „აქაც „კასაბ ოინის“ მსგავსია, ლაზების საცეკვაო რეპერტუარში აფხაზური და ჩერქეზული საცეკვაო ნიმუშებიც სრულდებოდა. ამავე სოფელში აღნიშნეს, რომ ბორჩხისა და ხოფის ხორონები აქაურს არ ჰგავს, იქ კარგად ცეკვავენ, აქ ევროპულად ცეკვავენ. ევროპულში ტრანსფორმირებული, დედანს დაშორებული იგულისხმებოდა.

განსაკუთრებით ნაყოფიერად ჩაიარა დღემ სოფელ სუნჯუკ ქოიში ფერიჰან ალბაირაქოღლუსა (37 წლის) და ნურჰან თორომანთან (63 წლის) საუბრისას: „ადრე უფრო მღეროდნენ ქალები, ახლა კი უფრო რწმენაში არიან და მუსულმანური სარწმუნოება ზღუდავს სიმღერას. ადრე აქ მუსიკა არ იცოდნენ. არც აკორდეონი ყოფილა არც თულუმი (ჭიბონი), მხოლოდ ხმით ვხორონობდით ბაირამებზე (დღესასწაულებზე). ხორონები იყო მრგვალი და „ჰალაის“ ტიპის – ნახევარკალი. ძირითადად ცეკვავდნენ „ჯილველოს“, „უჩ აიაქს“. „უჩ აიაქის“ ცეკვებს ცალ-ცალკე სახელები არ აქვს – ყველას უჩ აიაქი ჰქვია“. აქ კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით, „უჩ აიაქის“ – სამ ნაბიჯზე აგებული ცეკვის განზოგადებულ სახელწოდებად გავრცელების თაობაზე. „უჩ აიაქად“ წოდებული ხორონების ვარიანტული ვერსიები განსხვავდება (მცირედ) ერთმანეთისაგან, თუმცა მაინც ერთსა და იმავე სახელწოდებას ატარებენ, თუმცა მათ მიერ წამღერებული „უჩ აიაქად“ წოდებული ლაზური სიმღერა სრულიად უცხო აღმოჩნდა ამ სახელწოდების ქვეშ გაერთიანებული მუსიკალური ნიმუშებისაგან.

ეთნოფორების გადმოცემით, აქ წმინდა ლაზური ფერხულებიდან იცოდნენ „ჯილველო“, „ვაჰაჰაი“ აქ არ ყოფილა გავრცელებული, „კასაბ ოინი“ „ჯილველოს“ ჰგავს, მაგრამ „კასაბს“ ქვევით, ქალაქში ცეკვავდნენ (მართლაც „კასაბი“ დაბის, ქალაქის აღმნიშვნელი ტერმინი აღმოჩნდა). რაც ყველაზე მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია, ფერიჰამ სიმღერით შეასრულა ლაზურად „ჯილველო“ და „უჩ აიაქის“ ვარიანტი. „ჯილველოს“ ლაზური ვერსიების შესახებ საყოველთაოდ ცნობილია, მაგრამ „უჩ აიაქი“. ყოველივე გვაძლევს დასკვნის ამდაგვარად ჩამოყალიბების საშუალებას: „უჩ აიაქი“ (ერთ-ერთი ვერსია), რომლის შესახებაც აქამდე ეთნოფორების გადმოცემით ქემენჩეზე სრულდებოდა ვოკალური შესრულების გარეშე, შესაძლოა, სრული სინკრეტულობითაც ყოფილიყო ლაზებში

დაცული. ეთნოფორებმა ვოკალურად შეასრულეს ასევე ლაზური „მელე მოლე გონთანუ“, რომელსაც აჭარული ხორუმების ტრადიციული რიტმიკა გააჩნია და შესაბამისად, არ გამოვრიცხავთ ფერხულის დროსაც ყოფილიყო გამოყენებული.

ვაჟთან გამართულ ქორწილს „დეგუნს“ უწოდებენ, ხოლო რამდენიმე დღის შემდეგ, ქალის ოჯახში ახალდაქორწინებულთა მისვლას – ჭანდას. „ჭანდა სხვა არის, დეგუნი სხვა. დეგუნის დროს სიმღერა და ცეკვა იციან. ქორწილიდან დაახლოებით 5 დღის შემდეგ პატარძალი სტუმრად მიდის საკუთარ სახლში, მშობლებთან, ამას ჭანდას ვუწოდებთ. ჭანდა ლაზური ტერმინია, დეგუნი კი თურქული“ – განგვიმარტა ფერიჰამ.

ქალბატონი ნურჰანის გადმოცემით ეს ადგილი ხორონთა მრავალფეროვნებით არ გამოირჩეოდა – „ქალები ცოტას ვხორონობდით“. „ჯილველოს აქ ვაჟები“ იხორონობდნენ, ქალები ნაკლებად, ქალები უფრო „უჩ აიაქს“ ცეკვავდნენ.

აქვე აღმოჩნდა „გელინის“ (და არა „გელინო“) ვარიანტი, რომელიც ლაზურად წაიძღვრა და მოტივის შესახებ ინფორმაცია მოგვანოდა ქალბატონმა ნურმანმა. აღნიშნა, რომ „გელინი“ მრგვალი, წრიული ფერხული სრულდებოდა მხოლოდ სიმღერის თანხლებით. ფერიჰამ კი, საფერხულო მოძრაობის ჩვენებით, ფერხულის სრული სურათის აკინძვის საშუალება მოგვცა (ვიდეოდანართი, №35). „გელინის“ მოტივზე შესრულებული ხორონი ეთნოფორებისავე დასახელებული საცეკვაო მოძრაობით – „ბასმით“ – სრულდებოდა, ქვედა კიდურების ძლიერი დაკვრა ახლდა ყოველ ნაბიჯს. ამიტომ, ამ ხორონს ზოგადად „ბასმა ხორონიც“ შეიძლება ვუწოდოთ: პირისახით წრისკენ, ხელჩაბმული მეფერხულეები გადაადგილდებიან საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით: თვლაზე ერ – მკვეთრი ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით მარჯვენა მხარეს, თი – მარჯვენას გვერდით ასევე მკვეთრად, ბაკუნით დაკვრა მარცხენა ფეხის, თვლაზე ო – რი იგივე მოძრაობა მარცხენა ფეხით მარცხენა მხარეს, თვლაზე სა-მი, ოთ-ხი ორი ნაბიჯი მარჯვენა მხარეს მარჯვენა ფეხით წრის მოძრაობის მიმართულებით კორპუსის შებრუნების გარეშე – პირისახით წრის შუაგულისაკენ. ხელჩაბმა ტრადიციული მტევანბმული, იდაყვში მოხრილი მკლავებითა და რხევით.

ხორონის მეორე ვარიანტი „ჯილველოს“ საფერხულო მოძრაობით იქნა ნაჩვენები, გვერდითა – მარჯვნივ-მარცხნივ ნაბიჯების შესრულების შემდეგ წინ, პირისახით წრის მიმართულებით სვლით. ხელბმა – ნეკებით ბმული ან მტევანბმული (ვიდეოდანართი, №36).

აღსანიშნია, რომ ქალბატონებმა ფერიჰამ და ნურჰანმა შესანიშნავი ლაზურით გვიმასპინძლეს, ფაქტობრივად, არც ერთხელ დასჭირვებიათ თურქულის დახმარება. ფერიჰა თავადაც წერს სიმღერებს – როგორც ტექსტს, ისე სიმღერის მელოდიას ლაზურად. მისი ვოკალური კომპოზიციები განთავსებულია იუთუბ არხზე.

იმავე სოფელში, სუჯუკ ქოიში, ფერიჰამ ნათესავის ჰაიდარ შენგულის ოჯახში მიგვიყვანა, სადაც ასევე შესანიშნავი ლაზურით საუბრობდნენ. ოჯახის მამაკაცების თქმით „ვაჰაჰაის“ გურჯები (ქართველები) თან მღერიან, თან ცეკვავენ, ლაზებშიც უნახავთ, მაგრამ აქ არ იციან.

ეთნოფორებმა შეგვისრულეს „ჯილველო“ სიმღერის თანხლებით. აქ მხარგა-

დაბმული ფერხული იქნა წარმოდგენილი (ვიდეოდანართი, №37), წრის ცენტრისაკენ პირისახით და ასევე იმ განსხვავებით, რომ მოძრაობა, რომელიც წრის მიმართულებით გადადგმულ ნაბიჯებს შეიცავს სხვა ვარიანტებში, აქ მხოლოდ ისევ ფეხის მიდგმით შემოიფარგლა და არც ფეხის გაქნევით. მსგავსად შესრულდა „გელინიც“. შენგულებისა და ფერიჰას ოჯახებში შესრულებული ვარიანტები იდენტურია.

„ჯიველი“ ჩქინებურია, „უჩ აიაქი“ მემლექეთური (მშობლიური, მემლექეთი სამშობლო, გულისხმობენ საქართველოს), ბირაფათი, ინსტრუმანი არა – იგივე გვითხრეს ჰაიდარ შენგულის ოჯახშიც. ხანჯლებით ცეკვისა და სართულებოანი ფერხულის შესახებ, არ სმენიათ.

ჩამოთვლილთა გარდა მათ რეპერტუარში აღმოჩნდა „დიკ ოინი“, რომელიც ქემენჩეზე, წრიულად, მალლა მკლავანეული, მტავანჩამოკიდებული პოზიციით სრულდება. უნდა ითქვას, რომ „დიკ ოინი“ ყველაზე მეტად ჰგავს ბერძნულ „პირიხიას“, როგორც მკლავების პოზიციითა და საცეკვაო ლექსიკით, ისე მუსიკალური ტემპო-რიტმითა და კომპოზიციური სურათით. „პირიხია“ ძველი ბერძნული, კუნძულ კრეტაზე შექმნილი, კრეტელებისა და სპარტანელების საბრძოლო ცეკვაა. თუმცა, აღნიშნული საცეკვაო ნიმუში მხოლოდ პონტოს რეგიონს შემორჩა და სრულიად განსხვავდება ბერძნული საცეკვაო ფოლკლორის სხვა ნიმუშებისაგან. „პირიხია“ და ბერძნული „პონტიაკა“ თითქმის იდენტურია. ერთი და იმავე ნიმუშისათვის სახელდების სხვადასხვაგვარი გამოვლინება უცხო არ არის ფოლკლორული სივრცისათვის. ამდენად, „პირიხია“-„პონტიაკა“, რომელთა ვარიანტები აჭარულ ხორუმებსაც ენათესავენ, სავარაუდოდ ბერძნებისა და ლაზების გაზიარებული შემოქმედების ნაყოფს უნდა წარმოადგენდეს, რადგან პონტოს რეგიონის ძირითად მოსახლეობას სწორედ ბერძნები და ლაზები ქმნიდნენ.

„დიკ ოინის“ წარმოდგენისას, საცეკვაო ფრაგმენტს სიმღერაც ააყოლეს ლაზური ტექსტით (ვიდეოდანართი, №38), საიდანაც ცხადი გახდა, რომ იგი ქემენჩეზეც სრულდება და ინსტრუმენტის გარეშე – ვოკალური თანხლებითაც, მათთან სწორედ უკანასკნელი ვარიანტია გავრცელებული. „დიკ ოინში“, როდესაც „ქომუთი“-ხორონის მეთაური – ბრძანებას მისცემს და ფერხული დაიყვილებს, ამავე დროს ჩაიმუხლებს ცალ ფეხზე ჯერ წრის ერთი მიმართულებით, შემდეგ ბრუნდება და მეორე მიმართულებით. ეს დეტალი ქართულ ხორუმებსაც ახასიათებს.

ოჯახის წევრებმა ხანდაზმულ მამასთან ერთად „ბასმა ხორონი“ გვიჩვენეს, რომლის ძირითადი მოძაობაა წინ ფეხის დაკვრა (ვიდეოდანართი, №39).

შენგულების ოჯახში ფორმის მიხედვით ხორონთა ორი სახეობა გამოყვეს: ჰალკა და ჰალაი. Halk – ჰალკ თურქულ ენაზე ნიშნავს ხალხს. ჰალკა, მრგვალი წრიული, შეკრული ფერხულია, ხოლო ჰალაი – რკალისმაგვარი შეუკრავი, როგორც ეთნოფორმა თქვა, „თუთას“ – მთვარის, ამ შემთხვევაში ნახევარმთვარის მსგავსი (მეგრულშიც თუთა ნიშნავს მთვარეს). მკლავების ბმის წესი ჰალკაშიც და ჰალაიშიც თუ ბიჭები ცეკვავენ – მხარგადაბმულია, თუ გოგონებიც დგანან – მტევანბმული. რკალურ, ნახევარმთვარის ფორმის ფერხულში მთხრობელთა განმარტებით, ლაზები მხოლოდ ერთ მხარეს მოძრაობენ, ანუ ფერხული მხოლოდ წინ მიიწევენ, უკან დაბრუნებით კი, ჰემშინები ცეკვავენ. მანდილი წრის

დასაწყისში მდგომსაც შეიძლება ეკავოს და ბოლოსაც. ჰალაის ჩამუხვლა ან ჩაბუქვანა არ ახასიათებს. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ „დიკ ოინსაც“ ჰალაის ფორმა აქვს, მაგრამ ჩამუხვლას შეიცავს. ჰალკაში, მრგვალ ფერხულში კი, სიძე და პატარძალიც დგანან ფერხულში ერთმანეთის მოპირდაპირედ და ცეკვავენ – სიძე-პატარძლის შუაში დგომა ან ცეკვა და მათ გარშემო ცეკვა სწორედაც „ვაჰაჰის“ დროს ხდებოდა, თუმცა, როგორც ზემოთ აღინიშნა მათ „ვაჰაჰის“ შესახებ ინფორმაცია არ აქვთ. ჰალკა უწოდეს „ჯილველოსაც“, ჰალაი მხარგა-დაბმულია ლაზებში და ფაქტობრივად ისევ ჯილველოს საფერხულო სვლა ახასიათებს ამ სოფელში. ჰალაიში ნეფე-პატარძალი დგას და მას უვლის ფერხული.

მოწოდებულ ინფორმაციათა ლაბირინთში, ვცილობთ ყოველი შესაძებლობა გამოვიყენოთ საბოლოო სურათის გამოსახატად – ისევ სკურჩაში, საშუალება მოგვეცა ხანდაზმულებისათვის გვეკითხა ძველი ფოლკლორული შემოქმედების შესახებ. ჩამოგვითვალეს: „ყარადენიზული ხორონი“, „ურ აიაქი“, გამოჩნდა „თითრემე“, რომელიც იგივე „დიკ ოინი“ აღმოჩნდა – გაკანკალებით სრულდება და მკლავებისა და მხრების ტორსთან ერთად კანკალისმაგვარ მოძრაობას გულისხმობს. Dik-დიკ თურქულ ენაში ნიშნავს ციცაბოს რომელიც შესაძლოა მკლავების ზეანეულ და ხელის მტევნების ჩამოკიდებულ (ციცაბოდ დაშვებულ) მდგომარეობას აღნიშნავდეს, რადგან ზეანეული და მტევანჩამოკიდებული მკლავების რხევა ამ ჰორონის სიმპტომატური ელემენტია. ხორონთა სახელწოდებათა შინაარსის გამოვლენა მნიშვნელოვანი ასპექტია, რადგან მათში ყოველთვის რაიმეზე მიმანიშნებელი აზრია ჩადებული. ეთნოფორთა დასახელებული პარალელური სახელწოდება „თითრემეც“ – Titreme ასევე ხორონის საცეკვაო ლექსიკის გამომხატველია და ნიშნავს ჟრჟოლას, კანკალს, ძაგდაგს, რაც ასევე ახასიათებს „დიკ ოინს“. „თითრამას“ ახსენებს ნინო მარიც „შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურებში“, თუმცა აღწერილობის გარეშე ვერ დავადგინეთ, რომელ საცეკვაო ნიმუშს გულისხმობდა.

ასაკოვანი ეთნოფორების განმარტებით, მათ სოფელში „მუსიკა“ (გარმონი) აფხაზებისგან ისწავლეს, მათ შორის თავად ჩვენმა მთხრობელმა. გარმონზე სრულდებოდა ის, რაც მანამდე ქემენჩესა და თულუმზე. მოხუცებმა აღნიშნეს, რომ თამაშობდნენ „კასაბ ოინს“, „ურ აიაქს“, „სალმა ბასმას“, იცნობდნენ „ათლამაჯასაც“ – თურქულ ჩუფთეთელს ჩვენ არ ვცეკვავდითო.

„სიგსარა“, „სალმა ბასმა“, „თითრემე“, „დიკ ოინი“ ფაქტობრივად, ერთი და იგივე ფოლკლორული ნიმუშის ვარიანტებია, თუმცა სხვადასხვა მუსიკალური თანხლებით.

ექსპედიციის განმავლობაში თუ ხანდაზმული რესპოდენტებისაგან თეორიულ მასალას ვკრებდით, რაც ძალზე მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოადგენდა ათეული წლის წინ დაცული ფოლკლორული შემოქმედების წარმოსახვისა და ანალიზის თვალსაზრისით, 40-60 წლის მთხრობელებისაგან საცეკვაო ნიმუშების ცოცხლად ხილვის საშუალებაც გვეძლეოდა, რაც ასევე ძალზე გვახარებდა. ერთ-ერთი ამდგავარი შესაძლებლობა სოფელ ოსმანჯაში მოგვეცა.

80 წლის ხათუნ იეშილდაღ ქუჩუღალის ვაჟებმა და ოჯახის წევრებმა, მათ შორის ახალგაზრდა რძალმა შეასრულეს „ურ აიაქი“ ლაზური სიმღერის – „არ მენდილი ეპჭოფი“ – თანხლებით (ვიდეოდანართი, №40), რაც სრულიად უცხო

და მოულოდნელად სასიამოვნო სიახლე აღმოჩნდა. ცეკვაში კიდევ უფრო კარგად გამოჩნდა, თუ რატომ ჰქვია ამ ხორონს „სამი ფეხი“, ამ ვარიანტით: 1 ნაბიჯი – მარჯვენას დადგმა ადგილზე და მარცხენას გაქნევა, მე-2 ნაბიჯი – მარცხენას დადგმა და მარჯვენას გაქნევა, მე-3 ნაბიჯი – მარჯვენას დადგმა ადგილზე და მარცხენას გაქნევა. ამის შემდგომ ჰაერში დარჩენილი მარცხენა კიდევ ერთ ნაბიჯს ასრულებს, წინ წრის შუაგულისაკენ, რომელსაც მიედგმება მარჯვენა (დაკრავს მხოლოდ ფეხს) და მარჯვენა იწყებს უკან გადაადგილებას. სრულდება უკან ორი ნაბიჯი – მარჯვენა, მარცხენა და მუხლი ისევ იწყება გამოთავისუფლებული მარჯვენა ფეხით. ყოველ ახალ მუხლს იწყებს მარჯვენა ფეხი. 10 მოძრაობა განფენილია ხუთ თვლაზე, თითო თვლა მოიცავს ორ მოძრაობას.

„უჩ აიაქში“ მეფერხულები მოძრაობენ წინ, წრის ცენტრისაკენ და პარალელურად საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით. როდესაც ფერხული ტემპო-რიტმს იმატებს -უფრო ქმედით გამომსახველობას იძენს, მეტად აქტიური ხდება ნაბიჯები, რომლებიც უკვე ფეხის დაკვრით სრულდება და სანამ უკან გადაადგილდება, ფეხის დაკვრის ნაცვლად შესაძლოა, ორივე ფეხზე ძლიერი დახტომი შესრულდეს. „უჩ აიაქს“ გოგონებიც ცეკვავენ. ხელბმა ტრადიციული მტავანბნულია. მამაკაცები მოძრაობებს ოდნავ მუხლებში ჩამჯდარი ასრულებდნენ.

ოჯახმა ქემენჩეს თანხლებით შეასრულა მეორე ხორონი, მხოლოდ მამაკაცების მონაწილეობით, რომელსაც მექამანჩემ ასევე „უჩ აიაქი“ უწოდა (ვიდეონარატი, №41). შესრულებული, ზემოთ წარმოდგენილ „უჩ აიაქთან“ შედარებით, მუხლებში ღრმად ჩასვლასაც შეიცავდა, მეფერხულეთა კორპუსის დინამიკურ ბრუნვასაც, მკლავების აქტიურ მოძრაობასაც და შეძახილსაც. დაყვილება ახლავს „უჩ აიაქის ორივე ვარიანტს.“

ოჯახის ერთ-ერთი წევრი, სადეთინ ალემდარი, ცეკვის ყოფილი მასწავლებელი აღმოჩნდა, რაც მისი შესრულების მანერაში დადასტურებულად გამოიყურებოდა. სადეთინ ალემდარმა გვაჩვენა ასევე „კასაბ ოინი“ მხოლოდ წახტომებით, ნაბიჯების ნაცვლად ხტომითი მოძრაობებით. „კასაბის“ ამ ვარიანტს „ათლამასაც“ უწოდებენ, როგორც ზემოთ აღინიშნა.

ინფორმაციის სახით კი გვითხრეს: „ყინას/ინას დადების დროს გოგონები წრიულად ფერხულობდნენ, „გელინ ოინს“ თამაშობდნენ, ჩვენთან „კასაბ ოინი, „რიზე ოინი“, „ჰალაი“, „დიკ ოინი“ იცოდნენ, ლაზები ქემენჩეზე ცეკვავდნენ, თურქულ „ჩიფთეთელსაც“ თამაშობდნენ ძველად. თავადვე აღნიშნეს, რომ „მემლექეთის“ ცეკვები აქ არ იციან და არც „მემლექეთში“ იციან აქაური ცეკვა. „ვიცოდით ასევე „დამათ“ ხორონი – სიძის ხორონი, მაგრამ არ არის აქაური, მაკედონურია“. ადგილობრივად მაკედონური, თრაკიული და ბულგარული ხორონების გავრცელების შესახებაც ისაუბრეს, რამაც ისტორიულ პერიოდში ერთიან სივრცეში სხვადასხვა მარგინალურ კულტურათა შერევა-გაზავების პროცესი აირეკლა.

სოფელ დუშქოიში გვაჩვენეს „სიგსარას“, მცირე მონაკვეთი, რომელსაც ასევე „დიკ ოინი“ უწოდა ეთნოფორმა. გვაჩვენეს „ჯილველო“ და კასაბ ოინი, რომელთაც ერთი და იგივე საფერხულო სვლა ახასიათებს, თუმცა აქაც, უკვე მერამდენედ გვითხრეს, რომ „კასაბი“ ლაზური არ არის, მაგრამ ვერსად გავექცევით ერთ ასპექტს – მის იდენტურობას „ჯილველოსთან“ და „გელინთანაც“.

აქვე აღსანიშნია, რომ ეს ხორონები არა მხოლოდ ლაზებთან ლაზური ტექსტური ვარიანტებით, კლარჯებთანაც იგივე მოძრაობათა სისტემითაა წარმოდგენილი.

საინტერესო აღმოჩნდა შეხვედრა სოფელ ბალარის მუხტართან (გამგებელთან) 66 წლის სელათინ ჩაბუკთან. მისმა მეუღლემ აღნიშნა, რომ ქალები ცალკე ვცეკვავდით, თუმცა შეგვეძლო გარეთაც გვეცეკვა – „მამაკაცები გვიყურებდნენ მხოლოდ“. ხორონი მრგვალი იყო. ძველ დროს ინსტრუმენტი არ იყო, მხოლოდ სიმღერა. ქალების რეპერტუარს ქმნიდა „ჯილველო“, „გელინი“, ჩემ დროს აქ „უჩ აიაქი“ არ იყო. აქედან გამოჩნდა, რომ დიდი გავრცელების მქონე „უჩ აიაქი“ მოგვიანებით გამოჩნდა.

ბატონმა სელათინმა გაიხსენა, რომ ძველად ჰალკა ხორონს ბასმითაც – ფეხების დარტყმით ცეკვავდნენ. ლაზურ ხორონებს ლაზური ტექსტი ახლდა. ცეკვავდნენ „კასაბ ოინს“, „დიკ ოინს“, „უჩ აიაქს“. ადრე „კასაბ ოინს“ საზზე ცეკვავდნენ, „უჩ აიაქი“ „ჩქინია“ (ჩვენია) ქემენჩეთი, კავალით, თულუმითაც სრულდება, თუმცა, თულუმს ამ სოფელში არ უკრავდნენ, თულუმზე შემსრულებელი ჩვენ არ გვყავდაო. ლაზები და ჰემშინები ერთსა და იმავეს ჰორონობდნენო – აღნიშნა ეთნოფორმა. ეთნოფორმა განმარტებით „კასბ ოინი“ მხარგადაბმული, „უჩ აიაქი“ მტევანბმული, „ჯილველო“ მამაკაცებში მხარბმული, ქალებში მტევანბმულია, ადგილი აქვს ასევე ნეკჩაბმულ ხელბმასაც.

„ჯილველოს“ (ვიდეოდანართი, №42) კიდევ ერთი, განსხვავებული საფერხულო სვლა იქნა წარმოდგენილი ბატონი სელათინის მიერ: შესრულდა სამი ნაბიჯი წინ, საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით, იწყებს მარჯვენა ფეხი, წრის ბრუნვის მიმართულებით და მეოთხე თვლაზე მარცხენა ფეხის გაქნევა. მოძრაობა გაგრძელდა უკან იმავე კონსტრუქციით – წინ გაქნეული ჰაერში დარჩენილი მარცხენა ფეხით. ციკლი მეორდება, რომელსაც ისევ მარჯვენა ფეხი იწყებს წინ ნაბიჯით. ფაქტობრივად, რასაც წინ მიდის, იგივე მანძილს უკან ბრუნდება ხორონი. წინ გადადგმული ნაბიჯების სიდიდე უფრო მეტია, ვიდრე უკან გადადგმულის, რაც ფერხულის წინ მოძრაობას განაპირობებს.

აქ ჰემშინთა ჰორონიც იცოდნენ, სიმპტომური მოძრაობა ნახევრადჩამჯდარ მდგომარეობაში ერთად შეტყუპებული მუხლების ზიგზაგისებური მოძრაობით, თუმცა ეს მოძრაობა „დიკ ჰორონს“ ანუ „სიგსარასაც“ ახასიათებს.

ეთნოფორმა შეასრულა „უჩ აიაქის“ (ვიდეოდანართი, №43) ვარიანტი, სადაც ძალზე კარგად ჩანდა მოძრაობათა კომპლექსის აგებულება (ვიდეომასალაში სრულად არის წარმოდგენილი).

სოფელ იაკაში (ემბია) შეგვისრულეს „ჯილველო“ და „გელინი“. „გელინი“ (ვიდეოდანართი, №44) დაიწყო მარჯვენა ფეხით, მიედგა მარცხენა, გადაიდგა მარცხნივ მარცხენა, მიედგა მარჯვენა, მოჰყვა ორი ნაბიჯი – მარჯვენა და მარცხენა. ქორეოგრაფიული მუხლი იწყება თავიდან, საცეკვაო მუხლს იწყებს მარჯვენა ფეხი. მკლავები ხელჩაბმული. მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მუხლები სცდება და შემდეგ ისევ ემთხვევა ერთმანეთს. სრულდება ვოკალური თანხლებით.

მსგავსი ქორეოგრაფიული სტრუქტურა აღინიშნა „ჯილველოსთან“ დაკავშირებით, თუმცა სრულდება უფრო ცოცხლად (ვიდეოდანართი, №45). „ჯილ-

ველოც“ ხელჩაბმული, მამაკაციც და ქალიც, მკლავები ხელჩაბმული, იდაყვში მოხრილი, მოძრაობს ზევით-ქვევით რხევით. ახლავს ვოკალური შესრულება. ქორეოგრაფიული მუხლები აცდენილია და დროდადრო ემთხვევა მუსიკალურ მუხლს, ისევე, როგორც კლარჯულ ვარიანტებში.

სოფელ ედილში მოგვანოდეს ინფორმაცია, რომ აქ ცეკვავდნენ „ურ აიაქს“, თურქულ „ჩიფთეთელს“, რომელიც ადრეც სრულდებოდა, „რიზე ჰორონს“, „აბაზა ოინს“, „ვაჰაჰაის“, „ჯილველოს“, „გელინის“ – რომელსაც ქორწილში ვიხორბონებდით და არა მხოლოდ სახლში, ბაღშიც ვცეკვავდითო. „კასაბ ოინის“ შესახებ კი, აქაც აღინიშნა, რომ „ჩვენთან არ არის, ეგ ყარადენიზელების არის“. „დელი ხორონი“ არ იყო, „ვაჰაჰაის“ ჩვენ „დელი ხორონს“ არ ვუწოდებდით, „ვაჰაჰაის“ ვწოდებდით, რომელიც მრგვალი იყო, ჩაბმული ხელების წინ და უკან მოძრაობით, შერეული, „ვაჰაჰაიში“, შუაში სიძე და პატარძალი იდგა და მათ გარშემო ხორონი ბრუნავდა, ჩაბუქვანა და ტაშის კვრაც ამ ვარიანტისათვის იყო დამახასიათებელი. ამ სოფელში ახალგაზრდები ძველ ფერხულებს: „გელინის“, „ჯილველოსა“ და „ვაჰაჰაის“ აღარ ცეკვავენ.

ომერ აფაიდმა დაამატა ხორონი „დემირ ალა“, რომელიც ჰემშინურია (ისლამიზირებულ სომეხთა). გვაჩვენა „ურ აიაქის“ ვარიანტი: სამი ნაბიჯი წინ – ფეხის გაქნევა, სამი ნაბიჯი უკან – ფეხის გაქნევა, ცალ ფეხზე მცირე ჩასვლა მუხლში, ამავე დროს მეორე ფეხის აწევა და დადგმა მინაზე. აღწერილი „ურ აიაქთა“ ვარიანტულობასა და მრავალფეროვნებაში კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს.

როგორც ნამბობიდან გამოიკვეთა, ლაზთა საცეკვაო შემოქმედება მეტად მრავალფეროვანია და ეთნიკურად ეკლექტური. რაც შეეხება „ვაჰაჰაის“, კლარჯები მას „დელი ხორონსაც“ უწოდებენ, რაც სახელწოდების პარალელურ, ცეკვის ხასიათის გამომხატველ ტერმინად გამოიკვეთა, ლაზებში კი, საფერხულო ტექსტში დაცული გლოსოლალია – „ვაჰაჰაი“ – დარჩა ხორონის სახელწოდებად.

სოფელ აქთაშში, რომელიც ძველად ბერძნებით დასახლებული სოფელი ყოფილა, ჯერ კიდევ შერჩენილი აქვთ ისტორიული მეხსიერება და ხალხური შემოქმედების პრაქტიკული განგრძობის ტრადიცია. ჯამესთან, სოფლის მოედანზე შეკრებილმა აქთაშელებმა, მათ შორის სოფლის ძველმა და ამჟამინდელმა მუხტრებმა (გამგებლებმა), მოგვანოდეს თეორიული ინფორმაცია და შეგვისრულეს რამდენიმე საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუში. აქ იცოდნენ: „ურ აიაქი“, „სიგ-სარა“, „რიზე ხორონი“, „კასაბ ოინი“, „ლაზეფემ ხორონი“, „ვაჰაჰაი“, „ჯილველო“. „ვაჰაჰაის“ გურჯული და ლაზური მელოდია და ფიგურები ერთი და იგივეა

მამაკაცებმა იცეკვეს „ურ აიაქის“ ერთ-ერთი ვარიანტი, რომელიც სოფელ ოსმანჯაში, ალემდარების ოჯახში ვიხილეთ, ამჯერად გუდასტვირის თანხლებით (ვიდეოდანართი, №46). წარმოდგენილ იქნა წრიული ხორონი, მამაკაცების მონაწილეობით, ხელჩაბმული, მოძრაობს საათის ისრის მოძრაობის საწინააღმდეგოდ – მარჯვნივ, ფერხული წრის შუაგულისაკენ გადადგული ნაბიჯებით იკუმშება, წრის გარეთ გადადგმულით კი ფართოვდება. საფერხულო სვლა, რიგ შემთხვევაში, სცდება მუსიკალურ მუხლს და ისევ ემთხვევა რამდენიმე ტაქტის შემდეგ, ხელჩაბმული მკლავების მდგომარეობა სხვადასხვაგვარია ფერხულის განმავლობაში, ფერხულში მონაცვლეობს მშვიდი და მღელვარე მონაკვეთები, მშვიდ

პერიოდში მკლავები ზეანეული ან კოშკურა მდგომარეობაში ირხევა, მღელვარე პერიოდში, როდესაც ხორონი ძალას იკრებს, ძლიერდება ფეხის დაკვრები და მკლავებიც წრის შიდა და გარე მიმართულებით მოძრაობას უმატებს – ამ დროს კორპუსი წინ დახრილია და წრის ცენტრისკენ კონცენტრირდება.

მამაკაცებმა იცეკვეს „რიზე ხორონი“ თულუმის (გუდასტვირი) თანხლებით (ვიდეოდანართი, №47), რომელიც ასევე დინამიკურია, ახლავს ტექსტი და შე-
დახილები, თუმცა თურქულ ენაზე. წრიული ხორონი (მონაწილეთა პირისახით წრის ცენტრის მიმართულებით) მოძრაობს მარჯვნივ, ხელჩაბმული. ფეხის მოძრაობების კომპლექსი შედგება შემდეგი ილეთებისაგან: მოძრაობა იწყება მოკლე ნაბიჯით მარჯვენა ფეხით, რომელიც მარცხენა ფეხზე დახტომითა და მყისვე მარჯვენას ჰაერში მუხლში მოლუნულ მდგომარეობაში აწევით გრძელდება. მოძრაობა გრძელდება რამდენიმე ტაქტის განმავლობაში, ამ დროს ხელჩაბმული და იდაყვის სახსარში მოხრილი მკლავებიც იწყებენ აქტიურ რხევას, ხორონი იცვლის მიმართულებას და მარტივი ნაბიჯით – ამჯერად ზურგსუკან მიყოლით – მიემართება მარცხნივ. ისევ იცვლის ფერხული მომართულებას და მარჯვნივ სვლას განაპირობებს მარჯვენა ფეხის აქტიური დაკვრა წინ – წრის შიგნით და გარეთ, რომლის დროსაც მარცხენა ფეხი მხოლოდ სიმძიმის გადასანაწილებელ ფუნქციას იწარჩუნებს: მარჯვენა წინ, მარცხენა ადგილზე, მარჯვენა უკან, მარცხენა ადგილზე. ამგვარად გრძელდება რამდენიმე ტაქტი. შემდგომ ყოველ 2 თვლის განმავლობაში ფერხული მოძრაობს მარცხნივ და მარჯვნივ აქტიურად, რომელსაც ახლავს იდაყვში მოხრილი ხელჩაბმული მკლავების ჰორიზონტალურ მდგომარეობაში რხევა, ზემკლავში აწევა, წრის შეკუმშვა-გაფართოება. ფერხულს ჰყავს ტექსტის მთქმელი, რომელიც ასევე კარნახობს მოძრაობიდან მოძრაობაზე გადასვლის თანმიმდევრობას, მონაწილეები კი პასუხობენ შედახილით „უ-ჰუ“ და ა. შ.

„კასაბ ოინი“ აქაც იმგვარივეა, როგორც სხვაგან, როგორც იკვეთება ამ ხორონს ვარიანტები არ გააჩნია, თუ არ ჩავთვლით მარტივი ნაბიჯების ნაცვლად ხტუნვით ნაბიჯებს, სრულდება მხარგადაბმულად, პირისახით წრისაკენ, მოძრაობს მარჯვნივ, 1. ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით მარჯვნივ, მიდგმა მარცხენა ფეხით; 2. ნაბიჯი მარცხენა ფეხით მარცხნივ, მიდგმა მარჯვენა ფეხით; ორი ნაბიჯი – მარჯვენა, მარცხენა წრის მიმართულებით. სურათი იწყება თავიდან.

97 წლის კარასუს კოზლუკ ქოიში დაბადებულმა აჭარელმა აიშე სერდაროლიმ, რომელიც აქჩაკოფას ლაზურ სოფელ დონგელიში გათხოვდა, გვიამბო და შეადარა ლაზური და გურჯული ხალხური შემოქმედება, ისე, როგორც მის მესხიერებას ჯერ კიდევ შერჩენია. გაიხსენა „თირინი ჰორირამა“, „ჯილველო“, ქართული ტექსტის გარეშე. გვითხრა, რომ ფერხულები მრგვალი იყო, წრიული, ადრე გოგონები ცალკე ცეკვავდნენ: „ჩემ ქორწილში კაცები გარეთ, ქალები შიგნით იფერხულებდნენ, გათხოვილები ცოტას ცეკვავდნენ, მე რაც გავთხოვდი აღარ მიცეკვია“. აღნიშნა, რომ კარასუს ქართული და ლაზების ფერხულები ერთნაირია – „გურჯებიც და ლაზებიც მრგვალად თამაშობენ. „ყარშიბერი“ ცეკვა ჩვენთან არ იყო“, რითაც ხაზი გაუსვა დუეტური შესრულების არქონას, რადგან „ყარშიბერი“ ერთმანეთის მოპირდაპირედ წყვილად ცეკვას ნიშნავს. უჩ აიაქს“ ბიჭები ცეკვავდნენ, „ღელე-ღელე ევიარეს“ იგივე „ჟუჟუნელას“ ბიჭები მღეროდნენ, ნადშიც „თირინი ჰორირამა“ ვიცოდითო.

სოფელ დონგელში სამი იაზგანისა (71 წლის) და შენოლ იაზგანის (63 წლის) ოჯახში თავი მოიყარეს ლაზმა მთხრობლებმა, რომელთაც თვალნათლივ შეეტყვოთ, თუ რაოდენ სასიამოვნო იყო მათთვის მშობლიური ხალხური შემოქმედების გახსენება და ხალისით ჩაერთვნენ პროცესში. გაიხსენეს, რომ ქორწილში დედოფალი მოყავდათ ხარებშებმული ურმით, მას ახლდა მეგობრები, ურემს სიძის სახლის მოშორებით გააჩერებდნენ, შეუთვლიდნენ სიძეს და მოითხოვდნენ სხვადასხვა საქონელს – ქათამს, ბაქლავას, სიგარეტს და ა. შ. მხოლოდ ამის შემდეგ „მისცემდნენ“ სიძეს პატარძალს. პატარძალი ეზოში რომ შევიდოდა, იმართებოდა „ვაჰაჰაის“ ცეკვა, ზოგჯერ ქალებისა და კაცების შერეული შემადგენლობით, ზოგჯერ ცალ-ცალკე. გოგონები სახლში შევიდოდნენ, სადაც უკვე ცალკე ფერხულობდნენ. დაიკვლებოდა გარეთ საკლავი, ინყებოდა ფერხულობა, აიყოლებდნენ სიძეს, გამოიყვანდნენ პატარძალს. მოგვიანებით ქალები და კაცები ერთად ცეკვავდნენ.

ამ სოფელშიც ტრადიციულად იცოდნენ „კასაბ ოინი“, „ჩიფთეთელი“, „უჩაიქი“, ქორწილში „გელინი“, „აბაზური“, „ვაჰაჰი“ (გვხვდება „ვაჰაჰის“ სახითაც) და რაც მთავარია, ძველი „ბიჩაკ ოინი“ ანუ ხანჯლებით ცეკვა, რომლის მოპოვებული აღწერილობა ამგვარად გამოიყურება: „ძალიან ადრე სცოდნიათ – ორ შემსრულებელს მოპირდალირე მხარეს ხელში ეკავა ხანჯლები, ხანჯლებს ერთმანეთის ხანჯლებს ურტყამდნენ, ასრულებდნენ მოპირდაპირეს მოკვლის იმიტაციას – ჯერ ერთი დაარტყამდა ხანჯალს, „მოკვდებოდა“, მას ააყენებდა მოპაექრე, შემდეგ მეორე დაარტყამდა და „მოკლავდა“, სავარაუდოდ ისიც „ცოცხლდებოდა“ და თეატრალიზებული ცეკვა-წარმოდგენაც მთავრდებოდა“.

იცოდნენ ასევე „ნაი, ნაი, ჰოი და ნანი, „ნაი, ნაი, ჰოი და ნანი, რომელიც კლარჯ მუჰაჯირებთანაც შეგვხვდა „ო, ჰოის“ სახელწოდებით.

ეთნოფორებმა შეასრულეს „ვაჰაჰი“ ხორონი ლაზური ტექსტითა და ვოკალური შესრულებით (ვიდეოდანართი, №48). წრიული ხორონი, მოძრაობდა მარჯვნივ, ხელჩაბმული, ფეხის მოძრაობა ხორუმის ტრადიციულ ტემპო-რიტმზეა აგებული (5/8) მარჯვენა – მარცხენას მიდგმა. ეს მოძრაობა აჭარულ „ხორუმებსაც“ ახასიათებს და ფაქტობრივად, იდენტურია.

„ჩუქუ, ჩუქუ, ვაჰაჰი“ სრულდება ქორწილში, უვლიან მწკრივად, ადიან მეორე სართულზეც, იქ გოგონების ოთახშიც შევლენ, ზევით კიდევ აბამენ ფერხულს, აბაკუნებენ ფეხებს, ისვრიან იარაღიდან. ეს ვარიანტი აჭარლებთან „ო ჰოის“ სახელწოდებით შეგვხვდა. იმდერეს ლაზურად, თუმცა, ამ „ვაჰაჰისაც“ ხორუმის რიტმი აქვს განსხვავებით აჭარული „ო, ჰოისგან“, რომელიც ფორმითა და დანიშნულებით ლაზურის დიალექტური ვარიანტია.

ლაზების აღნიშვნით, მემლექეთის და აქაური ლაზური შემოქმედება ერთნაირია. მაგრამ როდესაც დავუსახელებთ საქართველოს ლაზეთში არსებული ფოლკლორული ნიმუშები, მათთვის უცნობი აღმოჩნდა, მაგ.: „უჩა ბიჭი“, „წულო ბოზო“, „ჭუტა ნუსა“, „თოლი მონი კულანი“, „ფელუკა იექელონი“. „ჯილველო“ და „გელინო“ იმდერეს ლაზურად.

მათი მონათხრობით, აქ მათ ბავშვობაში მხოლოდ მუზიკა-გარმონი იყო, არც დოლი, არც ქემენჩე, არც თულუმი (ჭიბონი), არც კავალი ყოფილა. საინტერესოა, რომ ძველი, ავთენტური ინსტრუმენტები აქ არ ყოფილა ყოფაში, გარმონი

კი, რომელიც უფრო ახალი ინსტრუმენტია, გავრცელების თვალსაზრისით, ყოფაში დაცული აღმოჩნდა.

განსაზღვრულ არეალურ სივრცეში სხვადასხვა ეთნოსთა მჭიდროდ განსახლების პირობებში, საინტერესო აღმოჩნდა ჰემშინთა (გამუსულმანებულ სომეხთა) ხალხური შემოქმედების შესახებაც ინფორმაციის მიღება. სოფელ ქარათავუქში ძირითადად ჰემშინები სახლობენ, თუმცა სოფელი თითქმის მთლიანად დაცლილია და მხოლოდ თხილის მოსავლის მოწევის დროს – აგვისტოში დროებით ივსება. შიშმანოვლების ოჯახში გვიამბეს, რომ ძველად მძიმე ეკონომიკურ მდგომარეობასთან გამკლავების გამო, შრომით დაღლილი მოსახლეობა კულტურას დიდ ყურადღებას არ აქცევდა, ხშირად ქალაქში მიდიოდნენ სამუშაოდ. ის რაც მათ ისტორიულ მეხსიერებას შემორჩა, არის შემდეგი: „უჩ აიაქი“, „რიზე ოინი“, „ჰალაი“, „დემირ ალა“ (ინტერნეტში „თიმურ ალა“ მოიძებნა – სწორხაზოვანია ან მორკალული, ფერხისას ტიპის.), რომელიც არ არის არც ლაზური არც ქართული. „ხოფას ხორონი“ გვინახავსო, გაიხსენეს. აქედან ყველაზე გავრცელებული „უჩ აიაქი“, რომელიც ბავშვებმაც იციან. „უჩ აიაქი“, რიზე ხორონი“, „ხოფას ხორონი“ სრულდება თულუმის (ჭიბონი) თანხლებით, რაც თურქეთის შავიზღვისპირეთში ჭიბონის გავრცელების მასშტაბზეც გვანდის ინფორმაციას. თუ ჭიბონი არ არის, მას ქემენჩე სცვლის. „ვაჰაჰაი“ და „ჯილველო“ რომ მხოლოდ ქართულია, საყოველთაოდ არის ცნობილი, მათ შორის ჰემშინებისთვისაც. „ჰალაი“ სრულდება ქემენჩეზე, მათი აზრით ხორონი და ჰალაი ერთი და იგივეა. აქ როგორც ჩანს, ტერმინებშია განსხვავება და არა ცეკვის სტრუქტურაში, ორივე ფერხულს ნიშნავს.

გამოკვეთილი სურათზე დაყრდნობით, შესაძლებელია ითქვას, რომ განსხვავებული შტრიხი, რაც შესაძლოა მხოლოდ ჰემშინთა შემოქმედებას მიეწეროს, მხოლოდ „დემირ ალა“-„თიმურ ალამ“ მოგვცა, სხვა დანარჩენი ე.წ. „შავიზღვისპირული“ რეგიონისათვის ნიშანდობლივი საცეკვაო ნიმუშებია, რომლებიც ამ ტერიტორიაზე მოსახლე ყველა ეთნიკური ჯგუფის ფოლკლორულ შემოქმედებაში ფიგურირებს.

აქჩაკოჯაში ლაზური ტექსტით ნამღერ და ნაჩვენებ (მცირე მონაკვეთად) „ვაჰაჰაის“ გააჩნია კლარჯული „ვაი, ჰაი ჰაის“ რიტმიკა და საცეკვაო ლექსიკა, გლოსოლალით „გელინი“ და „ჯილველოს“ მუსიკალური თანხლებით კი, წარმოადგინეს „ჯილველოს“ ერთ-ერთი ვარიანტი, რომელიც ასევე კლარჯებშიც არის დაცული: მარჯვენა წინ ცენტრისკენ, მარცხენაზე სიმძიმის გადმოტანა, მარჯვენა უკან, მარცხენაზე სიმძიმის გადმოტანა.

83 წლის ალი უნალმა „ლაზხორონის“ სახელწოდებით (ვიდეოდანართი, №49) გვჩვენა მოძრაობა კონფიგურაციით: ნაბიჯი მარჯვნივ და წრის ცენტრისკენ მარჯვენა ფეხით, მარცხენა ფეხის მიდგმა – უფრო ფეხის დაკვრა, რადგან სიმძიმე მასზე არ გადადის, ისევ მარცხენა ფეხით ნაბიჯი უკან და მარჯვენას დაკვრა. მოძრაობას იწყებს ისევ მარჯვენა ფეხი და ა.შ. მარჯვენა შედის წრის შიგნით, მარცხენას ნაბიჯი იდგმება უკან. საბოლოოდ მოძრაობას აქვს წრის შიგნით შესვლისა და უკან – გარეთ გამოსვლის ფორმა – იკუმშება წრე და იშლება.

„კასაბ ოინს“ აქვს, ტრადიციული გამომსახველობა, ისე, როგორც სხვაგან.

„ბიჩაკ ოინი“ ბავშვობაში, დიდი ხნის წინ ჰქონდა ნანახი და მასში მცირე ბრძოლის შესახებ მოგვანოდა ინფორმაცია. ხანდაზმულმა ქალბატონმა კი, თქვა, რომ ქმრებთან ერთად ადრე ქალებიც ცეკვავდნენ, რაც იმას ნიშნავს, რომ ახლობლებთან ერთად შერეული ფერხულობა დაშვებული იყო, თუმცა ძირითადად მაინც სახლში ცეკვავდნენ ქალები.

საშუალება მოგვეცა დავსწრებოდით ლაზების ქორწილს (ვიდეოდანართი, №50), სადაც შესრულდა ოთხი ხორონი: 1. „უჩ აიაქის“ ერთ-ერთი ვარიანტი, წრიული (თუმცა წრე არ შეკრულა და ნახევარკალად მოძრაობდა მარჯვნივ), ხელჩაბმული, მამაკაცებისა და ქალების შერეული შემადგენლობით, ქემენჩესა და ვოკალური შესრულების თანხლებით (თურქული ტექსტით); 2. სავარაუდოდ „ათლამა“ – „კასაბ ოინის“ საფერხულო სვლით, მხარგადახვეული, წინ მდგომი ხელში მანდილით, ნახევარკალის ტიპის ხორონი, რომლის ნაბიჯები ტემპის მატებასთან ერთად ხტომით ნაბიჯებში გადაიზარდა, გადაადგილდებოდა მარჯვნივ, მამაკაცების შემადგენლობით (მხოლოდ ერთი ქალი ჩადგა ხორონში), ქემენჩესა და ვოკალური შესრულების თანხლებით (თურქული ტექსტით); 3. „უჩ აიაქის“, ვარიანტი, რომელიც „სიგსარას“ ჰგავს, საფერხულო სვლა ფაქტობრივად პირველი ხორონის მსგავსი (ყოველი მონაწილე იმდენად თავისთავად და განსხვავებულად ასრულებს ამათუ იმ მოძრაობას, შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ილეთები განსხვავებულია), ამ ცეკვასაც ახლავს მუხლებში ჩაჯდომა, ხელჩაბმული მკლავების ზეაღმართულ მდგომარეობაში უკან გადანევა და დაკიდებული მტევნების ქმედითად რხევა. ამ ხორონს „სიგზარას“ დასაწყისი აქვს, მაგრამ ფეხი გრძელდება „უჩ აიაქით“, შერეული შემადგენლობით, მოძრაობს მარჯვნივ, ახლავს შეძახილები, სიძე უსათუოდ უნდა ჩადგეს ფერხულში; 4. „კასაბ ოინის“ მსგავსი ხორონი, საფერხულო სვლა განსხვავდება აღნიშნულისაგან იმით, რომ თუ „კასაბში“ ქვედა კიდურების მორიგეობით თითო-თითო გაქნევას წრის მიმართულებით ორი ნაბიჯი ახლავს, აქ ორ ნაბიჯს ქვედა კიდურების მორიგეობით ოთხი გაქნევა სრულდება.

ლაზების მეორე ქორწილში (ვიდეოდანართი, №51), რომელიც აქჩაკოჯაში გაიმართა, ასევე შესრულდა „უჩ აიაქის“ ვარიანტი, მხოლოდ მამაკაცების მონაწილეობით, მარჯვნივ მბრუნავი, ხელჩაბმული – მკლავები ხან ქვედაშვებული, ხან ზეაღმართული რხევითი მოძრაობით, ქემენჩეს თანხლებითა და ვოკალური შესრულებით – აქაც თურქული ტექსტით. ფერხული შიგადაშიგ „აბობოქრდებოდა“ – ქვედა კიდურების ძლიერი დარტყმითა და ერთიანი შეძახილით, შემდეგ ისევ „მშვიდდებოდა“, ხან ფართოვდებოდა, ხან იკუმშებოდა.

შესრულდა თურქული „ჩიფთეთელიც“, რომელიც წრეში მოქცეულმა პატარაძალმაც იცეკვა.

მესამე ცეკვა შესრულდა კვლავ „უჩ აიაქის“ ტიპის, ამჯერად ქალების შემადგენლობით ისევ ქემენჩესა და ვოკალური თანხლებით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფერხულები საკმაოდ ხანგრძლივია, შესაძლოა ნახევარი საათიც გაგრძელდეს.

ქორწილებში წარმოდგენილი მასობრივი ხორონებიდან არც ერთი იყო ლაზურენოვანი ხორონების კატეგორიის, რაც ცალსახად ნმინდა ლაზური შემოქმედების ყოფიდან ამოვარდნის მანიშნებელია. თუმცა, ახალგაზრდა ქალებისა და მამა-

კაცების მიერ ე.წ. „შავიზღვისპირული“ ქორეოგრაფიული ნიმუშების თითოეული მოძრაობის ცოდნა, სინქრონულად შესრულება, ხალისითა და მონდომებით ფერ-ხულში ჩადგომა და ცეკვა, გვაძლევს საფუძველს ვთქვათ: ტრადიცია გრძელდება.

ამგვარად, დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ ლაზური ქორეოგრაფიული შემოქმედება ნაწილია პონტოურ-შავიზღვისპირული დიდი კულტურის. მიუხედავად გადაკვეთის წერტილებისა და პარალელური მიმართულებებისა, ფოლკლორული ნიმუშების ნაირსახეობებმა და გვარობამ საქართველოს ლაზეთის ნაწილსა და თურქეთის ლაზეთის ნაწილს შორის, არსებითი სხვაობა გამოავლინა. როგორც ითქვა, თურქეთის ლაზებისათვის უცხო აღმოჩნდა საქართველოს ლაზეთში დაცული ხალხური შემოქმედების ნიმუშები, ხოლო საქართველოს ნაწილი არ იცნობს თურქეთის ლაზურ კულტურას. იმ საცეკვაო ნიმუშებზე დაყრდნობით, რომლებიც საზოგადოდ ლაზურად არის აღიარებული – „ვაჰაჰი“, „ჯილველო“, „გელინი“, „გელინო“, „ჩუქუ, ჩუქუ ვაჰაჰი“, მკაფიოდ შეგვიძლია დავაფიქსიროთ, რომ თურქეთის ლაზთა ქორეოგრაფიული ფოლკლორი მეტ სიახლოვეს ქართულ – კლარჯულ და ნაწილობრივ, აჭარულ მუჰაჯირულ შემოქმედებასთან ავლენს და ფაქტობრივად, მათ ლაზურენოვან ანალოგებს წარმოადგენს. ხოლო, ის ხორონები, რომლებიც ძველი ბერძნული შემოქმედებისა და ლაზური კულტურის ნაზავის სახით, სხვა ადგილობრივ ეთნოსებსაც, მათ შორის, ყველაზე მეტად ჰემშინებს აქვთ გაზიარებული: „კასაბ ოინი“, „დიკ ოინი“, „უჩ აიაქი“, „რიზე ხორონი“, „ხოფას ხორონი“ და კიდევ სხვა მსგავსი აგებულებისა და მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული კომპოზიციის მქონე ნიმუშები, შავიზღვისპირული კულტურული მემკვიდრეობის საერთო მონაპოვარია.

ტაოელების მუსიკალური ფოლკლორი – გიორგი კრავეიშვილი

ტაო – საქართველოს ისტორიაში ესოდენ უმნიშვნელოვანესი კუთხე, ძველი ქართული ხელოვნების ერთერთი მძლავრი აკვანი, საუკუნეებია რაც მონყე-ტილია ქართულ სივრცეს. ტაოური მუსიკალური ფოლკლორი საკმაოდ მწირია. სანამ დეტალურ განხილვაზე გადავიდოდეთ, შევხვთ მისი ჩანერისა და შესწავ-ლის ისტორიას. საუბარია მხოლოდ იუსუფელის რაიონზე.

1994 წლიდან, მასალას კრებს ადგილობრივი რეჟებ ქეჩეჯი (ყაჭიშვილი). სამ-წუხაროდ, მასალა ხელმისაწვდომი არაა.

1998 წელს იუსუფელის რაიონზე გადაიღეს ფილმი Artvin Yusufeli Köyü Belgeseli.

2005 წელს კალანდიამ გადაიღო ფილმი „ერთი ჭოროხის შვილები“.

2009 წელს ადგილობრივმა ჰასან მაკასჩიოლლუმ/მაკასჩიოლლუმ რამდენიმე სიმღერა ჩანერა. ეს სიმღერებიც ხელმიუწვდომელია.

ამავე წელს აკაკი წერეთლის სახელმწიფო ინსტიტუტის ქართველური დია-ლექტოლოგიის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ექსპედიციის ფარგლებში (ხელ. ე. დადიანი და ტ. ფუტყარაძე) ე. დადიანმაც ჩანერა ტაოური სიმღერები.

2009 წელსვე შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქართველო-ლოგიის ინსტიტუტის ექსპედიციის ფარგლებში (ხელ. მ. ფალავა), მუსიკალური მასალა დააფიქსირა ფილოლოგმა მალხაზ ჩოხარაძემ.

2013 წელს მასალები შეკრიბა აჭარის მოსწავლე-ახალგაზრდობის სასახლის დირექტორმა, ფილოლოგმა თამარ მესხიძემ. მის საფუძველზე შეიქმნა რეჟისორ თინათინ ჭაბუკიანის ფილმი „გურჯის გული“.

2014 წელს, რუსთაველის ფონდის დაფინანსებით, მამაჩემთან (თამაზ კრ-ავეიშვილთან) ერთად ვენზე ამ კუთხეს.

2017 წელს შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქართველოლო-გიის ცენტრის ექსპედიციამ (ხელ. მ. ფალავა), ჩანერა რამდენიმე ნიმუში.

2020 წელს გამოიცემა ფილოლოგების მამია ფალავას, თინა შიოშვილისა და სხვათა მონოგრაფია ტაო. 2022 წელს კი გამოდის თინა შიოშვილის ტაოური ფოლკლორი, რომელიც მონოგრაფია ტაოდან არის აღმოცენებული. იქამდე კი ტაოს ფოლკლორის ზოგად მიმოხილვასა და ცეკვის შესრულების პროცესს აღ-წერს მ. ფალავა 2011 წელს გამოცემულ წიგნში „შავშური ჩანაწერები“.

2022 წელს რუსთაველის ფონდის დაფინანსებით მე და მამა, ამჯერად ქო-რეოლოგ გიორგი ალიმბარაშვილთან ერთად ვმუშაობდით.

2014 და 2022 წლებში ჩემ მიერ მოპოვებული მასალის მიხედვით, მუსიკალუ-რად ყველაზე გაღარიბებულ კუთხედ ტაო უნდა ჩავთვალოთ, რომელიც იუსუ-ფელის რაიონს მოიცავს და მდებარეობს მდინარე ჭოროხის შუა დინების აუზში. ტაო ესაზღვრება კლარჯეთსა და, სავარაუდოდ, სამცხე-ჯავახეთის თურქულ ნაწილს. „გურჯული“ ენა ტაოს მხოლოდ სამმა სოფელმა შემოინახა. უფრო მე-ტიც, ამ სოფლებში მცხოვრებ ბავშვებს, სამწუხაროდ, ქართულად საუბარი ან უჭირთ, ან არ იციან. ამის მიზეზი ბოლო 30-40 წლის მანძილზე მოსახლეობის მხოლოდ ზაფხულობით ჩასვლაა. ქობაქი და ბალხი ზამთარში მთლიანად იცლე-ბა, პატარა ხევებში კი მოსახლეობის ნახევარიღა რჩება (ჩავწერე 2014 წ.).

ტაოური მუსიკალური ფოლკლორი ჩავიწერე 2014 და 2022 წლებში. თუკი

2014 წელს გუდასტვირი ჩავინერე მხოლოდ ერთხელ და სიმღერები ჩავინერე ბევრი, 2022 წელს პირიქით მოხდა და თან ჩავინერე გუდასტვირი არამარტო ახლებური, არამედ ძველებური მეთოდებით. ამასთანავე, პირველად დავაფიქსირე ორიოდ სიმღერაც. იქამდე კი 2021 წელს ინტერნეტით დავაზუსტე უმეტესად საბავშვო საკრავების დამზადებასთან დაკავშირებული საკითხები.

2022 წელს პირველად ვიყავი თურქულენოვან სოფელ პარხალში, სადაც დავაფიქსირეთ როგორც დასაკრავი გუდასტვირი, ისე მისი ნაწილების ქართული სახელებიც.

მიუხედავად იმისა, რომ ტაოური სიმღერები მხოლოდ ერთხმია, 2022 წელს დავაფიქსირე მრავალხმიანობის ამსახველი ტერმინოლოგია. ხმის შეწყობისას იტყოდნენ „ხმა ვუტოლოთ“. ზედა ხმას „წმინდა“, ქვედა ხმას კი „ქომოთკენ“ ან „ყაბა“ ჰქვია, შუას კი ჩვეულებრივად „შუა“.

სიმღერების უმეტესობა თურქულად სრულდება, მაგრამ, სხვა კუთხეების მსგავსად, აქაც მათი ქართული წარმომავლობის სასარგებლოდ მეტყველებს ბანის მისადაგების შესაძლებლობა. ასეთი ექსპერიმენტი განახორციელა ტაოელმა ონურ სარიკაიამ (კაცადე), როცა ერთ სიმღერაში ბიძამისს, იზირ სარიკაიას, ბანი უთხრა (აუდიოდანართი, №76). ონურმა ქართული მრავალხმიანი სიმღერები იბერია მელაშვილის ხელმძღვანელობით არსებული ანსამბლის, „კაფდალის“ წევრობის დროს შეისწავლა. დანარჩენი ტაოელები ამ სიმღერას, სხვა ნიმუშების მსგავსად, ერთ ხმაში მღერიან (აუდიოდანართი, №77).

ტაოური სიმღერები ჟანრულად უკიდურესად მწირია. ასეთივეა მ. ფალავასაც დასკვნაც (ფალავა, 2011:289-290) ძირითადად, მოვახერხე სახუმარო, სააკვნე და შრომის სიმღერების ფიქსირება. სახუმაროდან გავრცელებულია „ჰაიდე, ნევდეტ“ (აუდიოდანართი, №78), „თაროზე ყველი მაქვა“ (აუდიოდანართი, №79), „გოგოვ, გოგოვ“ (აუდიოდანართი, №80) და ა. შ.) სიმღერა „ჰაიდე ნევდეტ“ გამოუთქვამს ერთ დედაკაცს, რომელსაც ბევრი საქმე ჰქონია (ჩავნერე 2014 წ.). გვაქვს კიდევ სხვა სახუმარო ნიმუშებიც.

შრომის სიმღერებიდან ფიქსირებულია ტყიდან ხის მორების გადმოტანის დროს შესასრულებელი „ელესა“ (აუდიოდანართი, №81). მთხრობელების გადმოცემით, როდესაც ხეს გამოსწევდნენ ჰალყით (სავარაუდოდ, თოკით) ერთი დაიყვირებდა „ელესა“, მას გუნდი გამოეპასუხებოდა, თუმცა არის უფრო სასიმღერო ტიპის ვარიანტებიც, რომელიც ქორწილის სუფრაზე სასურველი სურსათ-სანოვავის მოთხოვნისას იმღერება (აუდიოდანართი, №82).

ზოგიერთი ცნობით, სახლის ასაშენებელი ქვების გამოზიდვის დროს „ელესა“ სრულდებოდა „ტიკის“ თანხლებით (ფალავა, შიოშვილი და სხვ., 2020:316-317). ელესას ასევე იმღერებდნენ ქორწილსა და ყადობაში (ყადობაზე ქვევით) საქმლის მოთხოვნის დროს. ქორწილში საქმელს ან კაცის თერეფიდან ქალის თერეფში მოიტანდნენ ანდა პირიქით (ჩავნერე 2014 და 2022 წ.).

ჩემ შეკითხვაზე – თუ რას მღეროდნენ ყანაში სხვა დროს, მპასუხობდნენ, ნებისმიერ რამეს, ხშირად – ერთსა და იმავე მელოდიაზე, უფრო თურქულად; დასვენების დროს „ტიკით“ იფერხულებდნენ. იგივე სიტუაცია იყო ქსოვის დროსაც (ჩავნერე 2014 და 2022 წწ.).

საბედნიეროდ, მამია ფალავას, თინა შიოშვილს და მათ ჯგუფს კი დაფიქსი-

რებული აქვთ ძროხის წველის ნიმუშებიც (ფალავა, შიოშვილი და სხვ., 2020:606-607). ასევე არსებობდა სხვადასხვა სახის, მათ შორის ღრუბელის შელოცვებიც (იქვე, 624-636). თუმცა მათი მუსიკალური მხარე ველარ დავაფიქსირე.

ექვთიმე თაყაიშვილი 1917 წელს ახსენებს რთველის დროს შესასრულებელ ფერხულს, რომლის დროსაც წელს ზემოთ შიშველი ბიჭები ყურძნის მტევნებს იკიდებდნენ. იქვე აღნიშნულია, რომ ეს წესი პარხალის ქვემოთ მიმდებარე სოფლებშია შემორჩენილი და თვით პარხალში კი მოლები კრძალავენ მის შესრულებას (თაყაიშვილი, 1960:83). დღევანდელი ეთნოფორები (ჩავწერე 2022 წ.)... ყურძნის მტევნების დაკიდებას უარყოფენ, თუმცა ქალოცობაზე (შემოდგომა, რთველი) 3-4 დღე ფერხულობდნენ ისეთ ცეკვებს („თითრამა“, „ჩიფთე ალა“, „თემურ ალა“ და ა. შ.), რომელიც სხვა დროსაც იცეკვებოდა. მუიტინ ყარაყუმ მუთაფის კი ქალოცობაზე „ვაჰაჰეიც“ კი ახსოვდა (ჩავწერე 2022 წ.).

რაც შეეხება მევლუდ იაზიჯის ცნობას ბალახის (მოლის) მოთიბვის დროს სიმღერის არსებობის შესახებ, ეს ნაკლებ სარწმუნოა, მით უფრო, რომ შესრულებული ნიმუშიც ლირიკულია (აუდიოდანართი, №83). შემორჩენილია აკვნის ნანებიც (აუდიოდანართი, №84) და მათთან ერთად მხოლოდ ერთხელ დავაფიქსირე ბავშვის გამოსაფხიზლებელი ნიმუშიც (აუდიოდანართი, №85). იგი სრულდება მაშინ, როცა ყმანვილი მოთენთილი იღვიძებს და რომ არ იტიროს ხელში აჰყავთ, ახტუნავენ და უმღერიან.

ქალთა დატირება 2014 და 2022 წლებში ორჯერ დავაფიქსირე (აუდიოდანართი, №86-87) ქალები კოლექტიურად ტირიან სამი დღის განმავლობაში, თუმცა დღეს მიცვალებულს ძირითადად ყურანს უკითხავენ. ეთნოფორთა თქმით, კაცები სიტყვით არ ტირიან, მხოლოდ თუ ახალგაზრდაა მკვდარი, მაშინ იტირებენ. ზოგი კაცი, თუ სიმწარე განუზომლად მაღალია, სიტყვით იტირებს, თუმცა მამაკაცის დატირება ვერ ჩავწერე.

ეთნოფორთა თქმით (ჩავწერე 2014 და 2022 წწ.), ყვავილით დაავადებულ ბავშვთან ხმამაღლა საუბარი არ შეიძლება. რაც შეეხება მუსიკალურ ქმედებას, მას ხოჯა გამოულოცავს. ამინდის მართვის რიტუალიც ხოჯის არაბული შელოცვით სრულდება. ასევე ხდება მუხლის, თავისა თუ სხვა სახის ტკივილისას (ჩავწერე 2022-24 წწ.).

„კაჭკაჭკაზე/კაშკაშკაზე გომოდი ბალი შექმნილა ბალი“ (აუდიოდანართი, №88) – კაცები (მეორე ვერსიით ქალები) სახლში ყოფილან და დაუძახიათ კაჭკაჭკაზე, ანუ კარზე გომოდი, ბალის დრო მოვიდა მაგრამ კონკალი (ტოტი) არ მოტეხოო (ჩავწერე 2014 და 2022 წწ.).

სევდიანია იაილას (იალალების) სიმღერა (აუდიოდანართი, №89-90). იგი ძირითადად თურქულ ენაზე სრულდებოდა, თუმცა დავაფიქსირე ქართულ ენაზეც. მთხრობელების გადმოცემით, იაილაში (იალალებში) სულ ქალებს უმუშავიათ. კაცები „ყურბეთში“ (სამუშაოზე) წასულან. ქალები „მოღალულან“ და უთქვამთ, დროზე გავაკეთოთ საქმე და ჩამოვიდეთ, თორემ მგელი შეგვჭამსო.

ახალი წელიწადის ამსახველი სიმღერა არის „ახალწელიწადი დღეში ვირი ჩავქოლე ჭალაში“, თუმცა ეთნოფორთა თქმით, ამას სხვა დროსაც მღეროდნენ (ჩავწერე 2014 წ.). სამწუხაროდ, მხოლოდ ამ ფრაზის ჩანერა შევძელი.

სამაგიეროდ, 2022 წელს დავაფიქსირე „ილბაში დურ ილბაში“ (აუდიოდანართი, №91), რომლის მღერის დროსაც სახლებს ჩამოივლიდნენ და სურსათ-სანოვაცეს შეაგროვებდნენ. ზოგიერთი ცნობით მას ცეკვა და ტიკი ახლდა.

ზოგიერთი ტაოელი იხსენებს სიმღერა „გელინოსაც“, თუმცა მის ადგილობრივ წარმომავლობაში ეჭვი შეაქვს (ჩავწერე 2014 წ.). სამაგიეროდ, ტიკზე არსებობს პატარძლის სახლში მისაყვანი მგზავრულ-მაცრული ჰანგი (აუდიოდანართი, №92). ეთნოლოგი ნ. ჩელებაძე ახსენებს ნეფის სახლში პატარძლის შესაყვან ნიმუშსაც, სახელწოდებით „ზალი ახლა მოვდა, სახლი გასანათლე“, რომელსაც მაცრიონი გზაში ანუ ნეფის სახლში პატარძლის მიყვანამდე მღეროდა (ჩელებაძე, 2016:118). სამწუხაროდ, მისი მუსიკალური მხარე ჩემთვის უცნობია. ერთ-ერთი ეთნოგორის თქმით, „ქორწილში ჩვენ თურქია ვღმერობთ, გურჯიჯა არ ვიღმერობთ“ (ფალავა, შიოშვილი და სხვ., 2020:1032). თუმცა სხვა ეთნოგორები მიუთითებენ ქორწილში ქართული სიმღერის არსებობაზეც (იქვე:249). მართალია, მონოგრაფიაში მოტანილია საქორწინო თემატიკის ამსახველი ლექსები (იქვე:617-618), მაგრამ ისინი მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით ლირიკული და საშაირო სიმღერებია და არა საქორწინო – ტრადიციული გაგებით. აქვე ვიტყვი, რომ იყო ორგუნდოვანი შაირებიც. როგორც 2022 წელს მითხრეს, ორგუნდოვან შესრულებას „ყარშილამა“ ერქვა და მასში ადამიანთა გასაკილი ტექსტებიც იყო.

საკრავებიდან გავრცელებულია გუდასტვირი, ტაოურად „ტიკი“ (სურათი №23). „ტიკი“, ტაოელთა თქმით „გასიებულს“ ნიშნავს და ამიტომაც დაერქვა საკრავს (ჩავწერე 2014 წ.). ფალავას „მოგზაურის დღიურში“ „ტიკი“ ასევე „ტიკიგუდას“ სახელწოდებითაა მოხსენიებული (ფალავა, 2011:296-297). ტიკზე დამკვრელს მეტიკევი ეწოდება.

ტიკიზე იკვრება საცეკვაო მუსიკა, მაგ. „თითრამა“, „ჯილველო“, „ჩიფთე ალა“/„ჩიფთაიალი“/„ჩიფთეიალი“/ჩიფთ აიაქ“ – „Çift ayak“, „თექა იალი“/„თექ აიაქ“ – „Tek ayak“. „ქობაქ ხორონი“, „ურუმი“, „ჩაყარე“, „ალირბარი“, „თემურ ალა“, პატარძლის გამოსაყვანი და სხვ., (ჩავწერე 2014 და 2022 წწ.).

2022 წელს ჩანერილი მასალის მიხედვით, „თემურ ალას“ თავისი თურქულენოვანი სიმღერა აქვს (აუდიოდანართი, №93), მაგრამ ურუმს, თითრამას და სხვებს თავისი სიმღერა არ გააჩნიათ და მათზე, სურვილის შემთხვევაში, ნებისმიერ თურქულენოვან ან ქართულენოვან სიმღერას შეასრულებენ, თუნდაც „ფოტოროში ჩივარეს“ (აუდიოდანართი, №94). საცეკვაო ჰანგების გარდა, სრულდება „იოლ ყაიდე“ (გზის ჰანგი), რომელსაც „გელინ ჩიქარმა“ (პატარძლის გამოსაყვანი) ჰანგსაც ეძახიან (განმეორებით იცხილე აუდიოდანართი, №92), რომლებსაც ცეკვა არ ჰქონდა.

ტაოელები ცეკვავენ „ფერხულს“, „ხორონს“, „თითრამას“, „ჩიფთე ხორონს“, „ჭანის“, „ართვინ ბარს“, „ათაბარს“, „ჰემშინს“ (ფალავა, 2011:297). დავძენ, რომ „ჰემშინი“ და „ჭანი“ ლაზური, ხოლო „ართვინბარი“/„ათაბარი“ კი კლარჯული ჰანგია. ტაოურ ხორუმს მ. ფალავა ამგვარად აფასებს: „ხორუმიანო ეს ცეკვა, – გვიმტკიცებენ მასპინძლები... მიჭირს დავიჯერო, რომ ეს ხორუმიანო. სხვადასხვა ცეკვის ნარევთან უფრო გვაქვს საქმე, ვიდრე ერთიან ცეკვასთან; არც მუსიკაა მთლად ქართული საცეკვაო“ (ფალავა, 2011:296). ეს აზრი პროფესორს

გუდასტვირზე ერთხმიანობის დომინირებასა და არაქართული მელიზმატიკის ხანგრძლივი მოსმენის გამო უნდა დაბადებოდა.

თუ შემოდგომაზე ქალოცობის დღესასწაულზე უკრავდა ტიკი და ცეკვავენენ, ზამთარში „ყადობას“ ჩაატარებდნენ. ორი კაცი ქალის ტანსაცმელს გადაიცვამდა და ორი კაციც წვერიანი ბერი გახდებოდა. იარებოდნენ სოფლებში, მოვკრეფდნენ საკვებს და იფერხულებდნენ ისევ „თითრამას“, „ჩიფთე ალას“, ჩაყარეს და სხვებს.

გიორგი კალანდიას ჩანერილი აქვს გუდასტვირზე (ტიკზე) თამარ მეფის სადიდებელი ჰანგი (ვიდეოდანართი, №52). იგი ყველა განსაკუთრებულ ზეიმზე იკვრება, თუმცა ეს ჰანგი დანარჩენმა ტაოელებმა ვერც 2014 და ვერც 2022 წლებში ვერ გაიხსენეს. ასევე საინტერესოა, რომ ფილოლოგ მემედ ქესკინ ბისონიძეს ფიქსირებული აქვს ლექსი, რომელშიც საუბარია ჯარში წასვლასა და მასთან დაკავშირებულ სევდაზე (ქესკინი, 2018:126).

ტიკზე უკრავდნენ ასევე წისქვილის ქვის მოტანისას, მაგრამ არ ფერხულობდნენ რადგან წისქვილის ქვა მიჰქონდათ. ქვას რომ სიმძიმე არ ჰქონოდა, ამიტომ უკრავდა ტიკი და ასრულებდნენ იგივე საცეკვაო ჰანგებს.

დღევანდელ ტიკზე ორივე მხარეს ხუთი თვალია ამოჭრილი, ა. აკატის ცნობით, იუსუფელის ქართულ დასახლებაში თვალთა რაოდენობა 1/5, ხოლო არაქართულ დასახლებებში 3/5 იყო (აკატი, 2015:367). 2022 წელს კი გაიხსენეს 1/5, 2/5 და 3/5 თვლიანი გუდასტვირები. ზოგჯერ 3/5 თვლიან გუდასტვირზე ერთ თვალს დახურავდნენ. რადგან დღეს მექართულე ტაოელები გუდასტვირის ლაზებისგან ყიდულობენ, ლაზურ გუდასტვირში კი, ძველი ტაოურისგან განსხვავებით, თვლების რაოდენობა ტოლია (5/5), ამიტომ მრავალხმიანობა თუმცა კი შენარჩუნებული, მაგრამ მაინც წყვეტილია. 2022 წელს არაერთ დამკვრელთან, გუდასტვირის ერთ სალამურზე 2 (ზოგ დასაკრავზე 3) თვალი დაფკეტეთ და, შესაბამისად, გაბმული მრავალხმიანობა მივიღეთ (აუდიოდანართი, №95-97; ვიდეოდანართი, №53). თვალედახურულ გუდასტვირზე დაკვრა კი შეუძლიათ მხოლოდ უფროს თაობას, რადგან მათ დაკვრა თავიდან 1/5, 2/5, 3/5 თვლიან ტიკზე ისწავლეს.

გუდასტვირის ორი სალამური აქვს, რადგან, ტაოელთა თქმით, ერთ სალამურიანს ცოტა ხმა აქვს და ლამაზი არ არის. ერთსალამურიან გუდასტვირს ერჰან ფოლათმა 2022 წელს ჭიპონი უწოდა.

ტაოელები გუდასტვირში ჩადებულ სალამურებს „წინწილას“, ადგილს, რაშიც სალამურები იდება „ნავს“, ჩასაბერ მასრას კი „ლაშურს“ ან „ლულუკს“ უწოდებენ (ჩავწერე 2014 და 2022 წწ.), ტანს კი „გუდას“ უწოდებენ. „ლულუკი“ თურქული სიტყვაა.

„წინწილა“, ტაოელთა გაგებით, არის სალამური, როგორც ცალკე, ისე – ტიკში ჩადებული (ანუ დედნები). ორივე შემთხვევაში, სიტყვას ჩასაბერის მნიშვნელობა აქვს. თვითონ „წინწილა“ კაკლის ან კამიშის ხისგან მზადდება. გუდა კი თხისგან, რადგან ცხვრის ტყავი ჰაერს ატარებს. ტიკის ნავი კი ხარის კოტოშისგან ან რცხილასგან კეთდებოდა, საბერველი კი კაკლის. ძველ ტიკის მოსართავი არ ჰქონდა და ხშირად თხის ბალანი იყო ამოსული (ჩავწერე 2014 და 2022 წწ.).

ტიკი შეიძლება ნესტის გამო მოიშალოს (ჩავწერე 2022 წ.) და მოშლილ ტიკს სალამურები უნდა მოხსნა, ფისით ამოასუფთავო და ისე ააწყობ (ჩავწერე 2022 წ.).

სოფელ პარხალში სადაც ქართული ენა უკვე დაკარგულია, ვერ გაიხსენეს გუდასტირის ქართული სახელი, თუმცა სალამურებს „წინწილა“, ჩასაბერ მასრას „დედულა“ და ტანს კი „გუდა“ უწოდეს (ჩავწერე 2022 წ.). ნაწილების ხეები აქ აღარ გამოიკითხავს თუმცა ბაჭრეტი ბიჩაქჩის „წინწილები“ და „ნავიც“ სპეციალურად აფრიკული ხისგან ჰქონდა გაკეთებული, ძლიერი ხმა აქვსო (ჩავწერე 2022 წ.). მექართულე ხევეკიდან სელიმ სილაჯის გუდასტირს რკინის „წინწილები“ ჰქონდა.

ცალკე წინწილაც გაზაფხულზე მზადდება და 4-5 თვალი აქვს. წინწილას დამზადებისას ტოტს მოტეხენ, ტოტის თავს დანით შემოხაზავენ და ხის ქერქს დანის ტარით დანაყავენ და ადვილად გააცლიან. გულს გათლიან და ჩასასტვენს გახვრიტავენ და ქერქს უკან ჩამოაცვამენ. იგი თივისგან ან ხეჭეჭოგან მზადდებოდა (ჩავწერე 2021 და 2022 წწ.).

სოფელ ქობაქში აკორდეონზე ორიოდ ჩვენებური უკრავდა, თუმცა სამწუხაროდ ყველა მათგანი გარდაცვლილია.

სამწუხაროდ, 2014 და 2022 წელს მე და 2013 წელს თ. მესხიძემ (რეჟისორ თ. ჭაბუკიანთან ერთად) მხოლოდ გუდასტირის ფიქსირება შევძელით. ცალკე „წინწილა“ ანუ კავალი დღეს უკვე პარხალსა და მექართულე ტაოში აღარ ჟღერს. არც საზია გავრცელებული, თუმცა ზოგი ტაოელი საზზეც ფერხულობს იმ შემთხვევაში, თუკი ტიკი არ იყო.

ინტერნეტ-რესურსებში გუდასტირთან ერთად, დოლი და ზურნაც ფიგურირებს, თუმცა ტაოელებმა 2014 წელს მითხრეს, რომ ტიკთან ერთად დაულ-ზურნა „მეთურქულე“ სოფლებშია გავრცელებული. მათზე შესრულებული დასაკრავები (ვიდეოდანართი, №54-55), მკვეთრად „აღმოსავლური“ და „აზიური“ და, შესაბამისად, მათში ქართული კვალი ძნელად იძებნება, მაგრამ მეთურქულე სოფელ პარხალში დაულ-ზურნა არ ჟღერს და იქ კვლავ გუდასტირია გავრცელებული.

ტაოელებმაც მიხსენეს სიტყვა „უშტურ“, რაც თურმე სტირის ნიშნავს და მეცხვარეებისთვის ყოფილა განკუთვნილი. თუმცა 2021 წელს ჩემ მიერ მოპოვებული ცნობების მიხედვით „უშტურ“ ჩვეულებრივი საბავშვო სასტვენია გაზაფხულზე კაკლიდან კეთდება და თვლები არ აქვს. ტოტს მოტეხავენ, ტოტის თავს დანით შემოხაზავენ, ხის ქერქს დანის ტარით დანაყავენ და ადვილად გააცლიან, გულს გათლიან, ჩასასტვენს გახვრეტენ და ქერქს უკან ჩამოაცვამენ. არსებობს როგორც უთვლო, ისე 2-3 თვლიანი „უსტური“. მას ისევე როგორც „წინწილას“. მხოლოდ მამაკაცები და ბიჭები ამზადებენ.

ტაოელების ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – გიორგი ალიმბარაშვილი

საქართველოს ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მხარე ტაო, თანამედროვე თურქეთის ტერიტორიაზე, მდინარე ჭოროხის შუა დინების აუზში მდებარეობს. პირობითად, მას ორად ყოფენ: მექართულე ტაოდ (სადაც, ჯერ კიდევ შემორჩა ქართული ენა, ეროვნული ტრადიციები-ფოლკლორი) და მეთურქულე ტაოდ. ქართულენოვანი მოსახლეობა კომპაქტურად ძირითადად იუსუფელის რაიონში, ელიასხევში გაშენებულ სოფლებში: ხევეკში, ქობაქსა და ბალხში არიან დასახლებული.

საქართველოს ერთ-ერთი ძირძველი ისტორიული რეგიონი ტაო, თურქეთის სახელმწიფოს საზღვრებში მე-16 საუკუნიდანაა მოქცეული. იგი წარსულში, ეთნიკური თვალსაზრისით, საკმაოდ ჭრელი ყოფილა, სადაც ქართველებთან ერთად, რუმებს (ბერძნებს) და ერმენებს (სომხებს) უცხოვრიათ. ეთნიკური მრავალფეროვნების მიუხედავად, ჩვენამდე მოღწეულ ტაოურ ფოლკლორს მრავალფეროვანს ვერ ვუწოდებთ.

ტაოელთა საცეკვაო ფოლკლორის ფიქსირება-შესწავლის შესახებ, მეტად მწირ მასალას ვხვდებით:

ტაოელი ჭაბუკების მიერ ყურძნის მტევნებით შესრულებული ცეკვა, გასული საუკუნის დასაწყისში საექსპედიციო მოგზაურობისას პარხალში უნახავს აკად. ე. თაყაიშვილს.

2013 წელს პროექტ „იმიერ-ტაოს“ იდეის ავტორის თ. მესხიძის მიერ შეკრებილი მასალების საფუძველზე, შეიქმნა კინორეჟისორ თ. ჭაბუკიანის ფილმი „გურჯის გული“, სადაც ტაოელთა ცეკვების ფრაგმენტებია დაფიქსირებული.

2014 წელს შ. რუსთაველის ეროვნული ფონდის დაფინანსებით ეთნომუსიკოლოგი გ. კრავეიშვილი იმყოფებოდა ტაოში ფოლკლორული ექსპედიციით, სადაც ჩაინერა ტაოელების მუსიკალური და საცეკვაო ფოლკლორი.

წიგნში „Yusufeli Kulliyati“ (ტომი 2) თანერ ართვინლიმ მოკლედ აღწერა რეგიონში გავრცელებული ცეკვები და საცეკვაო კოსტიუმები.

ტაოური ცეკვების შესახებ მცირე ინფორმაციას ვხვდებით გ. კრავეიშვილის ნაშრომში „საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეებისა და XVII — XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები“.

მონოგრაფიულ ნაშრომში „ტაო“, სხვა საკითხებთან ერთად, ვხვდებით კომპლექსურ სავსე ექსპედიციებით შეკრებილ ფოლკლორულ მასალებს.

ტაოური ცეკვების შესახებ საუბრობს მ. ფალავა წიგნში „შავშური ჩანანერები“.

ფოლკლორული ექსპედიცია ტაოში ჩატარდა 2022 წლის 23 ივლისიდან 29 ივლისამდე. ძირითადად ვიმყოფებოდით მექართულე ტაოს სამივე სოფელში, ასევე ქ. იუსუფელში. სოფლებში: პარხალი, სარიგოლი და ვანისხევი. ჩავინერეთ 5 ცეკვა ვარიანტებით.

ტაოელები ცეკვას „ფერხულს“ უწოდებენ. მას სხვაგვარად „იანლასაც“ ეძახდნენ. ალთან გულ კულვანიშვილის (დაბ. 1982წ. ხევეკი) თქმით: „ეს ორივე ერთია. ამას გურჯები ეძახდნენ ფერხულს. ძველად იაილებში სალამოს ხალხს დაუძახებდნენ, შეკრებდნენ და ასე ეტყოდნენ – წავედით იანლალში, ფერხულში არა, იანლალში წავედითო. ეს ძველბურთი სიტყვაა“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022წ. ხევეკი). ადგილს, სადაც ფერხულები სრულდება – „კალო“

ჰქვია. „სოფელში დღეობებისა და ქორწილის აღსანიშნავად, ხშირად, ფართო და ვაკე, საგანგებოდ გამოყოფილი ადგილი – კალო იყო მოწყობილი. ეს ის ადგილი იყო, სადაც მექორწილები ცეკვა-თამაშს მართავდნენ...“ (ფალავა, შიოშვილი და სხვ. 2020: 248).

ტაოური ცეკვები წრიული ფორმის მასობრივი ფერხულებია, მოძრავი ორივე მიმართულებით (მეტწილად მარჯვნივ). სწორხაზოვან ან რკალისებრი ფორმის ფერხისებს ასრულებენ მხოლოდ მაშინ, როდესაც ვერ იკრიბება საკმარისი რაოდენობის მონაწილეები. „ჩვენებური ფერხულები წრიულია – გვითხრა ალი ოსმან ქიბარ მჭედლიშვილმა (დაბ. 1998 წ. ხევეკი). ის, თურქების „ჰალაი“, (თურქეთში გავრცელებული ნახევარწრიული ან სწორხაზოვანი საფერხულო წყობის ცეკვა გ. ა.) რომ ჰქვია, ისეთი არაა. ეს მრგვალია. ეს ქართველების, ლაზების და ხემშინებისაა. ის, თურქების სხვაა. ჩვენი 1 და 2 კაცის ფერხულები ნაკლებადაა. მაგდაგვარი უფრო იციან ართვინში, შავშეთში, მაჭახელში“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ხევეკი).

სოლო და წყვილთა ცეკვის ელემენტები იკვეთება ტაოელების ძველ ხალხურ თეატრალურ სანახაობა „ყადობაში“ („ბერიკაობა“) და იქ შესრულებულ ფერხულებში. „ბერიკული“ წარმოდგენა ზამთარში იმართებოდა. მუიტინ ყარაყუში მუთაფის (დაბ. 1930 წ. ხევეკი) გადმოცემით: „ერთი კაცი „ყადი“ შეიქნებოდა. თავზე გრძელ თხისბალნიან ქუდს დაიხურავდა, ძველ კონკებს (ტანსაცმელი გ. ა.) ჩაიცვამდა, სახეს შავად გაიმურავდა, ხელში ჯოხს დაიჭერდა და ისე იფერხულებდა. ერთი კაციც „დოდოფალი“, ქალის კონკებს ჩაიცვამდა და ისიც იფერხულებდა. ხან ერთად შევიდოდნენ წრეში, ხან „ტყუილი ქალი“ ფერხულის შიგნით უსიტყვოდ ოხუნჯობდა და იმანჭებოდა. გადამცემს „ქალს“ „ქორჩეს“ ვეტყოდით“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ხევეკი).

ტაოში ფერხულებს ასრულებენ ცალკე მამაკაცები, ცალკე ქალები და შერეული სახით. მამაკაცების შესრულებულ ფერხულებში ვხვდებით ტერფდაკვრით მოძრაობებს, მუხლის იატაკზე დადებას, ბუქნს, მხრის და წინამხრის მცირე რხევებს და ზეტანის უკან გადახრას.

ქალები საცეკვაო მოძრაობებს ზომიერ ტემპში, შედარებით მსუბუქად და ჰაეროვნად ასრულებენ. მათი საფერხულო რეპერტუარი დიდად არ განსხვავდება მამაკაცების ცეკვებისგან. არ ასრულებენ მხოლოდ იმ მოძრაობებს (ბუქნი, მუხლილეთი...), რაც ტექნიკურად რთულია და ამავდროულად მიუღებელია ქართველ ქალთა საცეკვაო კულტურისთვის.

ქალების და მამაკაცების ერთად ცეკვის ტრადიციას ტაოელები, ბოლო პერიოდში შემოსულ კულტურად მიიჩნევენ. ქორწილებში ძველად ისინი სხვადასხვა ოთახებში იკრიბებოდნენ და შესაბამისად, ცალკე ასრულებდნენ ფერხულებს. აღნიშნული საკითხის შესახებ შემდეგ ინფორმაციას გვანვდის მეგუდასტიკირე ჰალის აჯარი: (დაბ. 1953 წ. ხევეკი) „ძველად დუგუნებში (ქორწილებში გ. ა.) კაცები და ქალები ცალკე ფერხულობდნენ, იმიტომ რომ სხვა სოფლებიდან მოსული სტუმრებიც იყვნენ, მაგრამ ზემოთ ჩვენი სოფლის დაილებში, ქალები და კაცები გარეული (შერეული გ. ა.) ფერხულობდნენ. ღამით კვარს ვანთებდით და ისე ვფერხულებდით“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ხევეკი).

ტაოელები ფერხულის „წინამძღოლს“ „ყომუჩს“ (კომუთი), „ყუმანდარჯს“ უწოდებენ. ორივე სახელწოდება თურქულია. ფელამუზ გულღერ მოლახალილოლიმ (დაბ. 1972 წ. ხევეკი) ფერხულის წინამძღოლს უწოდა – „მეფერხულე თავადი“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ხევეკი). მონოგრაფიულ ნაშრომში „ტაო“ ვკითხულობთ: „საერთოდ, ტაოში დიდ სახლეულებს ძმებს შორის ასაკით უფროსი მამაკაცი მართავდა, რომელსაც სახლის უფროსი ეწოდებოდა. ასევე, სახლის უფროსს ტაოს ცალკეულ ხეობაში სახლის თავადი ერქვა...“ (ფალავა, შიოშვილი და სხვ. 2020:253). „ყუმანდარჯი“ ფერხულის მონაწილეებს ძირითადად თურქულ ენეზე მიმართავს. შესაბამისად, საცეკვაო მოძრაობების ტერმინოლოგიაც თურქულია.

ფერხულ „თითრამას“ შესრულებისას, ჩვენ ვთხოვეთ „წინამძღოლს“ აჰმედ ბალჯი ბაქმაზიანს (დაბ. 1982 წ. ხევეკი), რომ ქართულად გადმოეთარგმნა ტერმინები: „ასე წვედეთ (ხელს გვიჩვენებს მარჯვენა მიმართულებით გ. ა.), ასე წადით (ახლა მარცხნივ გ. ა.), „გეყუდეთ“, „თავდაღმი ჩაჰკარით“ (ტერფდაკვრა. ხელს გვიჩვენებს წრის შიგნით მიმართულებით გ. ა.) „კააზე გამოდით“ (წრე კარგად გაშალეთ გ. ა.), „თავშარმი ასწიეთ ხელები“, (თავს ზემოთ აწიეთ ხელები გ. ა.) „ცაა ცას“ შიგან შასვლობაზე იტყვიან, ფეხი ჩაჰკარი შიგნისკენ (წრის შიგნით გ. ა.). „ცაა ცას“ ვიტყვი, ქი მიხვდებიან შიგნითკენ უნდა შევიდეთო, მემრე გარესკენ უნდა გამოვიდეთო. „იკი უშტურ ცაა“ – გარეზე გამოდიან (წრეს გაშლიან გ. ა.). „ჰაიდე ბერაბერ“ – შიგან შაჰკრავ (ტერფის წრის შიგნით დაკვრა – გ. ა.)“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ხევეკი). ფერხულებში ხმამაღალ შეძახილებს მხოლოდ მამაკაცები ამბობენ. ისინი „წინამძღოლის“ მითითებებს ემორჩილებიან და მხოლოდ მის ნიშანზე „დასჭექავენ“. ცეკვაში ხმამაღალ შეძახილს ტაოელები „დაჭიხვინებას“ უწოდებენ.

ტაოელები ფერხულებს გუდასტვირის (მას ტიკს ეძახიან) და ერთხმიანი სიმღერების მუსიკალური თანხლებით ასრულებენ. მეგუდასტვირე („მეტიკეჯი“) მამაკაცია. ის ძირითადად ფერხულის ცენტრში დგას და ისე უკრავს. მხოლოდ მაშინ დაუკრავს წრის გარეთ, თუ ფერხულის შემსრულებელთა რაოდენობა ცოტაა და წრე მჭიდროდაა შეკრული. საინტერესო ინფორმაცია მოგვანოდა მეგუდასტვირე შაჰინ ქეჩეჯიმი: (დაბ. 1975 წ. ხევეკი) „ქალების ფერხულში ძველად „მეტიკეჯის“ ჭილოფის ტომარას გადააფარებდნენ თავზე, რომ ქალების ფერხულისთვის არ ეყურებინა“ (ჩავინერეთ 2022 წ. ხევეკი). სიმღერებს მღერიან ორივე ენაზე, ქართულად და თურქულად.

ფერხულებში ხელების მდგომარეობა სხვადასხვაგვარია. ტაოელთა ცეკვებში ძირითადად ვხვდებით ხელიხელჩაკიდებულ მდგომარეობას. იშვიათად გვხვდება (შერეულ ფერხულებში) ნეკა თითებით (პატინაჲ თითი) დაბმა. ასევე გვხვდება ხელების ერთმანეთის მხრებზე გადახვევა (ფერხულში „ქობაქი“), ხელების „კომკურა“ მდგომარეობაში აღმართვა (ფერხულში „თითრამა“) და სხვა.

შემოდგომაზე ოქტომბერში მოსავლის აღებისას, ტაოს სოფლებში ძველად „შენლიგობა“ (ზეიმი, სანახაობა) იმართებოდა. მას „ქალოცი ფესტივალს“, ანუ შემოდგომის ზეიმს უწოდებდნენ. „ქალოცობის“ ზეიმი ხან 2-3 დღეს გრძელდებოდა, რომელსაც ადგილობრივები სიმღერებით, ფერხულებითა და ხალხური

შემოქმედების სამშვენივრებით ალამაზებდნენ. გასული საუკუნის დასაწყისში სოფელ პარხალში, მეტად საინტერესო ინფორმაცია ჩაინერა აკად. ე. თაყაიშვილმა: „ძველი წარმართული კულტის გადმონაშთის წარმოადგენს რთველის დღესასწაული: ტან-გახდილი ჭაბუკები ფერხულს ცეკვავენ და ყურძნის მტევნებს იკიდებენ ტანზე. ეს წესი პარხალს ქვემოთ მდებარე სოფლებში-ლა შემორჩენილა, თვით პარხალში კი მოლები უკრძალავენ ახალგაზრდებს ტანთ გახდას. ეს გაშიშვლებული ვაჟები ჩვენებური აგუნას და კლასიკური ბახუსის თანამგზავრებს მოგვაგონებენ“ (თაყაიშვილი, 1960:83).

სოფელ ხევეკიში მოგზაურობისას შემდეგი ინფორმაცია ჩავინერეთ მუზაფერ გულერ მოლალლოლი მჭედლიშვილისგან (დაბ. 1952 წ. ხევეკი) „რთველის დროს ყურძნს დაკრეფდენ, ლობიოს დაგლეჯვენ, ორ – სამ დღეს იფერხულებდეს. აქ ხარები იყვნენ, დიდრვან ხარებს აჭედვენ (დააჭიდებდნენ გ. ა.), ქალოცი ფესტივალი ერქვა მაგას. სოფელში ყურძენი არ მოდის. აქ ხალს ჩამოიკიდვენ, აი ძირი (ჭარხალი გ. ა.) იყო ყანაში დათესილი, იმას ჩამოიკიდებდეს და ისე იფერხულებდეს ძველად და ახლა ისე არ არის“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ხევეკი).

„თითრამა“ ყველაზე გავრცელებული ფერხულია მექართულე ტაოში. მას ძველად ტაოელი „ჩვენებურები“ სხვაგვარად „ცხრილვასაც“ (ცხრილი – მარცვლეულის საცხრილავი მრგვალი ფორმის ხის საცერი) უწოდებდნენ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ხევეკი). „თითრამას“ ადრე მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ (ვიდეოდანართი, №56-57). მონაწილეები წინასწარ მოეწყობიან წრიულად ერთმანეთის გვერდით, სახით ცენტრისკენ. ფეხი – I პოზიცია. ხელები – ქვედაშეხებული და ხელიხელჩაკიდებული. ფერხულს ჰყავს წინამძღოლი, რომლის შეძახილზეც იწყებენ მონაწილეები ცეკვას. წრე ბრუნავს ორივე მიმართულებით (თავდაპირველად მარცხნივ). ფერხული სრულდება გუდასტვირის და ორპირული ერთხმიანი სიმღერის მუსიკალური თანხლებით. ჯერ ერთი მხარე მღერის, შემდეგ იმავს იმეორებს მეორე. სიმღერის ტექსტი თურქულ ენაზეა. ხელების მოძრაობები ნაირგვარია. მაგ: II პოზიციაში ხელცვლა; კომპურა მდგომარეობა და მხრების მცირე რხევა. საცეკვაო ხაზის და საწინააღმდეგო მიმართულებით სვლისას ტაში (დატლაშინება. ასე ეძახიან ტაოელები ტაშს). ქვეწინმკლავეში და ქვეუკუმკლავეში მოძრაობა და სხვ. ფეხის მოძრაობებიდან დომინირებს ტერფდაკვრითი მოძრაობები და საფერხულო წინ ჩაკვრა.

მექართულე ტაოში ასევე გავრცელებული ფერხულია „ქობაქი“ (ვიდეოდანართი, №58-59). მას ეთნიკური ქართველებით დასახლებული ტაოური სოფლის სახელი ჰქვია. ფერხულს არა მხოლოდ ადგილობრივები, არამედ თურქეთში მცხოვრები „ჩვენებურებიც“ ასრულებენ. მას ადრე მხოლოდ მამაკაცები ცეკვავდნენ. ფერხული სრულდება ცალკე მამაკაცების, ცალკე ქალების და შერეული სახით. ვაჟების მიერ შესრულებული „ქობაქის“ საფერხულო მოძრაობები, მკვეთრად განსხვავდება ქალების ფერხულისგან. შეიძლება ითქვას, რომ ერთი ფერხულის ორი სხვადასხვა ვარიანტია. ორივე სქესის მონაწილეებს ხელები ერთმანეთის მხრებზე აქვთ გადახვეული. ქალ-ვაჟთა შესრულების შემთხვევაში, ხელიხელჩაკიდებული მდგომარეობაა (გვხვდება ხელების ერთმანეთის წინამ-

ხარზე გადახვეული მდგომარეობაც). მონაწილეები წინასწარ მოეწყობიან წრიულად, ერთმანეთის გვერდით სახით ცენტრისკენ. ფეხი – I პოზიცია. მამაკაცების „ქობაქს“ ახასიათებს ტერფდაკვრითი მოძრაობები, როგორც წრის გარეთ, ისე წრის შიგნით. ფეხის ჰაერში რკალგვარად შემოტარება. ასევე ვხვდებით მკვეთრ ბუქნებს, სარხევს და სხვ. ქალთა „ქობაქი“ საშუალო ტემპისაა და შედარებით მარტივი საფერხულო მოძრაობები აქვს. ფერხული სრულდება გუდასტვირის და ორპირული ერთხმიანი სიმღერის მუსიკალური თანხლებით. „ქობაქს“ ცალკე სიმღერის თანხლებითაც ცეკვავენ. სიმღერის ტექსტი თურქულ ენაზეა და როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დიდი პოპულარობით სარგებლობს „ჩვენებურებში“.

ტაოში ჩანერილ ცეკვებს შორის გამოვარჩევდით ფერხულ „ჩაყარეს“ (ვიდეოდანართი, №60), რომელიც არა მხოლოდ ჩვენთვის იყო უცნობი, არამედ თავად ადგილობრივებისთვისაც იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს. „ჩაყარე“ ჩაგვანერიანა მეჰმედ ილდიზმა (დაბ. 1967 წ. ხვევიკი). მასში მონაწილეობან მამაკაცებიც და ქალებიც. ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე. ერთმანეთის გვერდით მჭიდროდ მდგომ მონაწილეებს ხელები ნეკა თითებით აქვთ ჩაკიდებული და მოძრაობენ ჯერ წრის გარეთ, შემდეგ შიგნით. წრე არ ბრუნავს. ფერხული სრულდება გუდასტვირის მუსიკალური თანხლებით, თავიდან ნელ ტემპში და თანდათან ჩქარდება. „ჩაყარეს“ ფეხის მოძრაობათა კომპლექსს ინფორმაციური უნოდებს: „ორი უკნისკენ, ორი წინისკენ“. უკუსვლის დროს ხელები ზეგანმკლავში აიწევს, წრის ცენტრის მიმართულებით სვლისას კი ქვედაშეხებულია.

ამათ გარდა სრულდება „თემურ ალა“, „ჩიფთე ალა“/ჩიფთ აიაქი/„იქი აიაქი“, „თექაიალი“/„თექ აიაქი“ „ურუმი“ და ა. შ. მაგრამ მათი გადაღება, თუნდაც ფრაგმენტების სახით ვეღარ შევძელით, რადგან მექართულე ტაოელებს ამ ნიმუშების ქორეოგრაფიული ნაწილი კარგად აღარ ახსოვდათ.

ამრიგად, ექსპედიციის მიერ შეკრებილი მასალების მიხედვით, შეიძლება ითქვას, რომ ტაოური საცეკვაო ფოლკლორი შედარებით ღარიბია და მათ ლექსიკაში იგრძნობა ქართული ქორეოკულტურისთვის უცხო ელემენტები. თუმცა, ისიც აღსანიშნავია, რომ ფერხულებში ვხვდებით ისეთ მოძრაობებს, როგორიცაა: „ბუქნი“, „მუხლილეთი“, „სარხევი“, „საფერხულო წინჩაკვრა“ და ა. შ. ტაოური ცეკვების სიმწირის მიუხედავად, იგი მაინც ფასდაუდებელია და ეროვნული ხალხური შემოქმედების კუთვნილებას – ტაოურ საცეკვაო დიალექტს წარმოადგენს.

შავშელების მუსიკალური ფოლკლორი – გიორგი კრავეიშვილი

შავშეთი, რომელიც აჭარის მაღალმთიანეთს ესაზღვრება, უკვე საუკუნეებია რაც მოწყვეტილია დედასამშობლოს. შავშური სოფლები მოქცეულია შავშათის რაიონში. მხოლოდ ბოლაზქოი, რომელიც ქარაჯაბეის რაიონშია, დაარსებულია 1960-იან წლებში შავშეთიდან სხვადასხვა დროს წასული ჩვენებურების მიერ.

შავშური ფოლკლორი, მიუხრდავად იმისა, რომ ერთხმია, მაინც საკმაოდ მრავალფეროვანია. მის ვრცლად განხილვამდე მიმოვიხილოთ შავშური სიმღერების ჩანერის ისტორია:

1960-70-იან წლებში დასაკრავები ჩაინერა ადგილობრივმა ნურეტინ დემირმა (ბექაძემ).

1987 წელს ადგილობრივმა ისმაილ ყარამ/ქარამ (შავიშვილმა) მარტო და 1988-89 წლებში შუშანა ფუტკარაძესთან ერთად, დააფიქსირა რამდენიმე ნიმუში. ამ ნიმუშებზე დაყრდნობით, აჭარის ტელევიზიამ გააკეთა გადაცემა „აჭარა“. არ არის გამორიცხული, რომ 1992 და 1994 წელს გადაღებული და ინტერნეტში განთავსებული მასალაც ისმაილ შავიშვილს ეკუთვნოდეს.

1994 წელს სიმღერები ჩანერეს დ. ღუნდუამ და ა. ერქომაიშვილმა. სამწუხაროდ, მასალა მიუწვდომელია.

1998 წელს ტელეკომპანია TRT-ს ეთერით ფილმი „Maden (bazgiret) köyü belgeseli“ გადაიღო რეჟისორმა გულ ბუიუქბეშე მუიანმა.

1990-2000-იანი წლების მიჯნაზე ო. ფუტკარაძემ ჩაინერა რამდენიმე ნიმუში. მასალა გადაიკა აჭარის რადიოს გადაცემათა ციკლში „შორეული ახლობლები“. ამავე წლებში შავშური მუსიკა ჩაინერა ადგილობრივმა გუნდურ ათაბეიმ (ათაბეგმა).

დაახლოებით 2004-05 წლებში შავშეთს ბ. შაჰინი ესტუმრა.

2005 წელს რუსთაველის უნივერსიტეტის სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრის ექსპედიციის ფარგლებში (ხელ. მ. ფალავა) მუსიკალური ნიმუშები დააფიქსირა თორნიკე ფალავამ. სამწუხაროდ, მასალა დაკარგულია.

იმავე წელს, სტურუამ ჩაინერა რამდენიმე ნიმუში, რომელიც გამოიყენა ფილმებში „შავშეთურები“ (2005), „საახალწლო ჩვეულებანი“ (2005) და „შავშეთ-იმერხევი“/„ჩვენ მარიობა არ დაგვიშლია“ (2006).

2006 წელს რეჟისორმა ნიკო წულაძემ გადაიღო ფილმი „მზიანი ღამის ფერები“. 2006 და 2010 წლებში შავშეთში იმუშავა რეჟისორმა გია დიასამიძემ. ამ მასალაზე დაყრდნობითა და ჩემი მონაწილეობით, მომზადდა და 2015 წელს აჭარის ტელევიზიის ეთერით აჩვენეს ორნაწილიანი ფილმი „იმერხევი“.

2007 წელს ტელეკომპანია იმედის გადაცემა „დროების“ გადამღებმა ჯგუფმა გ. კალანდიას ხელმძღვანელობით რამდენიმე სიმღერა ჩაინერა. მოპოვებული მასალა აჩვენეს სიუჟეტში „მარიობა“.

2008 წელს ფესტივალ „ჩვენებურების“ დროს, ქორეოგრაფმა გიორგი ალიმბა-რაშვილმა ქალაქ ინეგოლში მცხოვრები შავშებისგან ჩაინერა რამდენიმე ნიმუში.

2009 წელს გ. კალანდიამ გადაიღო ოთხნაწილიანი ფილმი „შენი გულის ჭირიმი“.

2009 წელსვე სოფელ უსტამისში ბერობანას რიტუალი გადაიღო ტელეკომპანიამ „TRT“.

2009 წელს, არნოლდ ჩიქობავას სახელობის ენათმეცნიერების ინსტიტუტის ექსპედიციის ფარგლებში (ხელ. ფილოლოგი მარინე ბერიძე), ფილოლოგმა ნარგიზ სურმაჯამ დააფიქსირა რამდენიმე ნიმუში.

ამავე წელს, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო კვლევითი ცენტრის ექსპედიციის (ხელ. მ. ფალავა) ფარგლებში ფილოლოგმა თინა შიოშვილმა დააფიქსირა რამდენიმე ნიმუში.

2011 წელს, ტელეკომპანია „Haber HD Türk-მა, ჟურნალისტ პაულ დვეიერის ხელმძღვანელობით, მოამზადა ორი გადაცემა „Artvin Şavşatta tulum müzik ve yol“ და „Müzik ve yol programı Şavşat tanıtımı“.

2012 წელს, ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქართველური დიალექტოლოგიის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ექსპედიციის ფარგლებში (ხელ. ფილოლოგები: ეკატერინე დადიანი და ტარიელ ფუტყარაძე) რამდენიმე ნიმუში ჩაწერა ფილოლოგმა ხატია ჯანგაძემ.

ამავე პერიოდში, შავშეთს ეწვია ჯგუფი რეჟისორ ერჯან დურმუშის ხელმძღვანელობით. მასალა გამოყენებულია 2013 წელს გადაღებულ 13 სერიან „ოსმალეთის ქართველების“ დოკუმენტური ფილმში.

2013 წელს, ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო ინსტიტუტის ქართველური დიალექტოლოგიის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ექსპედიციის ფარგლებში (ხელ. ე. დადიანი და ტ. ფუტყარაძე) შავშური სიმღერები ჩაწერა ე. დადიანმა.

2014 წელს, რუსთაველის ფონდის დაფინანსებით, სიმღერა-დასაკრავები ჩავწერე. ამავე წელს შავშეთს აკატი ეწვია.

2014 წელსვე, ქარაჯაბების რაიონის სოფელ ბოლაზქოის ეწვია შოთა რუსთაველის უნივერსიტეტის ქართველოლოგიის ცენტრის ექსპედიცია (ხელ. მ. ფალავა).

იმავე წელს, სატელევიზიო პროგრამა „Gündüz Gece“-ს ფარგლებში ფილმი გადაიღო ზეინეფ თორმა.

2015 წელს, შავშეთს ესტუმრა აჭარის ტელევიზიის გადაცემის „ერთი დღე სოფელში“ ჯგუფი ნათია თავდგირიძის ხელმძღვანელობით. გადაცემა აჭარის ტელევიზიის ეთერით 2016 წელს გავიდა.

2015 წელსვე შავშეთს საქართველოს კულტურისა და ტურისტული რესურსების კვლევის ცენტრი, ლობჯარ თორნიკე სხიერელთან და ეთნომუსიკოლოგ მალხაზ ერქვანიძესთან ერთად ეწვია.

2016 წელს, ტელეკომპანია „Mavi Karadeniz“-მა გადაიღო ფილმი „İşte Karadeniz Artvin Şavşat“.

2016 წელსვე, სატელევიზიო პროგრამამ „Gündüz Gece“ გადაცემა მიუძღვნა შავშეთს.

2017 წელს, შავშეთში გადაიღეს ფილმი „Şavşat tanıtımı“.

ამავე წელს ჰანდა თურქელიმ გადაიღო ფილმი Keşifler Atlası _ Şavşat.

2019 წელს, სელჩუკ ალგანმა გადაიღო ფილმი Paradise Artvin TURKEY.

2019 წელსვე, ამ კუთხეს ესტუმრა აჭარის ტელევიზიის გადაცემა „ეთნოფორის“ შემოქმედებითი ჯგუფი. მასალა ეთერში გავიდა 2020 წელს.

2020 წელს, სევიჩი თუნჯმა გადაიღო **Şavşat Demirci Köyü ve Boselta Yaylası.**

2021 წელს, სოციალური ქსელის მეშვეობით ჩავინერე რამდენიმე ნიმუში.

2022 წელს, რუსთაველის ფონდის დაფინანსებით, მე, მამამ (თამაზ კრავეიშვილმა) და ქორეოლოგმა გიორგი ალიმბარაშვილმა დავაფიქსირეთ ძველი სიმღერები და ცეკვები.

პეტერბურგში მცხოვრებმა ფილოლოგმა ნიკო მარმა 1904 წელს იმოგზაურა შავშეთსა და კლარჯეთში, თუმცა ფოლკლორული მასალა, როგორც ჩანს, მხოლოდ შავშეთში ჩაუნერია. სასიმღერო ტექსტები ფონოგრაფის გარეშე უნდა ყოფილიყო ჩანერილი, ვინაიდან: 1) თავად ნ. მარი თავის ნაშრომში „შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები“ ფონოგრაფს სავარაუდოდ ახსენებდა; 2) ნიმუშების შესახებ შევიტყობდით ძველი ქართველი ეთნომუსიკოლოგებისგან (არაყიშვილი, ასლანიშვილი, ჩხიკვაძე); 3) ეს ჩანაწერები აღმოჩნდებოდა ანზორ ერქომაიშვილის მიერ რუსეთში მიკვლეულ კატალოგებში. მიუხედავად ამისა, ნ. მარის რუსეთში დაცული არქივი ბოლომდე შესასწავლია, რადგან მცირე იმედი იმისა, რომ ორიოდე ნიმუში ფონოგრაფზე იყოს ჩანერილი, ჯერ კიდევ არსებობს.

შავშურ მუსიკაზე ცნობები, პირველად ნიკო მარის „შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები“ ვხვდებით. ნიგნი რუსულად 1911 წელს გამოქვეყნდა და ქართულად მხოლოდ 2012 წელს გამოიცა. ნიგნში მოცემულია ჭიბონი, მისი ნაწილების სახელები და რამდენიმე სიმღერის ტექსტი. როგორც გარაყანიძის წერილიდან ჩანს, მუსიკოლოგი და აღმოსავლეთმცოდნე ვაჟა გვახარია შავშურ სიმღერას ერთხმიანად თვლის, თუმცა უცნობია, თუ რა მასალას ეყრდნობა (გარაყანიძე, 1991).

შავშურ მუსიკასთან დაკავშირებით ასევე შეიძლება დავასახელო ფაღვას, შიოშვილისა და სხვათა ავტორობით 2011 წელს გამოცემული მონოგრაფია – „შავშეთი“. მონოგრაფიაში დიდი ადგილი უკავია სიმღერების სოციალურ ფუნქციას, თუმცა ჟანრები განხილულია სიტყვიერი ტექსტის მიხედვით (მაგალითად: საყოფაცხოვრებო, პატარძლის დასამოძღვრავი სიმღერები).

„გურჯიჯა ვაიზი“ (ქართულენოვანი მუსლიმური ქადაგება) აჭარელი ხოჯა, რეჟებ მჟავანაძის შექმნილია. თ. შიოშვილის მიერ 2016 წელს გამოცემული „შავშური ფოლკლორი“ კი უმეტესწილად მონოგრაფია „შავშეთიდანაა“ ამოზრდილი.

შავშურ მუსიკაზე, ტაოურისა და კლარჯულისგან განსხვავებით, სამაგისტრო დიპლომისთვის შედარებით მეტი მასალა მქონდა. წიგნებიდან ამოკრეფილ ინფორმაციას თან ერთვოდა ჩემ მიერ სოციალური ქსელით გამოკითხული ეთნოფორები, დანართის სახით კი წარმოდგენილი იყო სხვადასხვა დარგის მეცნიერთა მიერ ფიქსირებული და ინტერნეტ-რესურსებით მოპოვებული მუსიკალური მასალა.

ინეგოლის რ-ნის სოფ. ჰაირიე, რომელიც გარაყანიძის მიხედვით, შავშურ სოფლად მიგვაჩნდა, სინამდვილეში აჭარული (მაჭახლური) სოფელი ყოფილა. ვინაიდან, ჩემ ხელთ არსებული ნამდვილი შავშური სიმღერები ერთხმიანი იყო, შავშური მუსიკა ცალკე დიალექტად გამოყავი (კრავეიშვილი, 2013:41-45).

2014 წელს, ჩემ მიერ მოპოვებულმა მასალამ მხოლოდ დაადასტურა ამ მოსაზრების მართებულობა და შავშეთის მუსიკალური ფოლკლორის შესახებ უფრო მეტი რამ გახდა ცნობილი.

მიუხედავად იმისა, რომ შავშეთის მუსიკალური ფოლკლორის შესახებ ინ-

ფორმაცია ინტერნეტ-რესურსებით ჯერ კიდევ 2011-2012 წლებში მოვიძიე, პირველი ექსპედიცია მხოლოდ 2014 წელს ჩავატარე. შავშეთის ქართულენოვან სოფლებს, რომელთა 98% იმერხევის ხეობაშია, სრულად ვერ ამოვწურავდი. ამიტომ 2022 წელს კვლავ ვენვლე შავშეთს და ჩავინერე კიდევ არაერთი სიმღერა, მათ შორის საბავშვო ნიმუშებიც, რომლებიც იქამდე ძალიან მაკლდა. იქამდე კი, 2021 წელს ინტერნეტით დამატებით დავაფიქსირე საბავშვო საკრავების დამზადებასთან დაკავშირებული საკითხები.

2022 წლის ექსპედიციას, ასევე ჩავინერე შავშური ჭიბონი დაკვრის როგორც ახალი, ისე ძველი მეთოდით. პირველად ვიყავი ართვინის რაიონის სოფელ ბინათში, რომელშიც დავაფიქსირე დანარჩენი შავშეთიდან და ასევე ტაოდან განსხვავებული მუსიკალური ფოლკლორი.

ართვინის რაიონის სოფელი დოქუზოლული (ქართულად ბინათი), მდებარეობს ართვინის რაიონში – ართვინ-იუსუფელის საზღვარზე და არის ერთადერთი ქართულენოვანი სოფელი იმ რეგიონში. სანამ ჩავიდოდი, ვვარაუდობდი, რომ იქ შემხვდებოდა კლარჯული მუსიკალური ფოლკლორი, რომელშიც შეიძლება შეჭრილიყო ტაოური ელემენტები. შავშურ მუსიკას იქ ნაკლებად ველოდი, მიუხედავად იმისა, რომ ბათუმელი მეცნიერები ბინათის მეტყველებას შავშურს აკუთვნებდნენ. ჩვენი ჯგუფის წევრმა ქორეოლოგმა გიორგი ალიმბარაშვილმა ბინათში ჩანერილი ცეკვები კლარჯულს მიაკუთვნა, მაგრამ მუსიკალურ სფეროში ნამდვილად განსხვავებული სურათი დაგვხვდა.

როგორც ტაოს, ისე შავშეთისა და ბინათის სიმღერები ერთხმია. ბინათში ქართულენოვანი სიმღერა ძალიან ცოტაა და სიმბოლურია, რომ უმეტესობა ყურძენთან დაკავშირებული საშაირო ნიმუშია (აუდიოდანართი, №98). დანარჩენი სიმღერების უდიდესი უმრავლესობა, იქნება ეს პატარძლის გამოსაყვანი „გელინ ბურიუმ“/„გელინ, გელინ“ (აუდიოდანართი, №99), ნამგლით ბალახის მოსაჭრელი (აუდიოდანართი, №100), ახალი წლის (აუდიოდანართი, №101), საცეკვაო სიმღერები (აუდიოდანართი, №102-104), აკვნის ნანა (აუდიოდანართი, №105) და თვით წინიპოლაც კი (აუდიოდანართი, №106) თურქულად იმღერებოდა. თურქულენოვანი სიმღერების უდიდეს სიჭარბეს ადგილობრივები თურქულენოვანი მეზობელი სოფლებით ხსნიან, თუმცა რადგან ბინათი იზოლირებული იყო და ქართული ენა შეინარჩუნა, წესით, რამდენიმე ქართული სიმღერა მაინც უნდა შემოენახა. აქვე ვიტყვი, რომ წინიპოლა ქართულად მხოლოდ სოფლის უხუცესმა ნაზირე ოლუქმა გაიხსენა (აუდიოდანართი, №107).

ბინათში მხოლოდ „ჭიმუნი“ იკვრებოდა, რომელიც თავდაპირველად 1/5 თვლიანი იყო, ახლა კი 5/5 თვლიანია. მასზე დამკვრელს მეჭიმუნეს ეძახდნენ. ჭიმუნის საბერველის სახელი ვერ გაიხსენეს თუმცა სალამურებს წინწილა უწოდეს და ჭიმუნის ტყავს კი ტიკი. დამზადების ტექნიკა ვერ აგვიხსენეს. ხანდახან მოჰყავდათ დაულ-ზურნაც (ერთი დაული და ერთი ზურნა) ოღონდ დამკვრელებს ბინათის მეზობელი არაქართულენოვანი სოფლებიდან იწვევდნენ.

ჭიმუნზე იკვრებოდა „თითრამა“, „ვაზრია“, „ქობაქი“, „გელინ ბურიუმ“, „ოი ჩეფერლარ ჩეფერლარ“, „ნურიე“, „ჯანიარ“, „გელინი“, „გზის ანუ პატარძლის გამოსაყვანი ყაიდე“ და ა. შ. ეს ყველაფერი სრულდება როგორც ჭიმუნით (აუ-

დიოდანართი, №108-110), ისე მის გარეშე, ანუ მხოლოდ სიმღერით. უკრავენ ასევე ენიან სალამურზეც (აუდიოდანართი, №111).

ცეკვავდნენ ახალ წელსაც, ქორწილშიც, ყურბან ბაირამზეც, თივის მოთიბვის გათავების შემდეგაც კი... „ქალოცობა“ (ყურძნის კრეფა) იყო ბინათში. ახალ წელს ანუ „ილბაშობაზე“ თურქულად იმღერებდნენ, ფქვილს, ზეთს მოაგროვებდნენ და აცხობდნენ. ქართულად „ჯილველოსაც“ კი არ აბობდნენ. გურეშობა, ანუ ჭიდაობა იყო ძალიან ადრე და იქაც ჭიმუნი უკრავდა.

ბინათში არ შეგხვდა არც შავშეთში, არც კლარჯეთსა და არც ტაოში გავრცელებული ქართულენოვანი სიმღერები. მეტიც, ამინდის მართვის შავშეთური სიმღერა ნაზარიც კი ვერ დაფიქსირდა. ბინათელები მიუთითებდნენ, რომ ამინდის მართვის შელოცვას ხოჯები ასრულებდნენ არაბულ ენაზე. ქვესერ ფოლათმა გაიხსენა ლექსი „ტიტლინ ტიტლინ რა უნდა“ და თქვა, რომ წვიმის შეწყვეტასთან არის კავშირშიო, თუმცა ეს ახალ წელს სათქმელი ნიმუში აღმოჩნდა და ისიც თურქულ ენაზე.

ბინათში გვხვდება ტაოში გავრცელებული ცეკვების ნაწილი („თითრამა“, „ქობაქი“). მაგრამ საერთოდ არ გვხვდება შავშეთისთვის დამახასიათებელი ცეკვები. სამაგიეროდ, ტაოსთვის და კლარჯეთისთვის (მურღულისთვის) დამახასიათებელი სიტყვა „ფერხული“ არ იციან და ხმარობენ კლარჯეთისთვის (ბორჩხისთვის) და შავშეთისთვის დამახასიათებელ სიტყვა „სამას“ და „ბარს“.

თუ გუდასტვირს ტაოელები ეძახიან „ტიკს“, შავშელები ეძახიან „ჭიბონს“, ბინათელები კი „ჭიმუნს“, რაც ჭიბონის ფონეტიკური ვარიანტია. მაგრამ რომ ტაოელების მსგავსად, ბინათელები გუდასტვირში ჩადებულ სალამურს წინწილას უწოდებენ, ლაპარაკს კი ხვარატს.

ამრიგად, ბინათის ფოლკლორში იგრძნობა როგორც ტაოს, ისე შავშეთის გავლენა. გიორგი ალიმბარაშვილი კი მის ცეკვებს კლარჯულად მიიჩნევს, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ არც ტაოს და არც შავშეთის სიმღერები ბინათში გავრცელებული არ არის, მელოდიური თვალსაზრისით ბინათის ფოლკლორი შავშურს უახლოვდება (პატარძლის სიმღერა კი ტყუპისცალივით ჰგავს) და ამიტომ ბინათის მუსიკას შავშურის ნაწილად განვიხილავ. მითუმეტეს, რომ ბინათის მეტყველებაც შავშურია, როგორც ხალხის, ასევე ბათუმელი მეცნიერების აზრით, და მასში ტაოური მეტყველების მხოლოდ ნაწილაკები შეიგრძნობა.

შავშეთში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს იმერხევის ხეობა, რომელიც 10-ზე მეტ ქართულენოვან სოფელს მოიცავს. ის პირდაპირ ესაზღვრება აჭარას. როგორც შუშანა ფუტყარაძისგან 2013 წელს შევიტყვე, აჭარის მაღალმთიანეთში შავშეთიდან, კერძოდ იმერხევის ხეობიდან გათხოვილი ქალები 1960-70-იან წლებში ჯერ კიდევ ცოცხლები იყვნენ. დავინტერესდი, ვინმეს თუ ჰქონდა ჩანერილი მათგან ფოლკლორული მასალა. სამწუხაროდ, ასეთი ჯერჯერობით არაფერი ჩანს. შესაძლოა, ისინი არც არავის ჩაუწერია, რადგან: ა) ცხოვრობდნენ უშუალოდ თურქეთის საზღვართან მდებარე სოფლებში, სადაც გადაადგილება ძალიან ძნელი იყო; ბ) ცხადია, კომპაქტურად არ სახლობდნენ, შესაბამისად, მათი ძებნა საკმაოდ რთული იყო; გ) რელიგიური ფაქტორის გამო, ქალები ნაკლებად კონტაქტობდნენ უცხოებთან; დ) ვინაიდან იმერხევიდან იყვნენ (იგი 1921

წელს თურქეთს გადაეცა), რეპრესიების შიშით ხშირად საკუთარ წარმომავლობას არ ამხელდნენ.

მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში არათუ აჭარაში გათხოვილ იმერხეველებს, არამედ ადგილზე დარჩენილებსაც არ იწერდნენ. ამაზე მეტყველებს ბაზგირეთელი მუსტაფა უზუნ გამეშიძის ცნობა, რომლის მიხედვითაც, ბაზგირეთლებმა 50 წლის წინ გაიგეს ხმის ჩამწერი აპარატის შესახებ (ჩავენერე 2014 წ.). თუკი ამ სოფელს იმერხევის ცენტრად წარმოვიდგენთ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ განსხვავებულ მდგომარეობაში არც სხვა სოფლები იქნებოდნენ. რამდენიმე შავშს ჰქონდა ძველი ბაბინები და კასეტები, თუმცა ისინი დაკარგულია.

ტექსტში ხშირად ვიყენებ ტერმინს „იმერხეველები, იმერხევი“, ვინაიდან შავშეთში იმერხევის ხეობა, ბინათის გარდა, ერთადერთი ქართულენოვანი კუნძულია. როდესაც ვსაუბრობ შავშურ მუსიკაზეც, ვგულისხმობ იმერხევს.

რამდენხმიანი იყო შავშური სიმღერა საუკუნეების წინ და რამდენხმიანია იგი დღეს? ჯერ კიდევ 1874 წელს აჭარაში მოსმენილი შავშური ნიმუში: „საუბრის დროს ქართული მაყრული მომესმა... ზენდიდელი ბეგი თურმე შავშეთელი ბეგის ქალზე ქორწინდებოდა და შავშეთიდან მას სიმღერით მოაცილებდა კარგა მოზრდილი მაყრიონი“... „სიმღერა, რომელსაც ამ დროს ასრულებენ – მაყრული, მისი სიტყვები და კილო, თვით ქორწინების ზეიმი – სამ დღეს ქორწილი, – ყველაფერი ეს წმინდა ქართულია და იგი შემონახულია არა მარტო აჭარაში, არამედ ყველგან ამ მხარის მუსლიმანებში“ (ბაქრაძე, 1987:58). ვფიქრობ, „მის კილოში“ მოგზაური მრავალხმიანობას უნდა გულისხმობდეს. სამწუხაროდ, ბაქრაძე ქობულეთ-აჭარის გარდა, არსად ყოფილა, ვინაიდან ფაშისგან სხვა მხარეების მოვლის ნებართვა არ ჰქონდა (ბაქრაძე, 1987:67). რაც შეეხება „ქართული ქორწილის“ სხვა მხარის მუსლიმანებში შემორჩენას, ვფიქრობ, რომ თავისი ინფორმატორების ზეპირ გადმოცემას ენდო.

1988 წელს გარაყანიძე წერს „იმერხეული მუსიკალური მასალა, სამწუხაროდ, ფიქსირებული არაა, თუმცა შუახვევის რ-ნის სოფ. ოლადაურში (საიდანაც იმერხევი საკმაოდ ახლოსაა) მოხუცებისგან გამიგია, რომ იმერხევეში კარგად მღერიან და მათი სიმღერები ძალიან ჰგავს ოლადაურელებისას“ (გარაყანიძე, 1988:40). რუხაძის მართებული აზრით, იმერხეული სიმღერები რომ ერთხმიანი ყოფილიყო, შუახვეული მოხუცები მათი კუთხისა და იმერხევის ნიმუშების მსგავსებაზე სავარაუდოდ არ ისაუბრებდნენ“ (რუხაძე, 2013:138). ვინაიდან გარაყანიძის ექსპედიცია 1988 წელს, ან უფრო ადრე ჩატარდა, მისი ოლადაურელი ინფორმატორები 1900-იან წლებში უნდა დაბადებულიყვნენ, რადგან 1921 წლის შემდგომ შავშეთი თურქეთს მიეკუთვნა და იქაურებთან ურთიერთობა შეიზღუდა, 1937 წელს კი აიკრძალა. ამგვარად 1910-იან წლებში შავშეთში მრავალხმიანი სიმღერა ჯერ კიდევ სრულდებოდა. იმერხევეში ადრე სრულდებოდა სიმღერა „ჰორირამაც“, რომელიც უკვე 1990-იანებში მივიწყებული იყო (ფუტკარაძე, 2021:30). ეს ფაქტიც ოლადაურელების აზრის სისწორეზე მიუთითებდა. ამავე დროს, გვაქვს სხვა ცნობაც. 1917 წელს აჭარიდან შავშეთში გადამსვლელ ვინმე ლევანისთვის აჭარლებს უთქვამთ „ასეთ სიმღერას შავშეთში ველარ გაიგონებთ. იქ თუ ვინმე იმღერებს, ისეც „ეჯიბურადო“ სპარსულად, – მეუბნებოდნენ ზოგიერთები“ (ფუტკარაძე შ., ფუტკარაძე ე., მალაყმაძე რ.,

2020:303). რა უნდოდა თურქეთში სპარსულ სიმღერას, გაუგებარია. ალბათ მაშინდელ აჭარლებს თურქული ენა მოეჩვენათ სპარსულად? ვერაფერს ვიტყვი, თუმცა ოლადაურელების ცნობაც ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორც ვინმე ლევანის.

1952 წელს დაბადებულ მუსტაფა უზუნ გამეშიძის ცნობით (ჩავწერე 2014 წ.), მის ბავშვობასა და ახალგაზრდობაში „მაჭახლურ სიმღერებზე იმერხევლები იცინოდნენ როგორ მღერითო, რადგანაც მათი აზრით, ერთხმიანი სიმღერაა ლამაზი“. ქემალ ბულბულ თეთრადის ცნობით, იმერხევის სიმღერები უფრო ლამაზია, ვიდრე საქართველოში (ჩავწერე 2022 წ.). „ბანით სიმღერა პირველად 11-12 წლისა მოვუსმინე, როცა ტყეში მაჭახლელი კაცები მუშაობდნენ. გამიკვირდა, მაგრამ რომ ქართული იყო, ძალიან მეამა“ 2022 წელს გვითხრა საიდ თანიან ცვარიძემ. ცნობისთვის შავშეთის (იმერხევის) რამდენიმე სოფლის, მათ შორის ბაზგირეთის იაილებსაც (იალანები), მაჭახლელების იაილები ესაზღვრება. დიობნის მხარეს კი პირდაპირ მაღალმთიანი აჭარა ესაზღვრება. დიობანის ზოლის სოფლების (ივეთი, იფხრეული, ქოქლიეთი და ა. შ.) იალანებიც ასევე მაღალმთიან აჭარის იალანებს ესაზღვრება.

1920-იან წლებამდე, სანამ საზღვარი მათ შუაში გაივლიდა, ადგილობრივ მაცხოვრებლებს ხშირი მისვლა-მოსვლა და მოყვრობა ჰქონდათ, მაგრამ შემდეგ კყველაფერი აიკრძალა. მიუხედავად ამისა, 1950-60-იან წლებშიც კი, შავშეთის იალანებზე ასრულებს გზა არევიან და შემთხვევით საზღვარიც გადაუკვეთავთ და თუ მარტო ქართველი მესაზღვრეები ხვდებოდნენ, მაშინ პურსაც კი აძლევდნენ და უკან გამოაბრუნებდნენ. რუსი მესაზღვრის შეხვედრის შემთხვევაში კი, მათი რამდენიმე დღით დაჭერა და ცემა ნორმა იყო (ჩავწერე 2022 წ.).

როგორც ე. გარაყანიძის მიერ 1991 წლის 13 მარტს ვ. გვახარიასადმი მიწერილი უსათაურო წერილიდან ირკვევა, ბატონი ვაჟას ინფორმაციითაც შავშური სიმღერა ერთხმიანი იყო (გარაყანიძე, 1991:1). მართალია წიგნი არ მოგვეპოვება, თუმცა გარკვეული დასკვნის გაკეთება მაინც შესაძლებელია:

ვინაიდან ბატონი ედიშერი უზუსტობად თვლის შავშური სიმღერების ერთხმიანად მოხსენიების ფაქტს, ვვარაუდობ, რომ გვახარიას წიგნში არც იყო აღნიშნული, თუ რა მასალას ფლობდა ამ დასკვნის გამოსატანად. ასევე ვფიქრობ, რომ პატივცემული მკვლევარი შავშურ მუსიკას თურქეთთან საზღვრის გახსნის (1988 წელი) შემდეგ გაეცნობოდა, რადგანაც მის სხვა, თუნდაც 1980-იან წლებში დაწერილ შრომებში შავშური მუსიკა არსად ფიგურირებს. სამწუხაროდ, ვაჟა გვახარია 1991 წელსვე გარდაიცვალა და ვერც იმ ნაშრომის დასრულება მოასწრო და ვერც შემდგომი ნაშრომების დაწერა.

იმერხევის მოსაზღვრე შუახევის რ-ნის სოფ. ლომანაურში დაბადებული ფილოლოგი შუშანა ფუტყარაძე ჩემთან პირად საუბარში ადასტურებდა ბავშვობასა და ახალგაზრდობაში (1950-60-იანი წლები) იმერხეული მრავალხმიანი სიმღერის მოსმენის ფაქტს. მისი თქმით, როცა აჭარაში შუამთობა იმართებოდა, იმერხეველებიც ატარებდნენ მსგავს ღონისძიებას (სავარაუდოდ, მარიობას). საზღვრის გაღმა-გამოღმა მცხოვრებ აჭარლებსა და იმერხევლებს ერთიმეორის სიმღერები კარგად ესმოდათ. ქალბატონ შუშანას იმერხეული მრავალხმიანი ნიმუშები გასული საუკუნის 90-იან წლებში ჩაუნერია კიდეც (კრავიშვილი, 2013:55), თუმცა

შემდგომ ეს ფაქტი მან თავადვე უარყო. მისი და ისმაილ შავიშვილის მიერ 1988 წელს ჩაწერილ ვიდეოკასეტებზე უნისონური სიმღერებია ფიქსირებული. 1990-იან წლებში კი, ქალბატონ შუშანას, ხმის ჩამწერი აპარატით საერთოდ არ უმუშავია. ამგვარად, ფუტკარაძის მიერ, ჯერ კიდევ 1950-60-იან წლებში საზღვრის გაღმადან მოსმენილი სიმღერების მრავალხმიანობა ეჭვს იწვევს.

1950-60-იან წლებში იმერხეველთა ახალგაზრდა თაობაში მრავალხმიანობა ჯერ კიდევ რომ ყოფილიყო შემორჩენილი, მაშინ 2014 წელს მის ფიქსირებას მეც მოვახერხებდი. მით უფრო რომ მეტიც, მრავალხმიანობა ვერც 1994 წელს გაზეთ „ფენიქსის“ რედაქციის ექსპედიციამ დააფიქსირა (ხელ. დ. დუნდუა), რომელიც იმერხევს ანზორ ერქომაიშვილთან ერთად ეწვია (პირადი საუბრები 2012-13 წ.).

ერთხმიანია ასევე იმავე წელს ართვინში გადაღებული და youtube.com-ზე განთავსებული ვიდეოები, რომელთა ნაწილიც შავშური უნდა იყოს. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ჩემს სამაგისტრო ნაშრომში მოხმობილია პუბლიცისტი ივანე ჯაიანის 1895 წლით დათარიღებული ცნობა (კრავიშვილი, 2013:53), რომელშიც საუბარია სიმღერის გაქრობაზე. სინამდვილეში ეს ცნობა კლარჯულ სიმღერას ეხება, და არა შავშურს.

1921 წლიდან აჭარასა და შავშეთს შორის არსებული საზღვრის გამო მიმოსვლა საკმაოდ გაძნელდა, ხოლო 1937 წელს საზღვარი ჩაიკეტა. ამიტომ გარაყანიძის ოლადაურელი ინფორმატორები 1900-იან წლებში უნდა დაბადებულიყვნენ. სიმღერები კი უფროს თაობას უნდა ემღერა, ვინაიდან შავშეთში 2014 წელს, ჩემ მიერ გამოკითხულ ეთნოფორთა თქმით, მრავალხმიანობა 1940-იანი წლების შემდეგ მაინც, აღარ იყო. თუკი 1874 წელს მაყრულის „ქართულობაზე“ ვიფიქრებთ და ამას შევუპირისპირებთ უზუნის და ქემალ ბულბულის ცნობებს იმერხეველებისგან მრავალხმიანი სიმღერის დაცივნის შესახებ, ვნახავთ, რომ ერთი საუკუნის მანძილზე შავშთა მუსიკალური სმენა საგრძნობლად შეცვლილა.

ამგვარად, შავშური მუსიკის ჩემს ხელთ არსებული ყველა ნიმუში, სამწუხაროდ, ერთხმიანია. მიუხედავად ამისა, შემორჩენილია ტერმინი „შუბანება“, „შეპანება“ „ხმის წამოყოლა“. მაღალ ხმას „წმინდა ხმა“, დაბალს კი „მსხვილი“ ეწოდება (ჩავწერე 2022 წ.).

იმერხეული მუსიკა ჟანრულად არცთუ ისე მწირია. განსაკუთრებით ბევრია საქორწინო, ლირიკული და სახუმარო ნიმუში. მიუხედავად იმისა, რომ ეთნოფორთა უმრავლესობა აკვანში შვილს თურქულად უმღეროდა, არაერთხელ დავაფიქსირე ქართულენოვანი აკვნის ნანები (აუდიოდანართი, №112-113). ჩავწერე, ერთხელ ასევე დავაფიქსირე ბავშვის გამოსაღვიძებელი/გამოსაფხიზლებელი (აუდიოდანართი, №114) ჰანგი. რომელიც, ტაოს მსგავსად, სრულდება მაშინ, როცა ყმაწვილი მოთენთილი იღვიძებს. ამ დროს, რომ არ იტიროს, ხელში აიყვანენ, ათამაშებენ და აცეკვებენ (ასამებენ).

თუკი ტაოსა და კლარჯეთში (არაფერს ვამბობ ლაზეთზე) ყანაში ერთმანეთის გაშაირება მაინც ხდებოდა, შავშეთში 2014 წლის ექსპედიციაში არა მარტო უარყოფდნენ ყანაში მუშაობის დროს ზოგადად მღერის ფაქტს, არამედ იქ სიმღერის თქმის შესაძლებლობა არც კი წარმოედგინათ. შრომის სიმღერები ნაწილს მართლაც სმენია, ოღონდ მაჭახლელებისგან.

საბედნიეროდ, 2022 წლის ექსპედიციამ ზოგიერთ სოფელში განსხვავებული სურათი აჩვენა. აღმოჩნდა, რომ ზოგ შემთხვევაში ქალები ყანაში დასვენების დროს მღეროდნენ, ზოგჯერ კი უშუალოდ ყანაში მუშაობისა და ხელსაქმის დროს, თუმცა საქმე გვქონდა თურქულენოვან ლირიკულ სიმღერებთან (აუდიო-დანართი, №115). მხოლოდ ნაზმიე აითექინ მოლიენტის დედა, თურმე ქსოვის დროს სიმღერაში იტყოდა „ჩემს ღარჭებს ესა და ეს უნდა მოვუქსოვო, ჩაიცვან, გეიზარდონო“, მაგრამ ლექსის სახითაც კი ვეღარ გაიხსენა მთქმელმა. ცნობისთვის – ცელი და თოხი კაცების საქმე იყო მაგრამ ნამგალი, მატყლის ჩეჩვა და ქსოვა ქალებისა. რამდენჯერმე დავაფიქსირე ძროხის წველის ნიმუში (აუდიო-დანართი, №116).

ადგილობრივთა ცნობით (ჩავენერე 2014 წ.), მეჭიბონეს დაღლილი ხალხის გახალისების მიზნით იწვევდნენ როგორც ქორწილში, ისე – ყანაშიც. საინტერესოა მთხრობელებისგან დასახელებული იაილების სიმღერა (აუდიოდანართი, №117), რომელსაც იაილებში (იალალებში) წასვლის დროს მღეროდნენ. ამ ნიმუშის ტაოური ვარიანტის ჩაწერა მაფიქრებინებს (განმეორებით იხილე აუდიო-დანართი, №89), რომ არც შავშური ვერსია იყო წმინდა შრომის სიმღერა და შრომის-მგზავრულ ნიმუშთა კატეგორიას მიეკუთვნებოდა.

ქორწილთან დაკავშირებული სიმღერები უმეტესად სრულდება აკორდეონის თანხლებით (ადრე „ჭიბონი“ ახლდა) თურქულ ენაზე და მხოლოდ რამდენიმე ქართული სტროფით (ჩავენერე 2014 და 2022 წწ.). აქვე აღვნიშნავ რომ ეთნოფორთა ცნობით (ჩავენერე 2014 წ.), ქორწილშიც და სხვა საზეიმო თავყრილობებზეც, მეაკორდეონე მღერის დანყებისას ინსტრუმენტზე დაკვრას წყვეტს, ან დაკვრას ჩუმად აგრძელებს, მაგ. „გელინის“ დაკვრისას (აუდიოდანართი, №118) ქორწილში, პატარძლის სახლიდან გამოსვლისას აკორდეონზე (უწინ ჭიბონზე) სრულდება მგზავრულ-მაცრული ჰანგი „ჟოლ ყაიდე“ ანუ „გზის ჰანგი“ (აუდიო-დანართი, №119). მას ასევე უწოდებენ „ჯეზაირსაც“.

ნეფის სახლთან მიახლოებისას მღერიან „დოდოფალი მოყავანს“ (აუდიოდანართი, №120). ზოგ ეთნოფორს, „ჟოლ ყაიდე“ და „დოდოფალი მოყავან“ ერთი და იგივე ჰგონია (ჩავენერე 2014 წ.). არ არის გამორიცხული, რომ გზის ჰანგს პირდაპირი „დოდოფალი მოყავან“ გადაბმოდა, რის გამოც შავშებს ეს ორი აბსოლუტურად განსხვავებული ნიმუში ერთ ჰანგად მცდარად აღექვათ. სიძის სახლში მაცრიონის შესვლისას აკორდეონის (ადრე „ჭიბონის“) თანხლებით ან მის გარეშე თურქულ ენაზე ქალების მიერ იმღერებოდა და იცეკვებოდა „გელინ ბუირუმ“ (მობრძანდი, პატარძალი) (აუდიოდანართი, №121). დოდოფლის მოყვანის შემდეგ, ნურეტინ დემირ ბექაძის ცნობით კაცები დელიხორომს ისამებენ, ქალები კი საყვარეს. პატარძლის სახლიდან გამოსვლისას კი სებაჰატინ ოზჯან შაბანიენტის ცნობით (ჩავენერე 2022 წ.), ჭიბონჯი ტილილიმ ტლიპოს დაუკრავდა.

მაცრების სუფრაზე დასხდომის დროს იმღერება საქორწინო – სუფრული (სურსათ სანოვავის მოსათხოვი) სიმღერა „მოლა, მოლა“ (აუდიოდანართი, №122). „მოლა“ ამ შემთხვევაში ახალდაქორწინებულის მამაა. სიმღერაში ჩამოთვლიან, რისი მოტანაც სურდათ, მაგალითად, ზაფხულში ყინულს და ზამთარში ბალსაც მოითხოვენ. ნიმუში, უმეტესწილად, თურქულ ენაზე სრულდება. ეს

სიმღერა აკორდეონის თანხლებით არ იმღერება, მაგრამ „ჭიბონის“ თანხლებით ეთნოფორთა თქმით (ჩავწერე 2014 წ.) შესაძლებელი ყოფილა მისი შესრულება. ზოგიერთი ცნობით ის ქორნილის მესამე დღეს იმღერებოდა – „ყოჩს მოვთხოვდი და დავაკლევებდით. თუ არ ჰქონდათ იპოვდნენ მეზობელს აართვამდნენ ან ნათესავს აართვამდნენ, თუ არ მოიტანდნენ სუფრას დეიჭირებდნენ ჩვენები. დოდოფლის ოდადან არ გამოსვალ მაშინ სანამ არ მოგცემენ“ (ჩავწერე 2022 წ.).

ფალავას, შიოშვილისა და სხვათა ავტორობით გამოცემულ წიგნში – „შავშეთი“ – მოცემულია ასეთი სტრიქონიც „ვოსა, ვოსა, ვოდელია ნანინა, (ფალავა, შიოშვილი და სხვ. 2011:127). ეს ფრაზა იმერხეულ ნიმუშებში არ დასტურდება, თუმცა, შესაძლოა გვხვდებოდეს მაჭახელაში, რომელსაც მონოგრაფიის ავტორები განიხილავენ არა აჭარის, არამედ შავშეთის ნაწილად.

რაც შეეხება პატარძლისა და მისი ახლობლების ტირილს, ის ეთნოფორთა ცნობით (ჩავწერე 2014 წ.), მოტივის გარეშე ყოფილა. მ. უზუნის თქმით (ჩავწერე 2014 წ.), „გზის ყაიდე“ ადრე ომის სიმღერა იყო.

საქორწინო თემატიკასთან დაკავშირებით საინტერესოა ლირიკული სიმღერა „უბის სერზე“ (აუდიოდანართი, №123). იგი მოგვითხრობს შეყვარებული გოგოს სხვაზე გათხოვების შესახებ სოფ. დაბიდან უბეში. გოგო იმდენად დადარდინებულია, რომ ყანაში ნადგომი თოხიანი კაცები თოფიანები ეგონა. ეთნოფორთა ნაწილის ცნობით კი თოფიანი მაყრები ჰგონებია თოხიანები – საფლავი უნდა გამითხარონო.

შავშეთში გამქრალია სამკურნალო ნიმუშები, თუმცა ყვავილიან ბავშვს რძეს მიართმევდნენ. ამავე დროს მჭავეს, მწარეს, ლობიოს არ აკეთებდნენ, ნემსსაც არ ხმარობდნენ (ჩავწერე 2014, 2022 წწ.).

თითქმის აღარ გვხვდება ისტორიული თემატიკის ამსახველი ნიმუშები. თურქულენოვანი ნიმუშის დაფიქსირება შევძელი მხოლოდ თამარ მეფეზე (აუდიოდანართი, №124), თუმცა სხვა რამდენიმე ეთნოფორმაც დაადასტურა ასეთი სიმღერის არსებობა. ნაჯი ალთუნ დავითიძემ აღნიშნა: „თამარაზე სიმღერა ქართულად სადღაც ზაქიეთისკენ (იმერხევის სოფელია – გ. კ.) მაქვს გაგონილიო“. ამ ნიმუშზე ბაზგირეთელმა ისმაილ აიღინმა (ცვარიძე) მითხრა, „ეს სიმღერა თამარაზე კი არ არის, არამედ დოდოფალზე, რომელსაც მოყვანიხან (მოყვანის დროს – გ. კ.) გერდეგში შეყრიან და დილას სიძე გარდაიცვლება და დოდოფალი ამაზე მღერისო“ (აუდიოდანართი, №125). საინტერესოა უზუნის ცნობაც (ჩავწერე 2014 წ.), რომლის მიხედვითაც ართვინში არსებობს ცეკვა „თამარა“, მას იმერხევის სოფლებში „შემორბენილას“ (აუდიოდანართი, №126) უწოდებენ. ჩემ მიერ თამარაზე ფიქსირებული ერთადერთი სიმღერაც კი მუსიკალურად ლირიკულის ჟანრში შეიძლება გავაერთიანოთ, რადგან ამ მელოდიაზე მრავალი ლირიკული სიმღერა იმღერება. სამაგიეროდ, 2022 წელს ორჯერ დავაფიქსირე ცეკვა „თამარას“ მუსიკალური ჰანგი. ისმაილ ექინ ჯაფარიძე იმონებდა რა თავისივე თანასოფელელის, ართვინის უნივერსიტეტის პროფესორის ბატონ ონურის ნათქვამს, „თამარასა“ და ხელგაშლილას ჰანგების იგივეობის შესახებ. ზოგიერთი ცნობა (ჩავწერე 2022 წ.) თამარას ჰანგს „კიზ ხორომთან“ აიგივებს.

ზ. ჭიჭინაძეს მოაქვს სამი ფაფათელი დის მიერ ფაფათის მთის ციხის აშენე-

ბის გალექსილი ამბავი (ჭიჭინაძე, 1913:266-267), რომლის მუსიკალური მხარეც, უცნობია.

ჩანერილია როგორც წართქმით (აუდიოდანართი, №127) ისე ხმით (აუდიო-დანართი, №128) ნატირალი. ტირილს, ისევე, როგორც ჩვენებურებით დასახლებულ სხვა კუთხეებში, შავშეთშიც, უმეტესად ქალები ასრულებენ. მათი თქმით (ჩავწერე 2022 წ.), მამაკაცი სიტყვით მხოლოდ მაშინ იტირებს, როდესაც ძალიან დამწვარია, და მასაც იშვიათად აკეთებს. ნ. მარი, კი ქალებთან ერთად მამაკაცების მოთქმასაც ახსენებს (მარი, 2012:166). გაუგებარია, თუ მამაკაცის მოთქმაში რა იგულისხმება, მხოლოდ ცრემლი (რასაც დღესაც ვხვდებით და არა მარტო შავშეთში), თუ სიტყვიერი ტექსტიც.

ბაზგირეთში ჩავწერე სამგლოვიარო სიმღერა (აუდიოდანართი, №129). იგი დატირება არ არის. როგორც ეთნომუსიკოლოგმა ქეთევან ბაიაშვილმა მითხრა, ამ სიმღერით ადამიანი წინასწარ გრძნობს აღსასრულს. იგივე მითხრეს ეთნოფორებმა 2022 წელს, თუმცა ეს ნიმუში ველარავინ შეასრულა.

საკულტო სიმღერებიდან შემორჩენილია „ნაზარი“ (აუდიოდანართი, №130). ნაზარობა იგივე ლაზარობაა, იმ განსხვავებით, რომ მას ასრულებენ ბავშვები და, გარდა ამისა, სიტყვიერი ტექსტი ან თურქულია, ან თურქულ-ქართული. ნაზარობის გარდა, სრულდება წმინდა ქართულენოვანი ნიმუშები „ბზევ გამოი“ (აუდიოდანართი, №131); ან პირიქით, „გამოი ნისლო“ (აუდიოდანართი, №32). საინტერესოა ამავე რიტუალთან დაკავშირებული გამონათქვამი: „აქედან წაი ნისლო, მე კვერცხი არ მიჭამიაო“ (ჩავწერე 2014 წ.). იმასაც ამბობენ, „კვამლი თუ შენსკენ წამოვიდა, კვერცხი ბევრი გიპარავსო“ (ჩავწერე 2014 წ.). რიტუალის დროს ბავშვები, იშვიათად კაცები, სახლებს ჩამოივლიდნენ და სურსათ-სანოვავეს მოკრეფდნენ.

დიმიტრი დუნდუას სოფელ ბელტიეთში დაუფიქსირებია წვიმის მოსაყვანი ცეკვა „სამაია“. მისი თქმით, ცეკვას „სამი მამაკაცი ასრულებს, რომლებიც ცეკვავენ მამაკაცების მიერ შეკრულ წრეში და მათ, სამ მროკველ წმინდა მამაკაცს, პატარა კენჭებს ესვრიან“ (ტაბატაძე, 2010:29).

ახალი წლის დადგომისას ბავშვები ჩავიდოდნენ ყანაში და უფალს შელოცვით ბარაქიანობას შესთხოვდნენ (აუდიოდანართი, №133). რიტუალი უფრო ძველით ახალ წელს სრულდებოდა. სახლებს ბიჭები დაივლიდნენ, ერბოს და ფქვილს მოაგროვებდნენ, დამხვდური დიასახლისები ბიშებს გამოუცხოვდნენ და თურუქლად მღეროდნენ, მაგრამ ზოგ სოფელში ახალი წლის რიტუალი საერთოდ არ ტარდებოდა.

ბარაქიანობას უკავშირდება ბერიკაობის დღესასწაული, რომელიც შავშეთშიცაა შემორჩენილი. ბერიკაობას „ბერობანას“ უწოდებენ და მის მუსიკალურ თანხლებად აკორდეონი გამოიყენება, თუმცა უწინ მის ადგილს ჭიბონი იკავებდა. შავშეთშიც გვხვდებოდა ქალის მოტაცება, გამტაცებლების ჯოხით ცემა, ტირილი, იმიტირებული ქორწილი და ცეკვა („სამობა“). ქალების როლს აქაც ნილაბმორგებული მამაკაცები ასრულებდნენ და „იოლ ყაიდეს“ ასრულებდნენ (ჩავწერე 2022 წ.). ამას აკეთებდნენ როგორც ქალთა ნადის (ირლათობის) დროს, ისე ქორწილებში და ზამთარშიც. „ბერობანა“ 2022 წელს გადავიღეთ კიდეც.

დაფიქსირებული იყო შაირებიც, რომელსაც „ყარშიბერს“ ეძახდნენ. მაგ. თუ ბიჭები სიმინდს მოიპარავდნენ, გოგოები შაირს ეტყოდნენ და ბიჭებიც უპასუხებ-

დნენ. ზოგ შაირში ხუმრობით საუბარი იყო კუზზე ან სხვა ფიზიკურ ნაკლებზე და „დელი კიზინდე გელიორ/ დელი ქიზ სინირ გელიორ“ ერქვა (ჩავინერე 2022 წ.).

დაფიქსირებულია „სუკის შელოცვა“ (აუდიოდანართი, №134), თუმცა მისი კონკრეტული ფუნქცია დღემდე დაუდგენელია. სხვა შელოცვები კი ვერ დავაფიქსირე.

ნიკო მარის მიერ 1900-იან წლებში ხსენებული „ყაჩაღური“ სიმღერების არსებობა (მარი, 2012:52) ვერ დავადასტურე. იმერხეველების მტკიცებით, ყაჩაღობა მათ მხარეში არ იყო გავრცელებული, ამ საქმეს უფრო ბორჩხისა და მაჭახელის ხალხი მისდევდა.

იმერხევის ახალგაზრდობაში დღეს გავრცელებული სიმღერების სიტყვიერი ტექსტების უმეტესობა ახალია. ესენია:

- აკორდეონის თანხლებით შესრულებული „ხელგაშლილა“ (აუდიოდანართი, №135). ზოგის თქმით, იგი ინსტრუმენტული სახით არსებობდა, ზოგს კი ახლადშექმნილად მიაჩნია და უღურ ზუბოლღუ-ცვარიძის გამოთქმულია (ჩავინერე 2014 და 2022 წწ.).
- „ჰამშალახო“/„შამშალახო“ (აუდიოდანართი, №136) საქართველოდან შემოსულ სიმღერად მიიჩნევენ. ეს ნიმუში დაფიქსირებულია ხელვაჩაურის რაიონში მდებარე მაჭახლურ სოფლებშიც (აუდიოდანართი, №137-138). მაჭახლელი მთქმელების სიტყვით, სიმღერის პირველწყარო „ფადიკოა“, ოღონდ ტექსტია შემდგომ შეცვლილი. ამ სიმღერის სანოტო ვერსია გარაყანიძეს მოჰყავს იური თავბერიძის 1973 წლის ხელნაწერიდან „აჭარული ხალხური სიმღერები“ (გარაყანიძე, 2011:194), ამგვარად „ჰამშალახოს“ აჭარიდან შავშეთში გავრცელება, შესაძლებელი იყო.
- რაც შეეხება სიმღერას ბაზგირეთზე (აუდიოდანართი, №139), მისი სიტყვიერი ტექსტი ახალია, მელოდია კი – ძველი. უზუნის ცნობით, იმერხეველებმა ეს მელოდია პირველი მსოფლიო ომის წინ იმერხევიდან არაბეთში წასულ ჯარზე გამოთქვეს (ჩავინერე 2014 წ.). „დაბა და დევრიეთის“ ტექსტი იმდენად პოპულარული გამოდგა, რომ სხვა სოფლებში გადააკეთეს კიდეც (აუდიოდანართი, №140). ნიმუშის „არაბეთთან“ (ალბათ არაბეთის გაერთიანებული საამიროები იგულისხმება) დაკავშირება საფუძველსმოკლებული უნდა იყოს. ლექსის ავტორები ერთი ვერსიით ბაზგირეთლები იმერი და იმედა ზუმბაძეები, მეორე ვერსიით კი ჯაფერ თორუნი (გამეშიძე) უნდა იყოს.
- „ეჰლოჯან“ (აუდიოდანართი, №141) პირველად თურქულ ენაზე სოფ. დიობანში გამოთქმულა. იმავე ეთნოფორის ვარაუდით, ამ სიმღერის რიტმი ქურთებიდან უნდა იყოს შემოსული, პირველად მას „ჰამშალახოზე“ ცეკვავენდნენო (ჩავინერე 2014 წ.). „ელია, გოგო, ელიასაც“ (აუდიოდანართი, №142) ასევე საკმაოდ ძველ სიმღერად თვლიან. (ჩავინერე 2014 წ.). 2022 წლის მასალით „ეჰლოჯან“ გამოთქმულია დიობანთან ახლომდებარე სოფელ ივეთში. „ეჰლო გოგო იყო ივეთიდან ქამილაი თვალნაჭირია მაგის წყალსიმერული და მაგან გამოუთქვა ეჰლოს, რადგან უსიყვარულოდ გაათხოვეს ეს ეჰლო“.
- სიმღერის „მანონი შევაყენე“ (აუდიოდანართი, №143) ტექსტი ახალი გამოთქმულია ბაზგირეთელი იმედა ზუმბაძის მიერ (ჩავინერე 2014 წ.).

საინტერესოა სხვა სიმღერების სიტყვიერი ტექსტების შექმნის ისტორიაც: მაგალითად, მუსა ჩიმენის (ფალიაშვილი) თქმით, „ვარდ-ყვავილი დუუყრია“ (აუდიოდანართი, №144) მის ნათესავზე ერთ თვალჭირულ მასწავლებელს გამოუთქვამს (ჩავწერე 2014 წ.). უზუნის ცნობით, „მთაზე მიმყავს ორი ხბო“ (აუდიოდანართი, №145) ბელტიეთელ აჰმედ ზაზალაძეს უმღერია, რომელსაც ერთი იმერხეველი გოგო ჰყვარებია (ჩავწერე 2014 წ.). ეს ტექსტები შემდგომ გავრცელდა მთელ იმერხევეში. იმავე ეთნოფორის თქმით, „სახლ უკნედან საშეშე“ ერთმა კაცმა გამოთქვა სოფ. ხევწრულიდან (ჩავწერე 2014 წ.).

როდესაც ნიმუშების ავტორებზე ვსაუბრობ, მხედველობაშია მხოლოდ სიტყვიერი ტექსტები, რომლის ჰანგებიც წმინდა ხალხურია. ეს ნიმუშებიც იმავე მელოდიებზე იმღერება, როგორც დანარჩენი სიმღერები. უზუნის ვარაუდი ეჭლოჯანის რიტმის ქურთული წარმომავლობის შესახებ (ჩავწერე 2014 წ.), საეჭვოა, რადგან თუნდაც სამწილადობა ფრიადაა დამახასიათებელი ქართული ხალხური მუსიკისთვის. „შუვაკეთინ ნუზლარი“/„შუვაკეთუ ნუზლარი/დუზლარი“ ეროლ ალკან თოდნადის გამოთქმული ყოფილა (ჩავწერე 2022 წ.).

შავშური საცეკვაო ნიმუშებია: „შემორბენილაი“, „გაზრომილაი“, „დართული“, „შეხტომილაი/ახტომილაი“, „წადგომილაი/წარდგომილაი“, „ვაზრია“, „გობათი“, „შემორბენილაი“, „თავუქ ბარი“, „მენდობარი“, „ჰამშალახო/შამშალახო“, „მანონი შევაყენე“, „ეჭლოჯან“, „ყარაბახი“, „შეიხ შამილი“, „ტლიპო“, „ჭიყლი-ყოყო/ჭიჭლიყოყო“, „ყონიალი“ (კონიდან მოსული), „მკლავზე მაცვია ხალათი“, „ჯანჯირი“, „ლაზხორომი“ (ჭალიკა), „ჩივ ჯანდარმა“, „ჩიხისხევეური ბარი“, „დიობნური ბარი“ და ა. შ. მათ უმეტესობას სიტყვიერი ტექსტი არ აქვს. „ჩივ ჯანდარმა“ – თურმე ბიჭი და გოგო შეყვარებულები ყოფილან, ოჯახებს კი ქორწილი არ სდომებიათ და რომ წასულან, ჯარიც მოსულა, თქვეს 2022 წელს.

ზექერია ილდიზ პაპოლლი 2022 წელს დიობნური ბარის (აუდიოდანართი, №146) შინაარსს შემდეგნაირად ხსნიდა: „ჩვენი იაილები საქართველოს საზღვარზეა. ძველად ჩომა რომ ბევრი გვყავდა ავდიოდით იქ, ისინიც გამოდიოდნენ. მაგრამ რუსი რომ იყო მესაზღვრე მაგრამ ხანდახან ქართველი მესაზღვრეებიც იყვნენ და ქართველი ჯარისკაცები რომ დაგვინახავდნენ, გვეუბნებოდნენ: ჩუმად, რუსებს მოერიდეთ ძალიან ფინთები არიანო. ჩვენი გამფრთხილებლები რუსისს ჯარში შესული ქართველები იყვნენო“.

დიობნური ბარის შინაარსი: „მე რომ ვერხვი ვყოფილიყავ და გზაში შემოსულიყავ, გამვლელ-გამომვლელ სიცხეში დავუჩრდილავდი; მე რომ წყარო ვყოფილიყავ ტყეშ არა და გზაში გამოვიდოდი, გამვლელ-გამოვლელ თან ვისერიებდი და თან წყალს ვასმევდი. მთას ეუბნება მგზავრი: გამიშვი, გადავიარო ჩემი ცოლი ტირის და არ მინდა ვატიროო“. გიორგი ალიმბარაშვილის აზრით, დიობნიდან ხომ ახლოსაა საქართველო და შეიძლება საზღვარსაც უმღეროდნენ მთის სახით.

ცეკვებიდან აქედან ყველაზე მეტად „შეხტომილას“ ჩანერა გაგვიჭირდა, რადგან მუსიკაც და მოძრაობებიც სოფლების დიდ ნაწილში დავიწყებულია, თუმცა ზიოსში ეს მაინც მოვახერხეთ.

2022 წელს პირველად გავიგე, რომ შავშეთში იცოდნენ როგორც ხარების ისე კაცების დაჭიდება. ზოგ სოფელში ჭედვის დროს აკორდეონი და ჭიბონი

უკრავდა (ხოხლეკსა და მანატბაში დაულ-ზურნაც კი. მაგრამ ზოგან ჭედ-ვა მუსიკის გარეშე ჩაივლიდა, რადგან მთხრობელთა თქმით, მუსიკა ხარებს დააფრთხოდა.

შავშური სიმღერებისა და დასაკრავების დიდი ნაწილი ხშირად აკორდეონის (სურათი, №24) თანხლებით სრულდება (ადგილობრივები მას „მუზიყას“ უწოდებენ). სამწუხაროდ, ამ საკრავზე შესრულებული მუსიკა ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ნორმებში ვერ ჯდება (აუდიოდანართი №147-149; სანოტო დანართი, №3). მასში იშვიათადაა ქართული მუსიკისთვის დამახასიათებელი კადანსი (I-VII-I) – (აუდიოდანართი, №150-151). ხანშიშესული ეთნოფორების ცნობით, აკორდეონამდე გარმონი იყო. პატარა ბავშვი ჯერ გარმონზე (პატარა „მუზიყაზე“) იწყებდა დაკვრას და დიდ „მუზიყაზე“ შემდეგ გადადიოდა (ჩავწერე 2014 წ.). ზიოსელმა ნურეტინ დემირმა (ბექაძე), ჩემი თხოვნით, თავისივე დაკრული 2014 წელს ჩანერა (ვიდეოდანართი, №61), რომლის მიხედვით არც გარმონზე დასაკრავები ასახავდა ქართულ ხალხურ მრავალხმიანობას.

გარმონი იყო როგორც ღილაკებიანი, ისე მართკუთხა (თეთრკლავიშოანი) და ფორტეპიანოს კლავიატურითაც. ძველ გარმონს „რუსების გარმონს“ ეძახდნენ და ამბობდნენ, რომ წერილი ენები, მაგრამ მაგარი ხმა ჰქონდა (ჩავწერე 2022 წ.). ალისულთან ექინ ჯაფარიძის თქმით (ჩავწერე 2022 წ.), „ენები მუზიყას შიგან აქვს. გარედან არის თუშლარი (კლავიშები). ქალებიც უკრევდნენ მუზიკას. მუზიკას ენებს დვაუბერავ, ხმას ვიპოვი, გავასწორებ და ჩავდებ“.

აღსანიშნავია ისიც, რომ გარმონიც და აკორდეონიც უწინ ნაკლებად ჰქონდათ და ჯერ კიდევ რამდენიმე ათეული წლის წინ ყველა ეს ჰანგი „ჭიბონზე“ იკვრებოდა (ჩავწერე 2014 წ.). მე კი 2014 და 2022 წლებში მხოლოდ რამდენიმე მეჭიბონე ჩავწერე, რომლებსაც საკრავი ლაზებისგან ჰქონდათ შეძენილი. „ჭიბონზე“ აჟღერებულ ჰანგებში ხშირია არაქართული მეღიზმები და მრავალხმიანობა არ არის გაბმული, არამედ ფრაგმენტულია, მიუხედავად იმისა, ორხმიანობა თუ რა სიხშირით ჟღერს (აუდიოდანართი, №152). მრავალხმიანობის ფრაგმენტურობა, ტაოს მსგავსად, შავშეთშიც შესაძლოა ჭანური მუსიკის გავლენით აიხსნას, ვინაიდან ჭანებისგან ნაყიდი დღევანდელი გუდასტვირისგან განსხვავებით, ძველ შავშურ ჭიბონზე თვლების რაოდენობა იყო 1/5 ან 3/5. თვლების თანაბარი რაოდენობა კი ხელს უწყობს ჰანგის გაერთხმიანებას. 2022 წელს ჭიბონის ერთ სალამურზე 4 თვალი დავხურე და ბაზგირეთლებს ისე დავაკვრევი და მრავალხმიანობა მართლაც გაბმული გახდა (აუდიოდანართი, №153-154). დასაკრავებმა, მას შემდეგ რაც ჭიბონიდან აკორდეონზე გადაინაცვლეს, ქართული ელფერი დაკარგეს.

იმერხეველები „ჭიბონზე“ დამკვრელს „ჭიბონჯის“ უწოდებენ, აკორდეონზე/„მუზიყაზე“ დამკვრელს კი „აკორდეონჯის“, ზოგჯერ – „მუზიყაჯის“, თუმცა, ამ სიტყვას იმერხეველები, ჩვეულებრივ, უფრო ფართო გაგებით, მუსიკოსის მნიშვნელობით ხმარობენ (ჩავწერე 2014 წ.). „ჭიბონს“ ნ. მარი „ჭიბოსაც“ უწოდებს, რაც შეეხება სამაგისტრო ნაშრომში მოხმობილ ტერმინ „გუდას“ (კრავიშვილი, 2013:63), იგი შავშეთში ჯერჯერობით არ დადასტურდა.

ნ. მართან ეს საკრავი „ჭიბოს“ სახელითაა ცნობილი. მისი თქმით „ტბეთში ქართულად აღარ ლაპარაკობენ, თუმცა საკრავების ნაწილების სახელები ქართულია, სატუჩეს – „ლირლიტს“ ან „ლერლეს“ უწოდებენ, ბოლოს – „ქარახსი“, ხის შუალედს, ტიკსა და ბოლოს შორის „ნაუ“ (სპ.ა.ს ლერნამი ან ქართული ნავი, აქ ღარის მნიშვნელობით), „ნაუ“-ში ჩადებულია ორი ლერნამი, რომელსაც დუდუკს ეძახიან. ხვრელებს „ნაუ“-ზე უწოდებენ თურქულად კაჟ, თვითონ გუდას კი ქართულად [ჰქვია] – „ტიკი“ (მარი, 2012:140).

შავშური ჭიბონი უმეტესად 1/5 თვლიანი იყო, თუმცა გვხვდებოდა 3/5 თვლიანი ჭიბონიც.

ძველი ჭიბონის დამზადების ჩემ მიერ 2011-2012, 2014, 2018 და 2022 წლებში ფიქსირებული წესი და ნაწილების სახელები ამგვარია:

- ჭიბონის სალამურებს „დედნებს“/„წრიპინას“ ან „ტუტულას“ უწოდებდნენ, იგი ლერნამისგან, კამიშისგან ამ ბზისგან კეთდებოდა, სალამურების თავს კი „წრიპინას“.
- ჭიბონის საბერველს „ჩასაბერავს“, „საპირავს“ ან სიბოფ/სიბობს უწოდებდნენ. იგი ნაძვის, თუთის, ასკილის, ლერნმის, ქლიავის, ბლის, ცაცხვის ან დიდგულის იყო.
- „ნავი“ რაშიც ეს სალამურები იდებოდა, ხარის რქის, აკრიის (შიგან წითელია), ღვიის, ნაძვის, თუთის ან ცაცხვისგან კეთდებოდა.
- ჭიბონზე სარკეც ებმებოდა. ჭიბონის ტანს „გუდას“ ან „ტიკის“ უწოდებდნენ და 2-3 წლის თხის ან „ბოტისგან“ (დედალი თხა) ტყავისგან კეთდებოდა.

ჭიბონი წელიწადის ნებისმიერ დროს მზადდებოდა, მათ შორის ზამთარშიც. მუსტაფა უზუნ გამეშიძის ცნობით, ჭიბონის ნავს აქვს ზივები და დედნების თავს კი ძაფი. მურსელ და ნურეტინ დემირ ბექაძეების თქმით, წრიპინას ლაზები „ჭიბუს“ ეუბნებიან, თუმცა ლაზური ენის რომელ დიალექტზე, უცნობია.

„ტუტულაჲ“ არის როგორც ჭიბონის სალამური, ისე ცალკე საბავშვო საკრავი, რომელსაც ქვევით განვიხილავთ.

როდესაც ჭიბონი აიშლებოდა, ნურეტინ და მურსელ დემირ ბექაძეების ცნობით, ცოცხის ღერით ან დანით გამოასუფთავებდნენ ნავსა და სალამურებს და წყობა გასწორდებოდა.

ზექერია ილდიზ პაპოლლის თქმით (ჩავინერე 2022 წ.), ჩაქველთას ძველი ჭიბონჯი იყო და სვირევენელ ქალზე თვალი ჰქონებოდა. ქალს მექთებარაი რქმევია, გამოვიდოდა ეს კაცი ყალბზე, გაასივებდა და ეტყოდა მიტრიალდი – მოტრიალდი მექთებარ, სალამოზე ჩვენკენ მოდი მექთებარ. სამწუხაროდ, სიმღერით ეს ნიმუში მან ვერ გაიხსენა.

მანატბელ თანერ ალთუნის თქმით (ჩავნერე 2022 წ.), მისი ქმრის ჭიბონის ერთ სალამურზე ნახვრეტი საერთოდ არ იყო, მეორეზე 3-4 და ამიტომ ჭიბონზე დაკვრა ძალიან უჭირდა. თავად მეუღლის თქმით, რეალურად დაკვრა არც იცოდა და მხოლოდ აწრუპუნებდა.

რაც შეეხება შავშეთის არაქართულენოვან სოფლებს, იქ „ჭიბონთან“ ერთად (ვიდეოდანართი, №62), გავრცელებულია ზურნასა და დოლზე (დაულზე) დასაკრავები (ვიდეოდანართი, №63-64). საინტერესოა, რომ ტბეთელებს, რომელთა სოფლის

ოფიციალური სახელი ჯევიზლია (საიდანაც №62 ვიდეოა), თავი ტიპეტიდან მოსული თურქები ჰგონიათ და სახელწოდება ტბეთსაც ზოგჯერ ტიპეტიდან აკავშირებენ (ჩოხარაძე, 2015:216). საუკუნის წინ კი ნ. მარი „ჭიბონის“ ზურნით შეცვლის ფაქტს მწუხარებით აღნიშნავდა (მარი, 2012:114-115). თუმცა ქართულენოვან სოფლებში – ხობლევსა და მანატბაშიც იყვნენ ნალარა-ზურნის დამკვრელები და მათ ქორწილში მეზობელ სხვა ქართულენოვან სოფლებშიც ინვევდნენ.

როგორც მანატბაში 2022 წელს მითხრეს, ზურნაზე საჭიდაო ჰანგებიც იკვრებოდა და საცეკვაოც. ყველაზე კარგი ზურნა, მათივე თქმით, ქლიავის ხისგან კეთდებოდა. შვიდი თვალი ჰქონდა და ერთიც ქვეშე აქვს ბანის მისაცემად. ზურნა ბოლოგაფართოებული იყო. ზურნის ხე ხმელი უნდა ყოფილიყო, რადგან ნედლი ვერ იმუშავებდა. ამიტომ ხე ერთი წლის წინ უნდა გქონოდა მოჭრილი.

კიდევ ერთი საკრავი, რომელიც უახლოეს წარსულში გვხვდებოდა იყო კავალი (ვიდეოდანართი, №65). მას შავშეთში ყავალს და ყავანსაც უწოდებენ (ფალავა, შიოშვილი და სხვ., 2011:600). მასზე, ეთნოფორთა თქმით, იკვრებოდა არა მწყემსური, არამედ საცეკვაო და სასიმღერო ჰანგები. ალი სულთან ექინ ჯაფარიძის თქმით (ჩავნერე 2022 წ.), „ნახირის მოდენა-მიდენა კავალზე არაა დამოკიდებული. თუ შენ არ მიგეჩვია ნახირი, რაც არ უნდა ეკრა კავალს, მაინც არ მოვიდოდა შენ ხმაზე“.

კავალის დამზადების წესები დავაფიქსირე 2014, 2021 და 2022 წლებში. საკრავი ნებისმიერ დროს ლერწმისგან, ქლიავისგან, ჩიმჩირის (ბზის), ბალისა და დიდგულასგან კეთდება და 6-7 თვალი აქვს. ეროლ ალკან თოდნაძის ცნობით, მეშვიდე თვალი უქნიდან უკეთდება. მურსელ დემირ ბექაძის თქმით (ჩავნერე 2022 წ.), ყავალი ორნაირია – ერთი ენიანი ყავალია მარტო შეუბერავ და იყივლებს, მეორე კი იანზე უნდა დაიჭირო და ჩაბერო. თქვენს დუდუკს ქვედა ადგილი დახურული აქვს, აქაური ყავალი ენიანია, მაგრამ საერთოდ უნოც არსებობს. კამერტონს აკორდდუდუკს ეძახიან. ზოგჯერ კავალს სურმენედან და ტრაპიზონიდან ყიდულობდნენ. კავალზე დაკვრა ჩემი თხოვნით გადაიღო ოლუზ სეჩკინ თათუნაშვილმა (ვიდეოდანართი, №66).

ქორეოგრაფი ბესარიონ სვანიძე 1970 წელს თურქეთში ყოფნისას აღწერს სიმღერის თანხლებით შესრულებულ ცეკვას, რომელიც დოლ-გარმონის თანხლებით სრულდება. (სვანიძე, 2004:220), მაგრამ ეს სასცენო ვარიანტი უნდა იყოს. მით უფრო, რომ საუბარია სტამბოლის თვითმოქმედ ანსამბლზე (იქვე:219-220), რადგან სოფლად ცეკვა აკორდეონის ან ჭიბონის თანხლებით სრულდება.

იმერხევეში მრავალხმიანი აზროვნების დეგრადაცია ბოლო ერთი საუკუნის მანძილზე რომ უნდა მომხდარიყო, ამას ცხადყოფს:

- ბაქრაძის, უზუნის, ბულბულისა და თანიანის ცნობების შედარება;
- შავშური „ჭიბონის“ ლაზურით ჩანაცვლება, სადაც თვლების რაოდენობა ტოლია, და შესაბამისად, ერთხმიანობის ხვედრითი წილი უფრო დიდია;
- აკორდეონზე აჟღერებულ ნიმუშებში, ქართული მრავალხმიანი მუსიკისთვის მრავალხმიანობის უცხო სტილის დამკვიდრება.

იმერხეველები საბავშვო საკრავსაც ამზადებდნენ. მას „ტუტულაჲს“ უწოდებდნენ და გაზაფხულზე ხეში წყალის ჩადგომის დროს, ლერწმისგან, თუთისგან

დიდგულისგან, ზენნისგან ან ასკილისგან მზადდებოდა, რომელსაც თურქეთის ქართველები ეკალს ეძახიან. მას ამზადებენ როგორც ბავშვები, ისე დიდები ბავშვებისთვის (ქალებიც და კაცებიც). ხის ტოტს მოტეხავენ, ტოტის თავს დანით შემოხაზავენ და ხის ქერქს დანის ტარით დანაყავენ და ქერქს ადვილად გააცლიან. გულს გათლიან, ჩასასტვენს გახვრიტავენ, ქერქს უკან ჩამოაცვამენ და მთლიანად ტოტზე 3-5 თვალს ამოჭრიდნენ. ლოფო თუ არ ჰქონდა, ძაფით მოკოჭები და შიგანაც გაფხეკდნენ. ტუტულას გულის გაფხეკისა და ჩასასტვენის გამოთლის დროს დაიძახებდნენ „ტუტულავ ყივლე ყივლე, ტუტულავ ყივლე ყივლე“ და სჯე-როდათ, რომ კარგ ხმას მიიღებდნენ (ჩავწერე 2014, 2021 და 2022 წწ.). ზეპერია ილდის პაპოლლის თქმით, ტუტულას 5-7 თვალი უნდა ჰქონდეს, 5 მინიმუმ, რათა ყაიდე ლამაზად გამოვიდეს (ჩავწერე 2022 წ.) ვფიქრობ, აქ მოქმელს ტუტულა, კავალი და ზურნაც გაიგივებული აქვს. მით უმეტეს, რომ ერთ შემთხვევაში ტუტულა 12 თვლიან საკრავად არის დასახელებული (ჩავწერე 2022 წ.).

ეთნოფორთა თქმით, თუ ყავალს 6-7 თვალი აქვს და ზომითაც დიდია, ტუტულას 4-5 თვალი და ზომით პატარაა. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ თვლების რაოდენობა თანაბარია (5-6 თვალი), ტუტულას ენა წვრილია, რადგან წმინდა (მაღალი) ხმა უნდა ჰქონდეს, კავალს კი მსხვილი (დაბალი) ხმა აქვს და თან ან მსხვილენიანია ანდა საერთოდ უენოა. კავალი დიდების საკრავია და ტუტულა კი საბავშვო.

კიდევ ამზადებდნენ დუდუკს (Dükük), რომელსაც თვლები არ აქვს და მხოლოდ ერთი ბგერა აიღება. მასალად გამოიყენება ნიგოზი, იფანი, ეკალი და ლერწამი. ტოტს მოტეხავენ, ტოტის თავს დანით შემოხაზავენ, ხის ქერქს დანის ტარით დანაყავენ და ადვილად გააცლიან. გულს გათლიან, ჩასასტვენს გახვრეტენ და ქერქს უკან ჩამოაცვამენ (ჩავწერე 2012 და 2021 წწ.). ჯერ კიდევ 2012 წელს ისა ალთუნმა (წითელაძე) საკრავის დამზადების წესი ამგვარად ამიხსნა: „სამი სანტიმეტრის ზომით დანით შემოხაზავ, დანის ტარს გაუსვამ, კანი მოეშვება, მერე ხელით შემოატრიალებ. კანი გამოვა ტოტიდან, შემდგომ პატარა ადგილს ამოჭრი, გამოღებულ კანს უკან დააყენებ და ჩაბერავ, დაუსტვენს“. ორივე საკრავს გაზაფხულსა და ზაფხულში აკეთებდნენ მხოლოდ მამაკაცები და ბიჭები.

დუდუკიც გაზაფხულზე კეთდება და ზოგი მას ქართულად ფშტვინს ეძახის (ჩავწერე 2022 წ.).

ბავშვთა მიერ სათქმელი ნიმუშები საკმაოდ მწირია. დავაფიქსირე მხოლოდ „ტიტლიტ-ტიტლინ“ (აუდიოდანართი, №155) – რომელიც აინონა-დაინონაზე შესასრულებელი ინტონირებაა. ალი თორუნ გამეშიძის ცნობით (ჩავწერე 2022 წ.), „ტიტლინ ტიტლინ, ტომეკ ტომეკ“ თამაშია – მენდილი ამ შემთხვევაში ცხვირსახოცია. „უკან იღებდნენ ამ მენდილს, და თუ დეინახე ცხვირსახოცი შენზე, ადგები და ვინც დადო იმას სცემ, თუ ვერ დაინახე ის დადის-დადის, ვთქვათ თუ 5 ბავშია ჩამჯდარი, იმათთან დადის უკნედან და ცემავეს, მაგრამ თუ ვერ დაინახა ცხვირსახოცი, მაშინ სუყველას სცემს... ამას მარტო ბავშვები კი არა, დიდებიც თამაშობენო. დავაფიქსირე ასევე „ნი ნი ნიპოლია“/„ყვა ყვა ყვანჩალა“ (აუდიოდანართი, №156; ვიდეოდანართი, №67), როცა 4-5 ბავშვი ერთმანეთის მაჯებში ფრჩხილებს ჩაავლებდა და ზევით-ქვევით აქანავებდა.

შავშელების ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – გიორგი ალიმბარაშვილი

საქართველოს ისტორიულ-გეოგრაფიული მხარე შავშეთი, ამჟამად თურქეთის სახელმწიფო საზღვრებშია მოქცეული და ართვინის პროვინციის ნაწილს წარმოადგენს. ისტორიული სამხრეთ საქართველოს, ჭოროხის აუზის ეს ძირძველი ქართული „ქვეყანა“ მეზობელი სახელმწიფოს ტერიტორიულ შემადგენლობაში მე-16 ს. შუა პერიოდიდანაა. დღეისთვის იგი მოიცავს შავშათის რაიონს, რომელიც პირობითად ორ ნაწილად იყოფა: ე. წ. მექართულე და მეთურქულე შავშეთად.

შავშური საცეკვაო ხელოვნების შესახებ პირველ ცნობებს ნ. მარის ნაშრომში „შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები“ ვხვდებით. მან 1904 წელს მოგზაურობისას ტბეთელი ჭაბუკებისგან დააფიქსირა შემდეგი ცეკვები: „დელი-ხორომი“, „კარშიბერ“, „ალაფრანკა“, „სარმა“, „თითრამა“ და ქალთა ცეკვა „ვარდა“.

1988 – 1989 წ.წ. პროფ. შ. ფუტყარაძემ და ადგილობრივმა ი. ყარამ (შავიშვილი) ვიდუოკამერით დააფიქსირეს შავშური ფოლკლორის სხვადასხვა ნიმუში.

2005-2006 წ.წ. ფილმებში „შავშეთურები“ და „მარიობა არ დაგვიშლია“ რეჟ. ს. სტურუამ დააფიქსირა რამდენიმე შავშური ცეკვა, მარიობის დღესასწაული და „ბერობანა“.

2007 წ. შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამხრეთ – საქართველოს სამეცნიერო – კვლევითი ცენტრის კრებული, ტ. V, ბათ. რ. ხალვაშმა ნაშრომში „იმერხელი ფოლკლორი (სოფელი ბაზგირეთი)“ აღწერა 2005 წლის კომპლექსურ ექსპედიციაში (ხელმძღვ. მ. ფალავა) ჩანერილი ცეკვები: „შემორბენილად“, „დართულად“, „გაზრომილად“, „ხელგაშლილად“.

2008 წ. ვიმყოფებოდი თურქეთში ქ. ინეგოლში ფესტივალზე „ჩვენებურები“, სადაც შავშებისგან ჩავინერე აკორდეონის მუსიკალური თანხლებით შესრულებული ცეკვები: „დელი ხორუმი“, „მენდობარი“, „ჯილველო“, „ათაბარი“ და სხვ.

2009 წ. შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამხრეთ – საქართველოს სამეცნიერო – კვლევითი ცენტრის კრებული, ტ. VI, ბათ. ფუტყარაძე თ. შალიკავა მ. „სატრფიალო ცეკვები თურქეთის ქართულ მოსახლეობაში“. ნაშრომში გვხვდება შემდეგი ცეკვები: „შემორბენილად“, „დართულად“, „ხელგაშლილად“, „გაზრომილად“, „ბაზგირულად“ და „ხორუმი“.

2011 წ. წიგნში „შავშური ჩანანერები“ ავტორი მ. ფალავა ზოგადად მიმოიხილავს შავშურ საცეკვაო ფოლკლორს.

2015 წ. აჭარის ტელევიზია. რეჟ. გ. დიასამიძემ გადაიღო ორნაწილიანი ფილმი „იმერხევი“. I ნაწილი „სამა“, მთლიანად ეთმობა იმერხელ ცეკვებს.

2020 წ. გ. კრავეიშვილი წიგნში „საქართველოს მონყვეტილი კუთხეებისა და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები“, აღწერს შავშურ მუსიკალურ და საცეკვაო ფოლკლორს.

შავშეთში ექსპედიციამ იმუშავა 30 ივლისიდან 12 აგვისტომდე. მეტწილად ვიმყოფებოდით მექართულე შავშეთის სოფლებში. 13 სოფელში ჩავინერეთ 30 ცეკვა ვარიანტებით.

ექსპედიციებში შეკრებილმა მასალებმა ცხადყო, რომ შავშეთი, თურქეთის საქართველოს სხვა „ქვეყნებს“ შორის ყველაზე მდიდარი და გამორჩეულია თავისი მრავალფეროვანი ქორეოგრაფიული ფოლკლორით. „სამა“ (ასე უწოდებენ შავშები ცეკვას) მათი ყოველდღიურობის განუყოფელი ნაწილია. „ჩვენებურების“ ცეკვი-

სადმი სიყვარული მათ ტოპონიმიშიც კი იგრძნობა. იმერხევის ხეობაში ერთ-ერთ სოფელს დასამობი ჰქვია. აკად. ნ. მარის ცნობით: „დასამობზე ყვებიან, რომ ჩრდილოეთით მდებარე მაღალ მთაზე ცხოვრობდა და-ძმა. და გარბოდა სათამაშოდ, ძმა გაეკიდა, აღმოჩნდა, რომ და სამობს (ცეკვავს გ. ა.). აქედანაა სწორედ დასამობის სახელწოდება“ (მარი, 2015:42).

შავშეთში „სამა“, ზოგადად ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინია (იშვიათად გვხვდება „თამაში“/ „თამაშობა“), ხოლო „ცეკვად“/„ცაკვად“ ერთი კონკრეტული საცეკვაო ნიმუშის სახელწოდებაა. რაც შეეხება ტერმინს „ხორუმი“/ „ხორომი“, იმერხევის იმ „ფერხულის“ სინონიმია და გუნდურ, წრიულ ცეკვას აღნიშნავს. შავშეთში „ჩვენებურები“ იტყვიან მაგ: „ცაკვად“ ვისამოთ, ან „დელი ხორომი“ – „დეუზ ხორომი“ ვისამოთ. აქ ტერმინი „ფერხული“ უცხოა მათთვის, თუმცა ნ. მარი წიგნში „შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები“, ფერხულს ასე განმარტავს: „ფერჟული ცეკვა: „ვინცა რომ ძველია, იტყვიან იფერჟულეთ-ო, ისამეთ-ო, ის თქმა არი“ (მარი, 2015:230). ცეკვისთვის განკუთვნილ სწორ – ვაკე ადგილებს მექართულე შავშეთში „კალოს“ ან „სასამურს“ უწოდებენ. იმერხევის ყველაზე გავრცელებულ ტერმინს „სამა“, სულხან-საბა ასე განმარტავს: „სამა: როკვა შუშპარი“ (სულხან-საბა, 1946:294). „სამას“ და მისგან წარმოებულ ტერმინებს განიხილავს მეცნიერი ბ. ცხადაძე ნაშრომში „სამა, სამაია (სამაი, სამანა) და ტაო-კლარჯული თავმოსამე ლექსებითა წარმომავლობისათვის“. სადაც ვკითხულობთ: „არაბულში „სამა“ ლექსება ერთდროულად აღნიშნავს როგორც სიმღერას, ისევე ცეკვას, ასევე სიმღერას და ცეკვას ცალ-ცალკე... და ბოლოს, რომელ საუკუნეებში უნდა შემოსულიყო და დამკვიდრებულიყო სამა / სამაია არაბული სიტყვა ქართულში? ჩვენი აზრით, ამ სიტყვის შემოსვლა და დამკვიდრება ქართულ ენაში საქართველოში არაბების ბატონობის ხანას უკავშირდება. სწორედ ამიტომ არ გვხვდება სამა ძველ ქართულ მწერლობაში (V-X სს), რადგან ამ დროს სხვა ტერმინი უნდა არსებულიყო ამავე ცეკვის აღსანიშნავად... ცეკვა სამა/სამაია ძველთაძველი ქართული ცეკვაა, ოღონდ სახელ და სახეცვლილი. ამირანის მითის მსგავსად, ეს ტრანსფორმაცია კი საერო მწერლობაში მე-11-15 სს. ანუ შუასაუკუნეებშია საგულვებელი“ (ცხადაძე, 2004:193).

რაც შეეხება ტერმინ „ხორუმს“/„ხორომს“, მის შესახებ ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ, მხოლოდ დავამატებთ, რომ იმერხევის სიტყვა „ხორომი“, გუნდურ, წრიულ ცეკვასთან ერთად, თივის, ბალახის შეკრულ კონასაც აღნიშნავს.

შავშეთის მრავალფეროვან საცეკვაო ხელოვნებაში ვხვდებით, როგორც საფერხულო ნწყობის წრიული ფორმის მასობრივ „ხორუმებს“/„ხორომებს“, მოძრავს ორივე მიმართულებით, ასევე ფერხისის ტიპის რკალისებრი (იშვიათად სწორხაზოვანი) ფორმის გუნდურ ცეკვებს, რომელსაც „ბარებს“ უწოდებენ. მაგ: „დიობნური ბარი“, „ჩიხისხეური ბარი“, „თავუკ ბარი“ და ა. შ. ბარები ბრუნავს ძირითადად მარჯვენა (წაღმა) მიმართულებით. იმერხეველები ცეკვავენ სოლო, წყვილთა და ჯგუფურ ცეკვებსაც. მათ „თექ ოინებს“, „თექი/თექლი სამებს“ (ერთის თამაში/ცალად ცეკვა) უწოდებენ. გვხვდება შესრულების ისეთი ფორმაც, როდესაც ჯერ ხორუმს დააბამენ, შემდეგ მონაწილე მამაკაცები ჩაიბუქნებენ და ტაშს დაუკრავენ. წრიდან გამოეყოფიან 1, 2, 3 ან 4 მონაწილე და ხორუმის ცენტრში მონაცვლეობით „თექ ოინებს“ იცეკვებენ. შემდეგ თავის ადგილებს დაუბრუნდებიან და კვლავ ხორუმს განაგრძობენ.

მეგუდასტირე მურსელ დემირ ბექაძის (დაბ. 1954 წ. ზიოსი) ცნობით: „დედი ხორომი“ დეებნენ, დაცქვიტდნენ. უკანა ხან დაჯდნენ (ჩაბუქნა გ. ა.), ხელი დაატკაშუნეს (ტაში დაუკრეს გ. ა.). შიგნით ერთითანე გამოვა, ორითანე გამოვა, სამითხითანე გამოვლენ, ისამებენ. მემრე ესენი გავლენ – ჩეებმენ. ერთი კიდე ხორომს ისამებენ, ერთს კიდე ჩაჯდებიან, მემრე სხვები გამოვლენ. იმას სხვა მუზიკა აქვს და „თექ ოინი“ ქვიან. რას დუუკვრენ იქზე? „შამშალაქოს“ დუუკვრენ, „ცაკვადს“ დუუკვრენ...“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ზიოსი). ცეკვები შეიძლება შემდეგი თანმიმდევრობითაც შეასრულონ: ჯერ დაიწყონ ნახევარწრიული ბარით, შემდეგ თანდათან შეკრან წრე და გადავიდნენ ხორუმზე. შემდეგ ხორუმის წრეში შეასრულონ „თექ ოინები“ და ბოლოს კვლავ დაასრულონ ხორუმით.

იმერხეველების ცეკვები სრულდება ცალკე მამაკაცების მიერ, ცალკე ქალების და შერეული სახით. ვაჟთა ცეკვებში დომინირებს სხარტი მოძრაობები, ღრმა ბუქნები, მცირე ნახტომები, ზეტანის მცირედ წინ გადახრა და ქვედა კიდურებში ჩამჯდარი მოძრაობები, „მუხლის ტეხვა“, გავანელისა და თეძოების რხევა, „ქუსლურა სვლა“ და სხვ.

ქალთა ცეკვები სრულდება საშუალო ტემპში. მათ მიერ შესრულებული ხორუმები ძირითადად „წინამძღოლის“ და შეძახილების გარეშე სრულდება. აგრეთვე ქალთა ხორუმებში მონაწილეები ხელებს თავს ზემოთ ზეგანმკლავში (მხოლოდ „კომკურა“ მდგომარეობაში) არ წევენ. ბოლო პერიოდში დაიწყეს მამაკაცების მსგავსად ღრმა ბუქნში ჩაჯდომა და სხარტი მოძრაობების შესრულება, რაც ჩვენი რესპოდენტების თქმით, მიუღებელი და არატრადიციულია. სოლო და წყვილთა ცეკვებში ისინი ასრულებენ „განდაგანასთვის“ დამახასიათებელ ზედა კიდურების ერთ, ორ და სამასხსროვან მოძრაობებს, „ფეხმიდგმით“ სვლებს...

ქალების და მამაკაცების მიერ გუნდური ცეკვების ერთად შესრულების ტრადიცია შავშეთის „ჩვენებურებში“ დაახლოებით გასული საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოდან იწყება. („ჩვენებურების“ ფესტივალი პირველად თურქეთის ხელისუფლებისგან ფარულად, აჰმედ ოზქან მელაშვილის თაოსნობით 1980 წ. გაიმართა). შერეული ფორმით შესრულებული ხორუმები – ბარები შედარებით უფრო თავშეკავებული, „რბილი“ და განსხვავებული საშემსრულებლო მანერით სრულდება. მამაკაცები ითვალისწინებენ რა საწინააღმდეგო სქესის პარტნიორებს, ნაკლებად ასრულებენ ხელის და ფეხის მკვეთრ მოძრაობებს, რთულ საცეკვაო ლექსიკას. რაც შეეხება ქალ-ვაჟის მიერ შესრულებულ წყვილთა ცეკვებს „თექ ოინებს“, მიგვაჩნია რომ ეს ნიმუშები შედარებით გვიანდელ პერიოდშია შექმნილი (აქ არ ვგულისხმობთ „ბერობანაში“ მამაკაცების მიერ შესრულებულ „ფადიკოს“- „ქოჩეგს“) და ზოგი მათგანი სასცენო ქორეოგრაფიული ხელოვნების კუთვნილებას წარმოადგენს.

ხორუმის და ბარის „წინამძღოლს“, თურქეთის სხვა „ქართული ქვეყნების“ მსგავსად, მექართულე შავშეთშიც „კომუტს“/„კომუტს“, იშვიათად „ეკიპ ბაშს“ (ეს უკანასკნელი სასცენო ქორეოგრაფიიდან უნდა იყოს ნასესხები, რადგან თურქულ ენაზე EKIP – გუნდს, კოლექტივს ნიშნავს), ან „ბაშ ოინჯის“ (თამაშის თავი) უწოდებენ. ბარის „წინამძღოლს“ ასევე „ბარ ბაშსაც“ (სპეციალურ ლიტერატურაში ეწოდება „ბაშ ბარი“) ეძახიან, რომელსაც ცეკვისას თავისუფალ მარჯვენა ხელში ხშირად მანდილი, ჯოხი, ქამარი ან ქუდი უჭირავს (შეიძლება ბოლო მონაწილემაც დაიჭიროს მარცხენა ხელში).

„ხორომის მოთავეს ქართულად „მსამებელს“ ვეძახით“ გვითხრა თურან თურან-მა ვინროათმა (დაბ. 1950 წ. ზაქიეთი) (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ვაკიეთი). ტერმინ „ხორუმ ბაშის“ სინონიმი „თავმოსამე“, 1970 წელს თურქეთში მოგზაურობისას ჩაუნერია გამოჩენილ ქართველ ქორეოგრაფს, საქ. სახ. არტისტს ბესარიონ (ბესიკ) სვანიძეს. „ღირსსაცნობია, რომ თავმოსამე, როგორც ტერმინი, ქართულ სპეციალურ ლიტერატურაში 1970 წლამდე არ არსებობდა. თავმოსამე შემოუნახავს თურქეთის ტერიტორიაზე მყოფ ქართული ენის ძირძველ დიალექტებს (ტაო-კლარჯულს, იმერხეულს). ეს ტერმინი პირველმა მოიძია პროფესორმა ბესარიონ (ბესიკ) სვანიძემ...“ (ცხადაძე, 2004:193). ექსპედიციებში ჩვენ საგანგებოდ ვეკითხებოდით რესპოდენტებს „თავმოსამეს“ შესახებ, თუმცა მათთვის აღნიშნული ტერმინი უცხო აღმოჩნდა.

იმერხევეში „წინამძღოლს“ ცეკვა ძირითადად თურქული ტერმინოლოგიით მიჰყავს. იშვიათად, აქა-იქ თუ გამოურევს ქართულს. მეჰმედ დურსუნ კორტოხადის (დაბ. 1957 წ. უბე) თქმით: „მე თუ ვარ კომუთი, მე ქართულად ვამბობ. თუ თურქები ბევრნი არიან და ქართულად არ იციან, იმათ თურქულად ვეუბნები. „ქოლლარ ჩიბუქ“, რომ ვიტყვი – ხელებსა ავსწევთა მაშინ გაზგეფილი (გამართული გ. ა.) ჯოხებივით. „გელდომ იერდა“ – ძირთაი არი, დაბლა ჩადის დასაჯდომად (ბუქნი გ. ა.) – ქართულად ქი ვეტყვი – მოდი დაჯექ. რომ დავჯექით, ცოტა შევილაღენით, „კომუთინე“ – დევიახებ, ეს ნიშნავს ყურები კარგად წამოყარე (ყურადღებით გ. ა.). ერთთანემაც რო მრუდედ ქნას, არ იქნება, არ შეიძლება“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. უბე).

ხორუმებში „წინამძღოლის“ მითითების შემდეგ მონაწილეები ერთხმად ან ინდივიდუალურად ასრულებენ შეძახილს, რომელსაც იმერხეველები „დაკიჯინება“/„დაკიჟინებას“ უწოდებენ.

მექართულე შავშები ცეკვებს ძირითადად აკორდეონის (იშვიათად გარმონის), ერთხმიანი სიმღერების და ტაშის მუსიკალური თანხლებით ასრულებენ. ნაკლებად, მაგრამ გვხვდება გუდასტვირის (ადგილობრივები მას „ჭიბონს“/„ჭიბოს“ ეძახიან) თანხლებაც. მეთურქულე შავშების ცეკვები კი ძირითადად ზურნისა და დაულის (დიდი დოლის) აკომპანემენტით სრულდება.

„იმერხეველები „ჭიბონზე“ დამკვრელს „ჭიბონჯის“ უწოდებენ, აკორდეონზე / „მუზიყაზე“ დამკვრელს კი „აკორდეონჯის“, ზოგჯერ - „მუზიყაჯის“, თუმცა ამ სიტყვას იმერხეველები, ჩვეულებრივ, უფრო ფართო გაგებით, მუსიკოსის მნიშვნელობით ხმარობენ“ (კრავეიშვილი, 2020:58).

საკრავებზე მამაკაცები უკრავენ. ხორუმებსა და ბარებში მუსიკოს-აკომპანიატორი ძირითადად წრის ცენტრში დგას. მონაწილეების მცირე რაოდენობის მიზეზით ან მისივე სურვილით, შეიძლება მუსიკოსმა ხორუმის წრის გარეთაც დაუკრას. ფატმა/ფატყიმე უიგუნ-აიდინის (დაბ. 1936 წ. ბაზგირეთი) ცნობით: „ქალების ხორომში „ბაში“ (წინამძღოლი გ. ა.) არ იყო, კაცებისაში იყო. ჩვენ დროში არ ჩავიბამდით კაცებს. მუზიყას მკვრელი კაცი იყო და აი ისე, სანდალიზე (ფერხულის წრის გარეთ, პატარა სკამზე გ. ა.) იჯდებოდა. ქალებთან ჭიბონიც გარედან დუუკვრიდა. ახლა ირჯებიან, ჩვენ დროში არ იყო ისე“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ბაზგირეთი).

შავშურ ცეკვებში ხელის მდგომარეობები ნაირგვარია. ხორუმებსა და ბარებში

გვხვდება შემდეგი მდგომარეობები: ხელიხელჩაკიდებული და ქვედაშვებული; ხელიხელჩაკიდებული და ზეაღმართული, ან გამართული ხელები გულმკერდის გასწვრივ, წრის ცენტრისკენ მიმართული; ცალი ხელი მკერდდახურული და ცალი განგაშლილ მდგომარეობაში; ხელების ერთმანეთის მხრებზე გადახვევა; ხელების ერთმანეთის წელზე, ზურგს უკან მტევნებით ჩაკიდება; ხელების ნეკა თითებით (მას იმერხველები „ლეკ“ თითს, ხოლო მეთურქულე შავშები „სერჩე პარმანს“ უწოდებენ) შეერთება...

შავშეთში ხალხურ დღეობებს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი „მარიობის“ დღესასწაულია, რომელიც აგვისტოს დასაწყისში იმართებოდა და შეიძლება მთელი კვირა გაგრძელებულიყო. სხვადასხვა სოფლებიდან გართობის მიზნით (გართობა – სეირნობას, თავშეყრას იმერხველები „ჯუმბუშობას“/ „შენლიგობას“ ეტყვიან) ტრადიციულ კოსტიუმებში გამოწყობილი მოსახლეობა სიმღერით და ცეკვით მიმართებოდა მთაში იალალებზე, სადაც ხალხური შემოქმედების ნამდვილი ზეიმი იმართებოდა. ცეკვა-სიმღერასთან ერთად, მაილაზე სრულდებოდა უძველესი ეროვნული ხალხური სანახაობა „ბერობანა“ („ბერიკაობა“), ხარების „დაჭიდება“, სხვადასხვა სპორტული ასპარეზობები და ა. შ.

სოფელ ბაზგირეთის მკვიდრის თეზილე სეჩკინი რენდესიზოლოის (დაბ. 1940 წ. ბაზგირეთი) მონათხრობით: „ახლა მარიობას ნასვლა ამოწყვიტეს (შენწყვიტეს გ. ა.). აი იქ რო ერთ მთაზე ავალთ და კლდეებია – კაპანთ ვუძახით, იმის ზედედან ევიდოდით, ვაკეა და მევიყრებოდით ურუბა (მამაკაცის ტანსაცმელი გ. ა.) და ბუზმა (ქალის ტანსაცმელი გ. ა.) ჩაცმული, ისე ვისამებდით“. ჩვენ ვთხოვეთ ქალბატონ თეზილეს, თუ შეიძლებოდა ჩაეცვა ქალის ტრადიციული სამოსი „ბუზმა“, რაზეც სიამოვნებით დაგვთანხმდა: „ამას ჰქვია ბუზმა (გვიჩვენა ვარდისფერი მთლიანი ჩასაცმელი კაბა (სურათი, №25-26)). ამას – „ლეჩეგი – ბაშლული“ (თავსაბურავი, თეთრი ლეჩაქი გ. ა.). ამასა ქვიან „თრაბილოზი“ (გვიჩვენებს წელზე შემორტყმულ მოქარგულ ჭრელ სარტყელს გ. ა.) სარტყელი სხვაია, ის შალისაა, მატყლის და ზამთარს, თოვლობაზე ვირტყამთ. ბუზმის შიგნიდან თეთრ „ეთეგს“ ვიცვამდით (ქვედა კაბის შიგნიდან ჩასაცმელი გ. ა.). ტანზე ბუზმის შიგნიდან თეთრ ჩასაცმელს „ათლითს“, პერანგსაც ვეუბნებით. თავზე (შუბლზე გ. ა.) ასე „ფარას“, ფულებს დეიკიდებდენ (ფულის მონეტებს გ. ა.) და იმას გურჯიჯა „ფესის“ ეტყოდენ. ალთუნს (ოქრო გ. ა.) ასე გულზე დეიკიდვენ და იმას ერქვა „ლაზი“. გასათხოვარი და გათხოვილი ქალი „აინი – აირი“ (ერთნაირად გ. ა.) დეიხურავდენ თავზე. ქალი თუ ქვრივი იყო ან მგლოვიარე, მაშინ ბუზმას გეიხდიდა და გეიქნევდა. ზეელ ნაჩერ შავგურმან (შავი ფერის გ. ა.) ჩაიცვამდენ. ფეხზე მატყლის ნაქსოვი წინდა იყო“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ბაზგირეთი). შავშური ტანისამოსი ასევე გადავიღეთ ხატიჯე თემურ ცვარიძის ოჯახში (სურათი, №27-29).

შავშური ცეკვების შესახებ პირველ ცნობებს ნ. მარის ნაშრომში ვხვდებით: „ჭაბუკების ამ ჯგუფის ახსნით, მათთვის ცნობილია ცეკვები: „დელი-ხორომი“, ფერხული ჩაჯდომით, რომელსაც ქართულად „ბუქნა“ ეწოდება. მოცეკვავეები ქმნიან წრეს, მაგრამ ერთ ადგილას წრის ჯაჭვი გარღვეულია“ (მარი, 2015:74). „დელი ხორომი“ ჭოროხის აუზის ქართულ „ქვეყნებში“ დღემდე ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ ცეკვად ითვლება. მას სხვაგვარად „ჩვენებურები“ – „ლეჩი ხორომსაც“ ეძახიან. „დელი“ – თურქულ ენაზე „გიჟს“ ნიშნავს. აღნიშნულ ნიმუშს მამაკაცები

„ბუქნებით“ ასრულებენ. მონაწილეებს ხელისხელჩაკიდებული, ან ხელები მხრებზე აქვთ გადახვეული და ისე მოძრაობენ ორივე მიმართულებით. ხორუმს ჰყავს „წინამძღოლი“. დანყებიდან დასრულებამდე ხორუმის წრე შეკრულია. ცეკვა სრულდება ჭიბონის ან აკორდეონის მუსიკალური თანხლებით. ჩვენს მიერ მოძიებული და ჩანერილი მასალები გვაფიქრებინებს, რომ შესაძლებელია იმ დროს არ იყო საკმარისი რაოდენობის შემსრულებლები, შესაბამისად ვერ შეიკრა წრე და მეცნიერს სწორედ ამიტომ უნახავს „წრის გარღვეული ჯაჭვი“.

ცეკვა „კარშიბერს (თურქ. ერთმანეთის პირისპირ), ნ. მარი შემდეგნაირად აღწერს: „...მუსიკოსს ჭიბო'თი, რომლის გვერდით ლამაზი ჭაბუკი, დაბალი ცეკვაჟდა მუცლით, საკმაოდ მოხდენილად სწევდა რა წინ მკერდისა და მუცლის ხაზებს და ათამაშებდა მხრებს. ცეკვისას მისი სახე გამოხატავდა ტანჯვასა და ვნებას... ეს იგივე კარშიბერია, ორის ცეკვა; იგი, ჩანს, სატრფიალოა, მაგრამ ქალის გარეშე, რადგან ქალებს გამოჩენა ეკრძალებათ“ (მარი, 2015:74).

ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში მოგზაურობისას, ჩვენ ხშირად გვესმოდა სიტყვები: „ყარშიბერი“, „ყარშილულლი“. რესპოდენტების დიდი ნაწილი წყვილის მიერ შესრულებულ ცეკვებს ან სიმღერების ორპირულ შესრულებას „ყარშიბერს“/„კარშიბერს“ უწოდებდა. როგორც გაირკვა, „კარშიბერი“ – ამ სახელწოდების კონკრეტული საცეკვაო ნიმუში უცნობია თურქეთის „ჩვენებურებისთვის“, ხოლო „ყარშიბერი“ (პირისპირ, გაღმა-ამოღმა) კი – ცეკვის ან სიმღერის შესრულების ერთგვარი ფორმაა და არა რომელიმე საცეკვაო ნიმუშის სახელწოდება.

მეცნიერი აღნიშნულ ნაშრომში ასევე ასახელებს შემდეგ ცეკვებს: „ალაფრანკა“, „სარმა“, „თითრამა“ (მარი, 2015:74). საიდ თანიანი ცვარიძის (დაბ. 1955 წ. ბაზგირეთი) თქმით: „ალაფრანკა“ არის ევროპული ტიპის კულტურა და „ალათურქა“ კი ადგილობრივი. ოსმალები ხომ მიდიოდნენ ევროპაში განათლების მისაღებად. იქაურ კულტურას, რომ ეცნობოდნენ და აქ გადმოჰქონდათ, ამას „ალაფრანკას“ ეძახდნენ“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ბაზგირეთი). რაც შეეხება „სარმას“, ქართულ ელექტრონულ ლექსიკონში განმარტებულია როგორც „ჭიდაობის ილეთი, ფეხის ფეხში გამოდება“² იმერხევში „სარმა“, ლახანის (კომბოსტოს) ფოთოლში გახვეული დაკეპილი ხორცის შიგთავსით მომზადებულ საჭმელს (ტოლმა) ჰქვია. ნიზამეტინ ექინჯი ზაქარიძის (დაბ. 1966 წ. ბზათა) გადმოცემით კი: „როცა სამობენ და არ ეტევიან, ზველად ხომ ბევრი სამობდენ არა, ადგილი ქი ბევრი არ იყო და ვერ ეტევიან? ასე დევხვოდნენ, ერთმანეთს ზურგით მოექცეოდნენ, ისე დადგებოდნენ. აი იმას ჰქვია „სარმა“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ბზათა). ფერხული „თითრამა“ კი, არ არის გავრცელებული მექართულე შავშეთში. იგი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ ტაოელების ფერხულია.

ნ. მარი აღწერს ქალთა ცეკვას „ვარდა“. „ტბელმა ჭაბუკებმა მკვლევარს დაუსახელეს ქალების ცეკვა ვარდა. მათივე ცნობით, ქალები სხვა ცეკვებსაც ცეკვავენ, მაგრამ არა „დელი ხორუმს“. ქალები ცეკვავენ ცალკე. თუ კაცები დაინახავენ, რომ ვიღაცა უთვალთვალეს მისი ცოლის ან ცოლების ცეკვას, ადგილზე მოკლავენ“ (მარი, 2015:74-75).

² „სარმა“, ლახანის (კომბოსტოს) ფოთოლში გახვეული დაკეპილი ხორცის შიგთავსით მომზადებულ საჭმელს (ტოლმა) ჰქვია. <https://www.ganmarteba.ge/word/%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%9B%E1%83%90> (Turquidan TargmaniT: daxveva, gragnili).

ჩვენს მიერ გამოკითხული რესპოდენტებისთვის უცნობი იყო აღნიშნული ნიმუში. საინტერესო მოსაზრება აქვს გამოთქმული ცეკვა „ვარდას“ შესახებ ეთნოქორეოლოგ ნ. დამჩიძეს: „ქალთა მიერ შესრულებული „ვარდა“-ს საფუძველი შესაძლოა „ღვთაება ვარდ-ის – წყლისა და თესლთა ღვთაების პატივსაცემად“ განაყოფიერების კულტის დანაშრევს შეიცავდეს. ამ შეხედულებას გვიღრმავებს ის ფაქტიც, რომ ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილი ქალთა საფერხულოები საქართველოს სხვა კუთხეებშიც შემორჩა ფოლკლორულ შემოქმედებას“ (დამჩიძე, 2019:56).

იშვიათი ქორეოგრაფიული ნიმუში ჩაინერა ექსპედიციამ სოფელ ბაზგირეთში. ცეკვა „ჭიყლიყოყო“/„ჭიყლიყემოა“-ს („ჭიყლიყოყო“ ბაზგირეთში ერთ-ერთი ადგილის სახელწოდებაცაა.) ერთი ან ორი მამაკაცი ცეკვავს („თეჟი სამა“). მოცეკვავეები ასრულებენ მოძრაობას, რომელსაც „მიჯრეხილაა“-ს უწოდებენ („განდაგანას“ ერთ-ერთი მოძრაობის, „მუხლის ტეხვის“ მსგავსი). აღნიშნული ცეკვა სრულდება ამავე სახელწოდების ერთხმიანი სიმღერის და აკორდეონის მუსიკალური თანხლებით. ზეჟი ყადიოლლი ბოლქვაძის (დაბ. 1967 წ. ბაზგირეთი) ცნობით: „იყო ასეთი სამა – „ჭიყლიყოყო“. იქ იყო „მიჯრეხილაა“ (იგულისხმა საცეკვაო მოძრაობა გ. ა.). ზველად კაცები რო ცეკვავდეს, ასე იჯრიხვიდეს ჭო, ასე ვერ წასულა, მიდის კაცი ჯრეხილ-ჯრეხილ, ჭლიკი (ფეხი გ. ა.) ვერ მუუტანია (გვიჩვენებს მოძრაობას გ. ა.) – ეს არის „ჭიყლიყოყოში“ (ვიდეოდანართი, №68).

ექსპედიციამ სოფელ წყალსიმერში (ბზათა) მუშაობისას დააფიქსირა მამაკაცების ცეკვა „თავუკ ბარი“ ანუ „ქათმის ბარი“ (ვიდეოდანართი, №69), რომელიც შესრულების ფორმით ძალიან ჰგავს აჭარაში, კერძოდ სოფელ ხიხაძირში გავრცელებულ ცეკვა „ო ჰოი ნანოს“, ასევე მესხურ „ძაღლურს“, „ლალოინს“, ქალაქურ „იალის თამაშს“ (ჩვენი აზრით „ლალ ოინი“ და „იალის თამაში“/„ძაღლ ოინი“ იდენტური სანახაობაა) და სხვ. ჩამწკრივებულ მამაკაცებს წინ მიუძღვის „ბამ ბარი“ („წინამძღოლი“). მას ხელში ჯოხი ან ქამარი უჭირავს. „წინამძღოლი“ რა მოძრაობებსაც შეასრულებს, თუ იგივე არ გაიმეორეს მონაწილეებმა, ან მის მითითებებს არ დაემორჩილნენ, „ბამ ბარი“ მათ ჯოხის (ქამრის) ცემით დასჯის. „თავუკ ბარი“ სრულდება აკორდეონის ან ჭიბონის მუსიკალური თანხლებით. ზეჟერია ილდიზ პაპოლის (დაბ. 1943 წ. წეთილეთი) გადმოცემით: „თაუკ ბარს“ ქათამის სახელი ჰქვია. ჯოხი ვისაც უჭირავს – სამის ბაშქანი (ცეკვის თავი გ.ა.), ვინცხამა გლახად სამა დეიწყო, იმათ დასცხობს. მემრე მოჰყრის ერთ ალაგზე, ქათმები რო მოჰკრევენ სიმინდს, ისე აკრეფიებს ძირიდან. თუ ერთთანემაც ვერ მათფერა, ყაფაზე დოუკაკუნებს გარგანს (თავეში ჩაუკაკუნებს ჯოხს გ. ა.). ქათმებისავენ აკიკნიებს ძირს. მაგიტომ ქვიან „თაუკ ბარი“. ამას კაცები ისამებენ. ხუთი თანე, ათი თანე... „თაუკ ბარი“ ჭიბონზეც დეიკვრება – მუზიყაც (აკორდეონი გ.ა.) უკრავს. რასაც თავეზე მობმული გააკეთებს, სხვებმაც ისე უნდა ქნან. ვერ ქნა – ზოფაი (მოხვდა გ. ა.). ეს საცინელი სამაა. ამა, ერთი აქეთ ისამებენ, მემრე მიბრუნდებიან – იქით ისამებენ. იქითა თავეზეც უსტა უნდა იყოს დაბმული (ბარის ბოლოშიც ოსტატი უნდა იყოს გ.ა.), ქი წეიყვანოს იქით“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. წეთილეთი).

შავშური ფოლკლორი ქალთა ცეკვების მრავალფეროვნებითაც გამორჩეულია. „ქალთა ხორომებს“ „კიზ ხორომებს“ უწოდებენ. მათ ძირითადად მსგავსი საფერხულო მოძრაობათა კომპლექსი აქვთ და სხვადასხვა დასახელების სიმღერებსა თუ მუსიკალურ მელოდიებზე სრულდება. ხორომის ცეკვისას ქალებმა შეიძლება

უწყვეტად 5-6 სიმღერაც კი შეასრულონ მაგ: „მკლავზე მაცვია კალათი“; „ჰაი-დი გუზელუმი“; „ჯანჯირის ბანრები“, „საყავრე“ და სხვ (ვიდეოდანართი, №70-71). წრე მონაცვლეობით, ხან მარჯვნივ (ნალმა) ბრუნავს და ხანაც მარცხნივ. ქალების „ხორუმის“ ჩვენთვის უცნობი ნიმუში „ნადგომილად“ (ვიდეოდანართი, №72) ჩავინერეთ სოფელ უბეში ქალბატონ აითენ დურსუნის (დაბ. 1957 წ. უბე) ოჯახში. ქალების მიერ ნეკა (ლეკი) თითებით ჩაბმული წრე თავდაპირველად ბრუნავს მარცხნივ (უკუღმა) შემდეგ იცვლება მოძრაობები და წრეც იცვლის მიმართულებას. ცეკვა სრულდება აკორდეონის მუსიკალური თანხლებით. საწყისი მდგომარეობა, ფეხი: I – პოზიცია. თვლა ერთი – მარცხენა ფეხით ნაბიჯი წრის ცენტრის მიმართულებით და მარცხნივ. თვლა ორი – მარჯვენა ფეხს მიდგმა მარცხენასთან. თვლა სამი – მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი უკან და მარცხნივ. თვლა ოთხი – წინ დარჩენილი მარცხენა ფეხის მიდგმა მარჯვენასთან. წრე ხან მჭიდროვდება და ხან გაიშლება. „ნადგომილად“ იმიტომ ჰქვია, რო წრეშიდ მიხვალ-მოხვალ“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. უბე). შემდეგ წრე ბრუნავს მარჯვნივ.

ნაშრომში „იმერხეული ფოლკლორი (სოფელი ბაზგირეთი)“ მეცნ. რ. ხალვაში მოკლედ განიხილავს შემდეგ ცეკვებს : 1) „შემორბენილად“. „ერთი ბიჭი და ერთი გოგო იცეკვებს ამას. საჩქარო ცეკვაა. გოგო გარბის, ბიჭი ეფეცება (ჩქარა დასდევს უკნედან) და არჯულებს, შერიგდებიან და დამთავრდება“ (ხალვაში, 2007:313). ჩვენი აზრით, აღნიშნული ცეკვის ამგვარი შესრულება, სასცენო ქორეოგრაფიული ნიმუშის ერთ-ერთი ვარიანტია და მე-20ს. 80-იანი წლების შემდეგ უნდა იყოს შექმნილი. ექსპედიციებში ჩვენს მიერ ჩანერილ „შემორბენილად“, (მას სოფლებში სხვადასხვა სახელს უწოდებენ: „მორბენილად“, „ცაკვად“/„ჩაკვად“) მხოლოდ მამაკაცები (1 ან 2) მონაწილეობენ (ვიდეოდანართი, №73). აკორდეონის მუსიკალური თანხლებით მოცეკვავეები ჩქარ ტემპში ჯერ წრეზე იცეკვებენ, შემდეგ ერთმანეთის პირისპირ ასრულებენ გასმების და ბუქნების კომბინირებულ მოძრაობებს. შეიძლება ეს ცეკვა „დელი ხორუმის“ წრეშიც იცეკვონ. ორი ვაჟის მიერ შესრულებული „შემორბენილად“ შეჯიბრის ხასიათისაა. მოცეკვავეები ერთმანეთს ეჯიბრებიან სისხარტეში, მოქნილობასა და საზრიანობაში.

2) „დართულად“. „კიდევ ბიჭი და გოგო იცეკვებს ამასაც. გოგო ართავს მატყლს და ბიჭი მოდის და სულ იკრასკავს, სარკეში იყურება, იბარცხნის, ილაგებს თმებს. გოგო სულ ართავს. ბიჭი ცუდად გახდება და ძირითადად დეცემა. გოგოს გული დაწყდება, მივა და შერიგდებიან. მერე ერთად იცეკვიან და დაამთავრებენ“ (ხალვაში, 2007:313). აღნიშნული ნიმუშიც ქორეოგრაფის მიერ უნდა იყოს დადგმული. სასცენო ვარიანტში ხანდახან გვხვდება ისეთი სცენებიც, როდესაც გოგონა ართავს ძაფს და ვაჟი უწყვეტავს. „დართულად“ სხვაგვარად „თეში“-საც უწოდებენ (ვიდეოდანართი, №74-75). იგი, მართალია ქალების შრომის პროცესის, მათი ხელსაქმის ამსახველი ცეკვაა, რომელიც „ხერტლის ნადის“ დროს სრულდებოდა ქალების მიერ, მაგრამ ვინაიდან ძველად მათ ეკრძალებოდათ საჯაროდ ცეკვა (განსაკუთრებით სოლო შესრულება), ეს ფუნქცია მამაკაცებმა იტვირთეს. ცეკვა „თექ ოინია“. მას ერთი ან ორი მოცეკვავე მამაკაცი აკორდეონის მუსიკალური თანხლებით ასრულებს. მონაწილე შემოუვლის წრეს, შემდეგ მუხლის სახსარში მცირედ მოხრილი, ნახტომით ასრულებს „საგანდაგანო მიდგმით გვერდზე სვლას“ და პარალელურად ხელებით ოსტატურად აკეთებს მატყლის – ხერტალით ძაფის დართვის იმიტაციას.

პერიოდულად, ვითომ ჯიბიდან ამოიღებს სარკეს, სავარცხელს და თმას-ულვაშს ივარცხნის, რაც მაყურებელში ღიმილს და მხიარულებას იწვევს. აღნიშნული ნიმუში მამაკაცების შესრულებით აჭარაშიც გვხვდება.

3) „გაზრომილად“ (ვიდეოდანართი, №76). „ორი წყვილი არიან. ამ ბიჭს იმის გოგო მოწონს და იმას – ამის. მერე გაძრებიან და გამოძრებიან: ბიჭები ერთად გავლენ, გოგოები – ცალკე. ბოლოს, რომელიც მოწონს, იმას მოიბამს, იმასთან იცეკვებენ“ (ხალვაში, 2007:313).

შავშეთში მუშაობისას, ექსპედიციამ გადაოღო ცეკვა „გაზრომილადს“ რამდენიმე ვარიანტი. აღნიშნულ ნიმუშს მხოლოდ ქალები ასრულებენ. ცეკვის აუთენტური შესრულებისას, მასში მამაკაცების მონაწილეობა დაუშვებელია. მას ასრულებს ქალების 2 წყვილი. ხელიხელჩაკიდებული (ნეკა თითებით) წყვილები ერთმანეთის პირისპირ („კარმიბერ“) მოძორებით დადგებიან და (ნელი ტემპით) „ტერფულა ნინ-სვლით“ დაიწყებენ ერთმანეთისკენ მოძრაობას. შემდეგ უკუსვლით თავის ადგილებზე დაბრუნდებიან და კვლავ ხელმეორედ დაიძრებიან ერთმანეთისკენ. ერთი წყვილი ჩაკიდებულ ხელებს ზეაღმართავს, მოპირდაპირე მხარეს მდგომი წყვილი კი ნელში მოიხრება და გაძვრებიან ზეაღმართულ ხელებში. კვლავ შებრუნდებიან სახით ერთმანეთისკენ და შემდეგ მეორე წყვილი გაძვრება მოპირდაპირედ მდგომი მონაწილეების ზეაწეულ მკლავებში და ა. შ. ცეკვა სრულდება აკორდეონის მუსიკალური თანხლებით.

4) „ხელგაშლილად“. „ორი გოგო იცეკვებს მანდილებით. ბიჭი ან ფულს აჩუქებს ან რამეს მოუწერს. გოგო მანდილს იმას გააკრავს, ვინც მოწონს“ (ხალვაში, 2007:313). „ხელგაშლილად“ მექართულე შავშებში მეტად პოპულარული ქალთა ცეკვაა („თექ იონი“) (ვიდეოდანართი, №77-78). მას „ყოლსარმა“/„ყოლსარმასაც“ უწოდებენ, რომელსაც 1 ან 2 მონაწილე ცეკვავს. „ხელგაშლილად“ სრულდება სიმღერის და აკორდეონის (იშვიათად ჭიბონის) მუსიკალური თანხლებით. აღნიშნულ ნიმუშს ბოლო პერიოდში (ძირითადად სასცენო ვარიანტი) „განდაგანას“ მსგავსად, ქალ-ვაჟის წყვილი ან მხოლოდ ვაჟებიც ასრულებენ. ჩვენს მიერ დაფიქსირებულ „ხელგაშლილადს“ რამდენიმე ვარიანტს უმეტესად ქალთა წყვილები ცეკვავენ (და-ვაფიქსირეთ მხოლოდ მამაკაცების შესრულებითაც), სადაც ჭარბობს „საგანდაგანო მიდგმით“ გვერდზე – ნინ სვლები და ხელის სამსახსროვანი მოძრაობები.

გაგვიჭირდა მაგრამ მაინც მოვახერხეთ „შეტომილადს“/„ახტომილადს“ გადაღება (ვიდეოდანართი, №79).

შავშეთში სრულდება ფერხულებიც, რომელსაც ასევე სამას უწოდებენ. ესენია: „მანონი შევაყენე“, „ეჰლოჯან“, „გელინ ბუირუმ“, „ჩივ ჯანდარმა“ და სხვები (ვიდეოდანართი, №80-81), მაგრამ ფერხულის სახელწოდებას წარმართავს სიმღერა და არა საცეკვაო ლექსიკა.

ამრიგად, შავშური საცეკვაო ფოლკლორი ჭოროხის აუზის „ქართულ ქვეყნებში“ გამორჩეულია შესრულების მანერითა და ქორეოგრაფიული ნიმუშების სიმრავლით. მიუხედავად იმისა, რომ შავშური ხალხური ცეკვები დიდ სიახლოვეს და მსგავსებას ავლენს აჭარულ საცეკვაო კულტურასთან, მიგვაჩნია, რომ შავშური საცეკვაო დიალექტი მაინც დამოუკიდებელი, ცალკე დიალექტად უნდა განვიხილოთ.

კლარჯების მუსიკალური ფოლკლორი – გიორგი კრავეიშვილი

საქართველოს კიდევ ერთი ბედკრული კუთხე, რომლის მუსიკალურ ფოლკლორზე უნდა ვისაუბროთ, არის კლარჯეთი. ისიც უკვე დიდი ხანია მოწყვეტილია ქართულ ეროვნულ სხეულს, მაგრამ მას აქვს სასიმღერო მრავალხმიანობის მეტად უჩვეულო ტიპი, თუმცა მასზე კლარჯული სიმღერების ჩანერის მოკლე ისტორიის მიმოხილვის შემდეგ ვისაუბრებ.

ბორჩხის, ართვინის, მურღულის, ასევე მუჰაჯირების: ჰენდექის, გოლჯუქისა და აქიაზის რაიონები

1968 წელს გოლდმა და მელაშვილმა ქალაქ ბურსაში ჩაიწერეს კლარჯული დასაკრავები.

1975 წელს ადგილობრივ ჰაიდარ ჩამურის, 1976-ში ასევე ადგილობრივ აჰმედ დემირის (ვაშანაძე) და 1977 წელს კი აგრეთვე ადგილობრივ ბაატინ იავუზის ოჯახში ჩაიწერეს სიმღერა-დასაკრავები.

1970-80-იან წლებში მუსიკალურ მასალას ცალ-ცალკე იწერდნენ ადგილობრივები: სელატინ ერგუნი (ჰაჯიოღლი) და სულეიმან მერთი.

1980 წელს სიმღერები დააფიქსირა ადგილობრივმა ალი ბოლქვაძემ.

2007 წელს ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამხრეთ დასავლეთ საქართველოს სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრის ექსპედიციის ფარგლებში (ხელ. მამია ფაღავა), რამდენიმე სიმღერა ჩაწერა თ. შიოშვილმა.

2008 წელს მუშაობდა გ. დიასამიძე.

2009 წელს რეგიონს ესტუმრა ქუთაისის ტელეკომპანია „რიონის“ გადამღები ჯგუფი ფილოლოგების: ტარიელ ფუტყარაძისა და ავთანდილ ნიკოლეიშვილის ხელმძღვანელობით (ნაწილი მეექვსე. გადაცემათა ციკლიდან „საქართველო-თურქეთი: გრძელი გზა“).

2015-16 ისტორიულ კლარჯეთს, 2017 წელს კი კლარჯებს ვეწვიე. ექსპედიციები ჩატარდა ა(ა)იპ ფონდ „ჰეიამოს“ ფინანსებით.

2017 და 2019 წლებში კლარჯეთში იმუშავა ნიკო ბერძენიშვილის კვლევითი ინსტიტუტის ექსპედიციამ რ. მაღაყმადის ხელმძღვანელობით.

2022 წელს რუსთაველის ფონდის დაფინანსებით მე, მამაჩემი (თამაზ კრავეიშვილი) და ქორეოლოგი გიორგი ალიმბარაშვილი ვმუშაობდით ისტორიულ კლარჯეთში.

2023 წელს კლარჯ მუჰაჯირებთან გიორგის ნაცვლად, გამოგვყვა ასევე ქორეოლოგი ხათუნა დამჩიძე.

კლარჯული ფოლკლორის ფუნდამენტურ შრომად უნდა ჩაითვალოს 2016 წელს ფაღავას, შიოშვილისა და სხვათა ავტორობით გამოქვეყნებული მონოგრაფია „კლარჯეთი“. აქაც, შავშეთისა და მაჭახელელი მუჰაჯირების მსგავსად, ჟანრები განხილულია სიტყვიერი ტექსტების მიხედვით (მაგალითად, საყოფაცხოვრებო, პატარძლის დასამოდვრავი სიმღერები). წიგნში მოცემული „გურჯიჯა ვაიზი“ კი აჭარელი ხოჯასგან არის ჩაწერილი. თ. შიოშვილის მიერ 2017 წელს გამოცემული „კლარჯული ფოლკლორი“, უმეტესად მონოგრაფია „კლარჯეთიდანა“ ამოზრდილი.

კლარჯეთი მოიცავს მდინარე ჭოროხის ქვედა დინების აუზს. კლარჯეთი ესაზღვრება აჭარას, ლაზეთს, შავშეთსა და ტაოს. ამ კუთხეში შედის მურღულის და ართვინის რაიონები, ასევე ბორჩხის რ-ნის ნაწილი³. ართვინის რაიონში სოფ. ქართლა ერთადერთი მექართულე სოფელია, მურღულისა და ბორჩხის რ-ნის სოფლების თითქმის 100% კი ქართულენოვანი. ართვინის სოფ. ომანაში ქართული მხოლოდ რამდენიმე ოჯახმა იცის, მათ შორის ადგილობრივი სიმღერებისა თუ დასაკრავების ჩამწერმა ხოჯა სულეიმან მერთმა. კლარჯი, უმთავრესად მურღულელი მუჰაჯირები (1870-1910-იანი წლები). კომპაქტურად ცხოვრობენ ჰენდექისა და გოლჯუქის რაიონებში. მათ დიდ ნაწილს წინაპართა სოფელი დღემდე არ უნახავს. აღსანიშნავია, რომ წინაპართა სოფლებისგან ხსენებული რაიონები 1000-1200 კილომეტრითაა დაშორებული. აჭარისა და კლარჯეთის ნაწილს ზოგჯერ ლივანის, ლივანის ან ნიგალის ხეობასაც უწოდებენ.

კლარჯეთში 2015-17 წლებში არაერთი ექსპედიცია ჩავატარე, თუმცა 2022-2023 წლებიც მუსიკალური თვალსაზრისით გარკვეული სიახლეების მომტანი აღმოჩნდა. პირველად დავაფიქსირე მივინწყების გზაზე დამდგარი ისეთი საფერხულო სიმღერები როგორიცაა „ჟუჟუნელა“ და „ტირილი ტირილამა“. გაირკვა, რომ მუჰაჯირებში გავრცელებული თამაშები და ცეკვებიდან „ვოჰოჰოი“ და „ვაჰაჰაი“, ასევე საქორწინო სიმღერა „მაშალა, მაშალა“ დასტურდებოდა ისტორიულ კლარჯეთში თუმცა მნიშვნელოვნად იყო მივინწყებული. სამაგიეროდ, მუჰაჯირ კლარჯეებში აღმოჩნდა მუჰაჯირ აბაზებთან საზიარო საცეკვაო სიმღერები „რინა“ და „აურაშა“. „სოილერუმ იანა, იანას“, „მაშალას“, „ნარიდანას“ გარდა, მეტი ინფორმაცია მოვიპოვეთ საბავშვო საკრავებზე და ა. შ.

კლარჯული სიმღერები ერთ და ორხმიანია. ორხმიანი სიმღერებისთვის დამახასიათებელია სეკუნდური პარალელიზმი, რომელიც შესრულების თითქმის მთელ პროცესს გასდევს. მართალია, პარალელური სეკუნდების წყალობით იქმნება ორხმიანობა, მაგრამ მას საერთო არა აქვს ქართულ მრავალხმიანობასთან. საინტერესოა, რომ საქმე ყოველთვის მხოლოდ დიდი სეკუნდების პარალელიზმთან გვაქვს. როდესაც ამგვარ მოვლენას (ანუ პარალელურ სეკუნდებს) პირველად წავაწყდი, ეს დიდი ხნის შეუმღერებლობას დავაბრალე (ვიფიქრე, რომ უნისონში ზუსტად ვერ მღეროდნენ), მაგრამ შემდგომმა შემთხვევამ და, რაც მთავარია, ძველი კასეტების გაცნობამ დამარწმუნა, რომ სეკუნდები სრულებითაც არ იყო შემთხვევითი მოვლენა.

კლარჯეების ნაწილი ამ სიმღერებს ერთხმიან ნიმუშებად მიიჩნევს, მაგრამ ფაქტია, ორხმიანობა აშკარაა. განსაკუთრებით პოპულარულია ჰანგი „სოფლერუმ ანა ანა“, რომელიც გვხვდება როგორც ჩემ, ისე ძველ ჩანაწერებში (აუდიოდანართი, №157; სანოტო დანართი, №4). ერთ-ერთი შემსრულებელი სხვებს ქართულ ან თურქულ ტექსტს წინასწარ კარნახობს. აღსანიშნავია, რომ სეკუნდებში მღერა 1910-იან წლებში კლარჯეთის სოფლებიდან 1000-1200 კმ-ით დაშორებულ ჰენდექისა და გოლჯუქის რაიონებში მუჰაჯირად წასული კლარჯებისთვისაც არაა უცხო (აუდიოდანართი, №158). როგორც ჩანს, 1910-იან

³ ბორჩხის რაიონში გარდა კლარჯულისა, შედის, ასევე, აჭარული (მაჭახელი და ხება-მარადიდის მხარე) და ლაზური სოფლებიც (ჩხალას ხეობა).

ნლებში⁴ კლარჯეთის ისტორიულ ტერიტორიაზე ამგვარი ნიმუშები უკვე გავრცელებული იყო.

დღეს, როგორც ისტორიულ, ისევე მუჰაჯირულ კლარჯეთში სეკუნდური ორხმიანობა უკვე ძალიან ძნელი ჩასაწერია. თუკი ჯერ კიდევ 2015-2017 წლებში რამდენჯერმე მოვახერხე ასეთი ნიმუშების სუფთად ჩაწერა, სათანადო ეთნოფორების გარდაცვალების გამო 2022-2023 წლებში ეს უკვე ძალიან გამიჭირდა, რადგან უმეტესად უკვე უნისონში მღეროდნენ (აუდიოდანართი, №159).

კლარჯული სიმღერები ჟანრულად ღარიბია. გავრცელებული იყო სამაირო ნიმუშები, გვხვდებოდა დესტანებიც (სევდიანი ლირიკული სიმღერები). შევჩერდები რამდენიმე საყოველთაოდ გავრცელებული ნიმუშის შინაარსზე. ასეთია, მაგალითად, „ლაზოლლის დესტანი“ (აუდიოდანართი, №160), გამოთქმული შემდეგ ამბავთან დაკავშირებით: ჰაიდარ ლაზოლლის თავისი სიძისთვის გენჯოლლი ჰუსეინისთვის ცხენი უჩუქებია. დილას წასულა სიძე ახორში და ცხენი მოკვდომია. კიდევ ერთ მსგავს ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს „სიმღერა ვირზე“ (აუდიოდანართი, №161), რომელშიც მოთხრობილია კარგი ვირის არდანუში (ისტორიული არტანუჯი) პოვნის შესაძლებლობაზე.

მურღულელები „დესტანს“ სიმღერას არ უწოდებენ. მათი ცნობით (ჩავწერე 2015 წ.) დესტანს ერთი კაცი ასრულებს, სიმღერას კი რამდენიმე. მუჰაჯირი მურღულელები (ჩავწერე 2017 წ.) ყველა ნიმუშს სიმღერას უწოდებენ, თუმცა მაინც მიჯნავენ ცნებებს „დესტანსა“ და „თურქუს“ (დანარჩენ სიმღერას).

აღმოსავლეთმცოდნე ქეთევან ლორთქიფანიძე დესტანს ასე ახასიათებს: „დესტანი პოეტური ნაწარმოებია, რომელიც გადაჭარბებული მგრძნობელობით გადმოგვცემს რაიმე გმირობას ან, ძირითადად, ტრაგიკულად დამთავრებული სიყვარულის ისტორიას“ ... „დესტანები მოგვითხრობენ ტრაგიკულ ამბავს, რომელიც შეემთხვევა მთელ მხარეს ან ცალკეულ ოჯახს. ისინი სრულდება გრძელი სევდიანი მელოდიის თანხლებით“ (ლორთქიფანიძე, 2015:582). ჩემ ხელთ არსებული კლარჯული (და ლაზური) დესტანების უმრავლესობა, სწორედ ასეთი ხასიათისაა.

„სოფლერუმ ანა ანა“ შაირია და სრულდებოდა როგორც ყანაში, ურემზე, ქსოვისას, მატყლის გაჩეჩვისა და დართვისას, ისე ქორწილში (პატარძალს უმღეროდნენ) და ნებისმიერ სხვა ადგილას. იგი იმღერებოდა როგორც ქართულ, ისე თურქულ ენაზე. შესრულების ფორმა ძირითადად ორპირული იყო, თითო მხარეს 3-5 კაცი ან 3-5 ქალი იმღერებდა (ჩავწერე 2015-17, 2022-23 წწ.).

მართალია, არსებობდა სიძის სახლში მაყრიონის შესვლისას სათქმელი სიმღერა „გელინო“ (პატარა რძალი) (აუდიოდანართი, №162), მაგრამ მურღულისწყლის ხეობაში იგი „სოფლერუმ ანა ანაში“ იმღერებოდა. მურღულის ხეობიდან წასულ მუჰაჯირებში კი „გელინო“ (აუდიოდანართი, №163) ცალკე მუსიკალური

⁴ მართალია, მუჰაჯირმა კლარჯებმა სოფლები ჯერ კიდევ 1870-80-იანი წლების მიჯნაზე დააარსეს, თუმცა, 1910-იან წლებში, როგორც ჩანს, არსებულმა დასახლებებმა მუჰაჯირთა ახალი ნაკადის სახით, სერიოზული შევსება მიიღო და მუჰაჯირობა მხოლოდ პირველი მსოფლიო ომის დამთავრებისას დასრულდა. ამიტომაც, სეკუნდური ორხმიანი სიმღერების განხილვისას ამოსავალ წერტილად მიჩნეული მაქვს არა 1870-იანი, არამედ 1910-იანი წლები.

ნიმუშია. ბორჩხის რ-ნის ერთ ნაწილში ფიქსირებულის (აუდიოდანართი, №164) მსგავსად. ბორჩხის „გელინო“ მუსიკალურად იდენტურია აჭარაში ფიქსირებული ვარიანტისა. სიმღერის თქმის შემდეგ თოფიდან (კლარჯულად „ფიშტო“, „ლივერი“) ისროდნენ. ქორწილსა და ყანაში შესრულებული „სოფლერუმ ანა ანა“ მუსიკალურად იდენტური ყოფილა. ეთნოფორთა ცნობით (ჩავენერე 2015-17 წწ.), უნინ ქორწილი 2-3 დღე გრძელდებოდა, პატარძალიც ურმით (კლარჯულად ხარის არაბით) მოჰყავდათ. ახლა კი ქალაქში, რესტორანში იკრიბებიან და 4-5 საათში იშლებიან. აღარც ძველი ჰანგები ჟღერს. ამაში თავადაც დავრწმუნდი 2015 და 2022 წლებში, როდესაც მურღულელების ქორწილს შევესწარი. ეთნოფორთა თქმით, ქალაქში გამართული ქორწილი ეკონომიურია.

მათივე ცნობით, უნინ რძალი, მით უმეტეს პატარძალი, დედამთილ-მამამთილს უბატონოდ ხმას ვერ გასცემდა (ჩავენერე 2015-16 წწ.). დღეს ეს სიტუაციაც შეცვლილია და ამას ეხმიანება ერთ-ერთი სიმღერა (აუდიოდანართი, №165), რომლის ჩანერაც მხოლოდ ერთხელ შევძელი.

კლარჯების მთავარი სამეურნეო კულტურა დღეს თხილია და თხილის კრეფისას კი მუსიკა არ ჟღერს. ადრე თხილზე უფრო მეტად გავრცელებული იყო პური და სიმინდი. სწორედ ასეთი ნადური სამუშაოს დროს ბიჭები და გოგოები „სოფლერუმ ანა ანას“ სიმღერით ერთმანეთს გაეშაირობოდნენ (ჩავენერე 2015-17 და 2022-23 წწ.).

რაც შეეხება წმინდა შრომის სიმღერებს, ისინი გამქრალია. „ჟუჟუნელას“, „ჯილველოს“, „ნარიდანას/ნანიდანას“, „ვოჰოჰოისა“ თუ სხვა სახუმარო სიმღერებს კი კლარჯები ნებისმიერი თავშეყრისას, მათ შორის ნადში დასვენების დროს მღერიან (ჩავენერე 2015-17, 2022-23 წლებში). ეთნოფორთი ეთნოლოგ როლანდ თოფჩიშვილს სწორედ ამ შემთხვევაზე უნდა მიუთითებდეს, როდესაც ნადში „ჯილველო ნანაის“ მღერის შესახებ უყვება (თოფჩიშვილი, 2017:88). „ჯილველო ნანაი“ იგივე ჯილველო ნანაიდა გახლავთ.

მართალია ხის მოჭრისას სათქმელი სიმღერა აღარ იციან, მაგრამ გაკვივლება შემორჩენილია.

არსებობდა მონადირეთა მიერ თხის მოკვლის შემთხვევაში სათქმელი სიმღერა, რომლის ფუნქციაც დანარჩენებისთვის ამბის შეტყობინება იყო (გუჯეჯიანი, 2017:159), თუმცა მისი ტექსტობრივი და მუსიკალური მხარე, უცნობია.

მურღულისწყლის ხეობასა და მისგან წასულ მუჰაჯირებში იმღერებოდა საქორწინო სუფრული სიმღერა „ჰეამოლა“/„ჰერამოლა“ („ჰეამო“, „ჰესა“) (აუდიოდანართი, №166), რომელიც სასურველი სურსათ-სანოვავის მოთხოვნის დროს სრულდებოდა. ზოგჯერ სიძის მოსვლას და ნიმუშის ბოლოს, კი ლივერის (რევოლვერის) მოტანას ანდა სიზე-პატარძლის მოყვანას ითხოვდნენ. სიმღერა იმღერებოდა როგორც თურქულ, ისე ქართულ ენებზე. ზოგიერთი ცნობით იგი დედოფლის („დოდოფლის“), ზოგიერთის კი სიძის (უფრო სიძის) სახლში სრულდებოდა და მას დედოფლის მაყრები მღეროდნენ. დედოფლის მაყრები ამას პატარძლის დათმობის „სანაცვლოდ“ სიძისგან რაიმე სარგებლის მიღების გამო აკეთებდნენ (ჩავენერე 2015-17, 2022-23 წწ.). სასურველი სურსათ-სანოვავის მოთხოვნისას მაყრები ზოგჯერ ისეთ ხილს მოითხოვდნენ, რისი პოვნაც (მაგა-

ლითად, ზამთარში ლელვი) იმ დროში ძნელი იქნებოდა (ჩავწერე 2015-17 წწ.). გველულების ცნობით (ჩავწერე 2022 წ.), „ჰეამოლას“ მღეროდნენ ახალი წლის რიტუალშიც, როცა კარდაკარ ჩამოივლიდნენ ნამდვილი და შენიღბული კაცები და საჭმელს მოითხოვდნენ.

მუჰამედ თურან მელეგოლის თქმით, „ჰეამოს“ მღეროდნენ ყანაშიც, ოღონდ არა უშუალოდ ნადური სამუშაოების დროს, არამედ შესვენებისას, სასურველი საჭმლის მოთხოვნის დროს (ჩავწერე 2015 წ.). სამწუხაროდ, დღეს აღარც ეს ნიმუში სრულდება. საინტერესოა, რომ ბორჩხის ნაწილში „ჰეამო“/„ჰეამოლას“ ნაცვლად იმღერებდნენ „ეესა მამული/მამალი ქოსა“ (აუდიოდანართი, №167). სიტყვა მამლის ხსენება ნაყოფიერებასთან დაკავშირებულ რწმენა-წარმოდგენებს უნდა უკავშირდებოდეს (ფალავა, შიოშვილი და სხვ. 2016:419).

ამგვარ ნიმუშებს, ქალები ყანაში პურის ჭრის (აღბათ ხორბალი იგულისხმება) მოთავეების დროსაც იმღერებდნენ (აუდიოდანართი, №168). ზოგიერთი ცნობით, პურის ჭრის შემდეგ, ყანაში საჭმელად დასხდებოდნენ (ჩავწერე 2015 წ.). ყოველ შემთხვევაში, „სოფლერუმჟანა ღანა“ ძირითადად ქორწილში სრულდებოდა, როდესაც „მაყრობას ირჯებოდნენ“. ორ დღეს ბიჭის მხარის ქორწილი იყო, მესამე დღეს კი – გოგოსი. „ჰეამო“/„ეესა მამული ქოსას“ ქორწილის დამთავრებისას ამბობდნენ, ვინაიდან მაყარს ხშირად გრძელი გზა ჰქონდა გასავლელი (ჩავწერე 2015-16 წწ.).

არსებობს სხვაგვარი ცნობაც: ბაატინ სალიოლის (თავდგირიძე) თქმით, „დოდოფლის“ მოსვლამდე, მახარობელი მოვიდოდა, დაჯდებოდა და მოითხოვდა სიმღერით საჭმელს. საჭმელთან ერთად შეეძლო მოეთხოვა სიძე, ლივერი და ა. შ. (ჩავწერე 2016 წ.). ზოგიერთი ცნობით, კი მახარობელი სურსათ-სანოვაგეს ქორწილის ბოლოს, წასვლისას მოითხოვდა (ჩავწერე 2015-17 წწ.).

ჰარუნ ქაია ნაოდარიშვილის ცნობით (ჩავწერე 2016 წ.), „ეესა მამული – ქოსა მაჭახლელებისგანაა“. ამ ნიმუშის მაჭახლური წარმომავლობის შემთხვევაში იგი აუცილებლად დაფიქსირდებოდა, როგორც გაღმა მაჭახლელების რეპერტუარში, ისე მაჭახელის ჩვენს ფარგლებში მოქცეულ ნაწილსა და მუჰაჯირ მაჭახლელებთან (ჰაირიეში). აქვე ყურადსაღებია რესულ მემოლის ნათქვამი: „ეს ნიმუში ხებაში არ სცოდნიათ. მე ერთხელ რომ დავიყვირე (ანუ დავიძახე გ. კ.) ძალიან მოეწონათ“. სოფელი ხება, რომელიც დღეს ბორჩხის რაიონში მდებარეობს, მარადიდს ესაზღვრება და აჭარული სოფელია.

„ჰეამოლას“ გარდა, მუჰაჯირი კლარჯები მღეროდნენ „მაშალა, მაშალა“ (აუდიოდანართი, №169). იგი სრულდებოდა ქორწილში ხარის ან მოზვერის ან ხარის გამოყვანისა და მისი ერთ ადგილზე დაბმის დროს. ხშირად ახსენებდნენ მისი სხეულის ნაწილების სახელებს და მის გარშემო ტრიალებდნენ (ჩავწერე 2017 და 2023 წწ.). ამ სიმღერის არსებობა 2022 წელს დადასტურდა ისტორიულ კლარჯეთშიც, თუმცა მისი ჩანერა ვეღარ შევძელით.

ჰუსეინ მეჰროლის თქმით (ჩავწერე 2016 წ.), ქორწილში „ნანინანი ჰოი-ჰოიც“ იმღერებოდა. სამწუხაროდ, მისი მუსიკალური მხარე ჩემთვის უცნობია (შესაძლოა, „ლაზხორუმი იყოს“, ან „ვოჰოჰოი“, ან სხვ.), სამაგიეროდ ცნობილია „ვოდელია-რამის“ მუსიკალური მხარე (აუდიოდანართი, №170), რომელიც აჭარული „ტირნი ჰორირამას“ მსგავსია.

ქესტელის რ-ნის სოფ. ხატილაში ქორწილის დროს „დავლ გამოიყვანდნენ, ჩა-მოთლიდნენ“ „ოჰოჲ, ვოჰოჲ...“ ისე იფერხულებდნენ იშტე-და“ (ფალავა, 2016:371). დაული იგივე დოლია. კლარჯეთში დარჩენილთათვის ქორწილის მთავარი ატ-რიბუტი აკორდენი იყო და დავლი დიდ იშვიათობას წარმოადგენდა (ჩავწერე 2015-16 და 2022 წწ.). ზემოხსენებულ სოფელსა და გოლჯუქის რ-ნის სოფ. ნუზ-ჰეთიეში ძირითადი საკრავი დოლი ანუ დაული გამხდარა, თუმცა გოლჯუქში აღნიშნავდნენ, რომ ესეც მოგვიანებით იყო შემოსული (ჩავწერე 2017 წ.). მურ-ლულის ბუჯურელები ამ დროს ბუკს ჩაუბერავდნენ (ჩავწერე 2022 წ.). ჰენდეკის კლარჯებს საკრავიერი კულტურა არც ჰქონდათ (ჩავწერე 2017 და 2023 წწ.).

სრულდებოდა ახალი წლის სიმღერა „ჲენი გელდი ილბაში“/„ილბაში დურ ილბაში“ (მოვიდა ახალი წელი) (აუდიოდანართი, №171). ბუჯურში 2022 წელს გვითხრეს „ესკი გელდი ილბაში“ (ძველით ახალი წელი მოვიდაო). ახალი წელი 13 იანვრის ღამეს და 14 იანვარს ტარდებოდა და ფერხულით სრულდებოდა. ამ დროს, ზოგჯერ 3-4 დღით ადრეც, სოფელში შეიკრიბებოდა რამდენიმე ბი-ჭი, ერთ ან ორ მათგანს გოგოს ტანსაცმელს გადააცმევდნენ და, ჩვენებურების თქმით, „ტყვილი გოგო გახდებოდა“. მას დაიჭერდნენ, რომ არ გაქცეულიყო და რბილად ცემდნენ. თან გაიმურებოდნენ, ნილბებს მოირგებდნენ, კარდაკარ და-დიოდნენ და საჩუქარს ითხოვდნენ. ზოგჯერ თვითონ ჩამოთვლიდნენ, თუ რისი ალება სურდათ, ზოგჯერ კი სახლის პატრონი ეკითხებოდა, შემდეგ კი ჩაუგდებ-და ყველაფერს (ძირითადად საჭმელს). ზოგჯერ ქათამსაც იპარავდნენ და ღამე გააკეთებდნენ საჭმელს (ჩავწერე 2015-17 და 2022-23 წწ.).

კლარჯების ცნობით, „გადავალთ იქეთა (მიერ) კარში“ ნიშნავდა არა სხვა სახლის, არამედ სახლის უკანა ნაწილთან გადასვლას (ჩავწერე 2022 წ.). ეთნო-ფორების ცნობით (ჩავწერე 2015 წ.), „ილბაშობაზე“ აკორდენზეც დაუკრავ-დნენ, თუმცა ვფიქრობ, რომ ეს სიმღერის დროს არა, უფრო ზემოთხსენებული თეატრალიზებული შოუს დროს იქნებოდა. მუჰაჯირი კლარჯებიდან ეს სიმღერა (ფერხულის გარეშე) მხოლოდ ხატილელებმა იციან (ჩავწერე 2017 და 2023 წ.).

ამ ჟანრის სიმღერის სიტყვიერი ტექსტი ეთნოლოგ როზეტა გუჯეჯიანს სოფ. ებრიკასა და მურლულისწყლის ხეობაში აქვს ჩანერილი „გურიელა“/„გვირიე-ლა“/ „კვირიელა“-ს სახით და მას საგალობელს უწოდებს. ამ დროს ფერხულიც სცოდნიათ, კაცები „დუზხორომს“, ახალგაზრდები კი დელიხორომს“ ისამებდნენ (გუჯეჯიანი, 2015:94, 96-97).

გუჯეჯიანის მითითებით, ტაო-კლარჯეთის საახალწლო რიტუალი თავისი არ-სით ახლოს დგას საქართველოს სხვა მხარეების, განსაკუთრებით, სვანეთის მა-სალასთან (ტაო-კლარჯული „გურიელა“ და სვანური „კვირიოლა“, „ლიკურიელ“ (გუჯეჯიანი, 2015:100). „ვფიქრობ, რომ ნიგალის ხეობაში დადასტურებული სიმღერა „გურიელა“/„გვირიელა“ საეკლესიო „კირიელეისონის“ ადგილობრივი ხალხური ნაირსახეობაა, მსგავსად სვანეთის, სამეგრელოსა და გურიის ყოფაში არსებული სიმღერების: „კირიალესა“, კრიალესო“ (გუჯეჯიანი, 2015:102).

სამწუხაროდ, ქ-ნ როზეტას, ეს ნიმუშები სიმღერის გარეშე აქვს ჩანერილი. შესაბამისად, მის მიერ მოპოვებული გურიელა/ გვირიელა/ კვირიელას მუსი-კალური მხარე ჩემთვის უცნობია, თუმცა სიტყვიერი ტექსტების იდენტიურობა

მაფიქრებინებს „გურიელა“/„გვირიელასა“ და „ჟენი გელდი ილბაშის“ იგივეობას. სამწუხაროდ, ილბაშის მუსიკალური მხარის დაკავშირება თუნდაც სვანურ სიმღერებთან, საკმაოდ რთულია. ეთნოლოგის მიერ მოხმობილი ტერმინები („გურიელა“, „კვირიელა“, „კვირიოლა“) ბორჩხასა და მურღულუში ვერ დავადასტურებ.

საახალწლო სიმღერის სოციალური ფუნქციის შედარება საშობაო რიტუალთან არ უნდა იყოს შემთხვევითი, რადგან გუჯეჯიანსვე მოჰყავს ზ. ჭიჭინაძის ცნობა 1840 წლამდე მურღულულების ფარული ქრისტიანობის შესახებ. მისივე სიტყვით, „ალილოს“ თქმა 1870-იან წლებამდე სცოდნიათ, მათ პატარა ბიჭები ასრულებდნენო (ჭიჭინაძე, 1915:16-19 ციტირებულია გუჯეჯიანი, 2015:103). ჩემი აზრით, ეს ნიმუში მეცხრამეტე საუკუნეში კი არ გაქრა, არამედ ტრანსფორმირდა და საახალწლო სიმღერად იქცა. ეს ეჭვს არ უნდა იწვევდეს, რადგანაც რიტუალმა ალილოს მრავალი ელემენტი (ნიღბები, კარდაკარ ჩამოვლა, მილოცვა, სურსათის მოთხოვნა) შეინარჩუნა. მით უფრო, რომ ბერიკაობასა და ალილოს ელემენტების არსებობაზე რ. გუჯეჯიანიც მიუთითებს (გუჯეჯიანი, 2017:136).

ილბაშისმაგვარ რიტუალს ასრულებდნენ გოლჯუქის რ-ნის სოფ. ნუზჰეთიეში. ისინი მუსულიმური ერთთვიანი მარხვის, რამაზანის ბოლო დღეებში, შუალამეს დაუღლითა და სიმღერით დაივლიდნენ სოფელს, ხალხს ააყენებდნენ და ტკბილეულს, სიმინდს, ფულს მოითხოვდნენ (აუდიოდანართი, №172).

რაც შეეხება ამინდის, კლარჯულად ტაროსის მართვის ნიმუშებს, იგი თითქმის დაკარგულია. ეთნოფორთა თქმით (ჩავწერე 2015-17 და 2022-23 წწ.), ხალხი, ხოჯასთან ერთად ღელეში წავიდოდა, ქვას ჩამოკიდებდა, თოჯინას გააკეთებდა, სოფელ-სოფელ ივლიდა და მოაგროვებდა სიმინდს, ყველს და სხვა სურსათს. ხოჯა არაბულად, თურქულად, ან იშვიათად ქართულად დუას წაიკითხავდა. ხალხიც დაიძახებდა „ამინ“ და ამით მორჩებოდა რიტუალი, თუმცა ჰიდაეთ ქესიჯისგან კი ჩავინერე ამინდის სამართავი სიმღერა (აუდიოდანართი, №173).

ფიქსირებულია კარაქის მალე შედღეებისა (აუდიოდანართი, №174) და თიაქარის (აუდიოდანართი, №175) შელოცვები.

ასევე შემორჩენილია აკვნის ნანები (აუდიოდანართი, №176-177). როგორც აღნიშნავენ, ძირითადად ბავშვს დაუმღერებდა არა დედა, არამედ ბებია – დედა ამ დროს ყანაში სამუშაოზე იყო გასული. თუმცა ზოგჯერ დედაც დააძინებდა, თუკი მის გარშემო უფროსები არ იქნებოდნენ (ჩავწერე 2015-17 წწ.). ჩემს საექსპედიციო პრაქტიკაში მქონდა შემთხვევა, როდესაც ქალმა, შექურ აიღინმა თავის მამამთილზე აღნიშნა, ის მოუნანავებდა და დედამთილი კი მაშინ მუშაობდაო (ჩავწერე 2015 წ.).

კლარჯეთში დავაფიქსირე ქართული მუსიკალური ფოლკლორისთვის, სავარაუდოდ, აქამდე უცნობი ნიმუში „მოი რზეო“ (აუდიოდანართი, №178). პატარა ბავშვს რძით კვებავენ და ადრე რძე თუ გაუშრებოდათ, მაშინ დედა კარის ზღურბლზე დაჯდებოდა და ძახილით რძის კვლავ ჩადგომას ითხოვდა.

შემორჩენილია წართქმით (აუდიოდანართი, №179) და ხმით (აუდიოდანართი, №180) შესასრულებელი დატირება. როგორც 2022 წელს მითხრეს, ქალები ადრე კოლექტიურად ტიროდნენ. მონოგრაფიაში „კლარჯეთი“ აღნიშნულია ასეთი ფრაზა – „ხმით ტირიან გოგვები, ბაბოი“ (ფალავა, შიოშვილი და სხვ., 2016:959).

სიტყვა „ბაბოი“ მამას ნიშნავს, გაუგებარია აქ კაცების ტირილიც იგულისხმება თუ არა. მიუხედავად იმისა, რომ მიცვალებულს ერთ დღე-ღამეში კრძალავენ, დუვა, ეთნოფორთა თქმით (ჩავწერე 2017 წ.), თურმე სამ დღეს იკითხება. შემდეგ ლოცვას მეორმოცე და ორმოცდამეთორმეტე დღეს ასრულებენ. მოტირალეები – ქალები არიან. დღეს ქალების უმეტესობა ხოჯების ჩაგონებით, აღარ ტირის (ჩავწერე 2022-2023 წწ.).

საისტორიო თემატიკის ამსახველი სიმღერები დავინწყებულისა, თუმცა შემორჩენილია თამარის კულტი. მუჰაჯირებმა კი მის შესახებაც თითქმის არაფერი იციან. ზოგიერთ სიმღერაში ნახსენები ყოფილა თამარა, მაგრამ რომელი თამარი და რა კონტექსტში, უცნობია (ჩავწერე 2017 წ.). ყადემ გორმუშ ხაჯიშვილმა 2022 წელს აკორდეონზე შეასრულა „თამარას“ ჰანგი (აუდიოდანართი, №181).

კლარჯეთში აკორდეონის თანხლებით იმართებოდა „ბერობანა“, რომელიც იგივე „ბერიკაობაა“. აქაც გვხვდებოდა ქალის მოტაცება, გამტაცებლების ჯოხით ცემა, ტირილი, იმიტირებული ქორწილი და ცეკვა („სამობა). ქალების როლს, ცხადია, ნიღაბმორგებული მამაკაცები ასრულებდნენ (მალაყმაძე, 2008).

საკრავებიდან ძირითადად აკორდეონი იყო გავრცელებული. ზოგიერთი მას „აკორდს“, „გარმონს“ და „მუზიყასაც“ უწოდებს, თუმცა ყველა სოფელში არ ჰქონდათ (ჩავწერე 2015-17 და 2022 წწ.). კლარჯები აკორდეონზე ანუ აკორდზე დამკვრელს „აკორდეონჯის“ ან „მუზიყაჯის“ უწოდებენ (ჩავწერე 2015-17 წწ.). ძველად, მათივე თქმით (ჩავწერე 2022 წ.), ღილებიანი გარმონი იყო გავრცელებული. როგორც გარმონის, ისე აკორდეონის თანხლებით შესასრულებელი სიმღერა კლარჯულ მუსიკალურ ფოლკლორს ნაკლებად გააჩნია, ასეთია ბორჩხის რ-ნში ფიქსირებული „გელინო“ (აუდიოდანართი, №182) და „ბაბინი“ (აუდიოდანართი, №183). „გელინოს“ ქალები მღეროდნენ და ფერხულობდნენ, მაგრამ თანხლებას აკორდეონით მამაკაცი უწევდა (ჩავწერე 2015-17 და 2022-23 წწ.). ზოგი ეთნოფორის მიხედვით, აკორდეონის თანხლებით შეიძლებოდა „ჯილველოსა“ და „ილბაშის“ მღერაც. სხვა შემთხვევაში დაკვრა და სიმღერა ცალ-ცალკე იყო (ჩავწერე 2015 წ.).

კლარჯული საცეკვაო სიმღერების და დასაკრავების სახელწოდებებია: „დუზხორომი“, „ართვინბარი“ (ანუ „ათაბარი“) „ჯილველო“, „უჟუჟუნელა“, „ტირილი ტირილამა“, „ღორის კუკულ იაენანი“, „ვოჰოჰოი“, „თამარა“, „ვაჰაჰაი“/„ვაი ჰაი ჰაი“, „ონდორთლი“, „შეი შამილი“, „ყარაბახი“ და ა.შ (ჩავწერე 2015-17 და 2022-23 წწ.). კლარჯების განმარტებით, „დუზი“ სწორ, ვაკე ადგილს ნიშნავს, ხოლო „დუზხორომს“ კი სწორად შესრულებული ხორომი უწოდეს. სიტყვა „დელი“ – გიჟს, უჭკუოს ნიშნავს. შესაბამისად, „დელიხორომი“ სწრაფ ტემპში შესასრულებელი ცეკვაა. კლარჯები „ვაჰაჰაის“/„ვაი ჰაი ჰაის“ „დელიხორომს“ უწოდებენ და იგი ფრიადაა გავრცელებული (აუდიოდანართი, №184).

ძველი კლარჯული რეპერტუარიდან ახალგაზრდებმა მხოლოდ „ვოჰოჰოი“, „ვაჰაჰაი“, „ონდორთლი“ და „ჯილველო“ იციან და ასრულებენ. 2017 და 2022-23 წლებში მოპოვებული მასალების მიხედვით, „ვოჰოჰოი“ და „ვაჰაჰაი“ ისტორიულ კლარჯეთში ცოტას ახსოვს, მაგრამ მუჰაჯირები მას დღემდე ასრულებენ (აუდიოდანართი, №185). „ონდორთლი“ მხოლოდ ისტორიულ კლარჯეთში სრულ-

დება. „უუუუნელა“ და „ტირილი ტირილამა“ არათუ მუჰაჯირ, არამედ ისტორიულ კლარჯეთში ხნიერებიდანაც კი ძალიან ცოტას ახსოვს და ამიტომ მისი ფიქსირება გაგვიჭირდა, რადგან ხან ტექსტი ავინყდებოდათ, ხან ფერხულს ვერ ასრულებდნენ სწორად, მაგრამ საბოლოოდ მაინც მოვახერხეთ (აუდიოდანართი, №186-188).

„ღორის კუკულ იავნანი“ (აუდიოდანართი, №189), ისევე როგორც ქალების „ნარიდანა“/„ნანიდანა“ (აუდიოდანართი, №190), რომელიც მუჰაჯირ კლარჯებშია გავრცელებული, ისტორიულ კლარჯეთში არც გვხვდება (ჩავნერე 2017, 2022 და 2023 წლებში). ხატილელი ოსმან კონდაქჩის, ასევე სოფელ ჰამითლისა და სულეიმანიეს მკვიდრი აჭარლების ცნობით (ჩავნერე 2023 წ.), ეს სიმღერა მუჰაჯირ აჭარლებშია გავრცელებული. სიტყვა „ღორის კუკული“ ხუმრობით იხმარება, თუმცა ზეინეფ იეშილსანჯაქ ცხვარას ცნობით სავარაუდოდ გოგო არ მისცეს ვილაცას და ამ გოგოს ბაბოი ღორი დაუძახეს.

ისტორიულ კლარჯეთში ქორწილში უკრავენ „პატარძლის ყაიდეს“, რითაც აცრემლებენ პატარძალს. ამ ჰანგს სიმღერა ან ცეკვა არ აქვს (აუდიოდანართი №191). ქორწილში მღეროდნენ „ბაბინსაც“.

მუჰაჯირი კლარჯები ასევე ასრულებენ „აურამას“ და „რინას“ (აუდიოდანართი, №192-194). თვლიან, რომ „რინა“ ცალსახად აბაზებისგან აქვთ ნასწავლი, მაგრამ „აურამას“/„ჰავრამას“ ზოგი ქართულად თვლის, ზოგი კი აბაზურად (ჩავნერე 2023 წ.). რინა თავისი წყობით (მაჟორ-მინორული სისტემით) არც ქართული და არც აბაზური სიმღერაა, „აურამა“ კი შესაძლოა ორივესი იყოს.

საინტერესოა სიტყვა „ბარის“ განმარტება, ყაღემ გორმიშის თქმით, „როდესაც ცეკვავ ნახევარწრეს (ანუ წრე ბოლომდე არაა შეკრული), მაგას „ბარს“ ვეტყვით და თუ წრე ბოლომდე შეიკრა, – მაშინ „ფერხულს“ (ჩავნერე 2015 წ.). იგივე „ათაბარზე“ (აუდიოდანართი, №195) მოგვითხრობს: „ზორ უნინ „ერმენბარი“ ყოფილა. „ათაბარის“ ძველი სახელი ართვინბარია. „ართვინბარი“ „ათაბარად“ (ანუ ათათურქის ბარად) ათათურქის ართვინში ყოფნისას დაურქმევიათ, ვინაიდან ეს ნიმუში ათათურქს მოსწონებია და ასე უთხოვია (ჩავნერე იქვე). იგივე უთხრეს სოფელ ბუჯურში მამია ფალავას (ფალავა, 2017:36). ფკთუინით თქმფ სტნიფსჟ ათაბარი ჯერ ბათუმის ბარი იყო, შემდეგ ართვინბარი დაარქვეს და მერე ათაბარი რადგან ფერხულის კონკურსი ტარდებოდა და როცა ართვინელების გამოსვლა იყო, ისე მოეწონა ათათურქს, რომ ის ჩაება ფერხულში და ამიტომ დაარქვეს ათაბარი (ჩავნერე 2022 წ.).

კლარჯეთში არსებული საკრავიერი მუსიკიდან ასევე საინტერესოა შამილისადმი მიძღვნილი ნიმუში (აუდიოდანართი, №196). ყაღემ გორმიშის ცნობით (ჩავნერე 2015 წ.): „შამილი რომ დაიჭირეს, რუსეთის მეფე ეკატერინემ ჩამოხრჩობა მიუსაჯა. შამილმა ბოლო სურვილი ჩაიფიქრა და ბრძანა, ჩემი ცხენი მომიყვანეთო. ხალხი გაოცდა, ეს რა სულელი ყოფილაო, მაგრამ ცხენი მაინც მიუყვანეს. ცეკვავს შამილი, მან თავისი ცეკვით ხალხიც აიყოლია და ამასობაში უცებ ცხენზე შეჯდა და გაიქცა. შამილთან დაკავშირებულ ნიმუშს აკორდეონზე უკრავდნენ, თუმცა, მგონი, თურქულენოვანი სიმღერაც არსებობდა“.

აკორდეონზე აჟღერებული კლარჯული დასაკრავები ხშირად „ქართული მრავალხმიანობის“ ჩარჩოებში ვერ ჯდება (აუდიოდანართი №197-198; სანოტო და-

ნართი, №5). თუმცა „ქართული მრავალხმიანობის“ ხვედრითი წილი არც ისე მცირეა (აუდიოდანართი, №199). ერთ-ერთი ნიმუში, რომელშიც ეს უკანასკნელი ჟღერს, საყურადღებოა კვარტული კადანსით (აუდიოდანართი, №200). აღსანიშნავია ისიც, რომ კლარჯული სიმღერებისგან განსხვავებით, აკორდეონისთვის უცხოა სეკუნდური პარალელიზმი. ამავე დროს, სიმღერებისგან განსხვავებით, აკორდეონზე შემორჩენილია „ქართული მრავალხმიანობა“.

აკორდეონის გარდა, გვხვდებოდა კავალი, გუდასტვირი და ქამანჩაც. თუმცა მთხრობელების თქმით, ქამანჩა და გუდასტვირი არ იყო ადგილობრივებში გავრცელებული და მასზე უფრო მურღულის კლარჯულ სოფლებში მცხოვრები ლაზები და ჰემშინები უკრავდნენ (ჩავწერე 2015-16 და 2022 წწ.). დურსუნალი ილდიზის ცნობით (ჩავწერე 2022 წ.), ლაზ მექემენჩეს ნადის მსვლელობის დროს, ხეზე შესვამდნენ და ისე აკვრევინებდნენ. ზოგიერთმა ბორჩხელმა კლარჯმა, მათივე თქმით (ჩავწერე 2022 და 2024 წწ.), გუდასტვირი ხოფასა და ბორჩხაში მცხოვრები ლაზებისგან ისწავლა, მაგრამ საინტერესოა რომ მათ „ჭიპონად-“/„ჭიპონად“ იხსენიებდა.

ჰუსეინ ქესქინქურთის ჭიბონი, მისი შვილის ემრულას ცნობით (ჩავწერე 2016 წ.), 5/5 თვლიანი იყო. თუმცა, ლაზური ჰანგის დაკვრის დროს ერთ სალამურზე 2-3 თვალს გასანთლავდა. 2022 წელს გაცნობილი კლარჯი ნური ოზჩელიქის ჭიბონი 1/5 თვლიანი იყო, არადა დაკვრა მანაც ლაზებიდან ისწავლა.

ჩემ მიერ მოვლილი სოფლებიდან მხოლოდ ართვინის რ-ნის სოფ. ქართლაში 2016 წელს დავადასტურე გუდასტვირის ადგილობრიობა. საკრავის ქართული სახელი „ტიკი“ იყო. ქართლას მცხოვრებლები ძველ გუდასტვირზე თვლების რაოდენობას ასე ხსნიდნენ: „ერთზე ხუთი, მეორეზე კი ოთხი ზევით და ერთი ქვევით“. სამწუხაროდ, ეს ფრაზა ეთნოფორებს ვერაფრით ვერ ავახსენევინე.

„ტიკის“ შესახებ ყველაზე სრულყოფილი ინფორმაცია მომანოდა მუფტმა ქაზიმ ერქილიჩმა, რომლის მამაც, და თვითონაც, უკრავდა ამ საკრავზე. მისი ცნობით, „ტიკის“ ტყავი ბატკანისგან კეთდებოდა – „ცხვრის თმებს მოაშორებდნენ, ცხელ წყალში ჩადებდნენ, მარტოი ტყავი ექნებოდა, სული არ გამოუშვასო. ზოგ იარებ დუუყრუებდნენ, ერთიც ჩასაბერი, ერთიც ნავის დასაბმელი იერ გააგდებდნენ, იმის მემრე ნავ შედევდნენ. „ტიკს“ ზაფხულშიც გააკეთებდნენ და ილბაშობაზეც. წიპოლებს თლიდნენ გამოზაფხულზე, ანუ ხეში წყალი ახალი შესული როცაა“. ქართლას მცხოვრებთა თქმით, ნავში ჩადებულ დედნებს „წიპოლა“ ეწოდებათ. თვლების რაოდენობა, ზემოხსენებული მუფტის თქმით, იყო 3/5-ზე, ანუ როგორც ძველ ქართულ გუდასტვირზე.

საკრავი არსებობდა მუჰაჯირ კლარჯებთანაც, კერძოდ აქიაზის რ-ნის სოფ. რეშადიეში, თუმცა არ იყო გავრცელებული. მას „ჭიპონს“ და „ჭიპოლას“ უწოდებდნენ (ჩავწერე 2017 წ.). ნეჯათ ეროლის ცნობით, სიტყვა „ჭიპონი“ „ტიტლი-ტიტლის“ ძახილის გამო დაურქმევიათ (ჩავწერე 2017 წ.). „წიპოლა“ გუდასტვირის სალამურების სახელი უნდა იყოს, „ნავი“ კი ამ სალამურების ჩასადები ადგილი.

ისმის კითხვა, აკორდეონამდე კლარჯეთში რომელი საკრავი უნდა ყოფილიყო გავრცელებული? ეს კითხვა მით უფრო აქტუალურია, რადგანაც ალოგიკური იქნებოდა კლარჯეთში საკრავის არარსებობა. ვინაიდან ტაოში, შავშეთსა და

ლაზეთში ძირითადი საკრავი გუდასტვირია, ვთვლი, რომ კლარჯეთშიც აკორდონის გამოჩენამდე, ძირითადი საკრავი გუდასტვირი უნდა ყოფილიყო. იგივე აღნიშნა 2019 წელს ჩემთან საუბარში იუქსელ იაშარ ხაჯიშვილმაც.

კლარჯულ ზეპირსიტყვიერებაში იხსენიება დოლი და ზურნა „დაულ-ზურნა“, როგორც სამგლოვიარო პროცესის გამომხატველი საკრავები (ფალავა, შიოშვილი და სხვ. 2016:428-429). ართვინის რ-ნის სოფ. ქართლას მცხოვრებთა თქმით, ზურნას ფოშები (ანუ ბოშები) უკრავდნენ (ჩავწერე 2016 წ.). რაც შეეხება საკრავების ფიქსირებას, მხოლოდ აკორდონი და კავალია ჩანერილი. მურღულის სოფელ ბუჯურში (ჩავწერე 2022 წ.) უნინ ქორწინებაში ჭიდაობა იყო ზურნის ფონზე. მეზურნედ ადგილობრივი ნეჯათი ჰყავდათ. მაგრამ ეს მაინც გამონაკლისია.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია აბდულაზიზ ოზაიდინ ცეცხლაძე, რომელსაც რესულ მემოლლის მსგავსად, კავალზე დაკვრა მწყემსობაში უსწავლია, თუმცა სპეციალური მწყემსური ჰანგები არ იცოდა და „დუზხორომს“, „დეღიხორომსა“ (ვიდეოდანართი, №82) და სხვა საცეკვაო ჰანგებს ასრულებდა. კავალზე დამკვრელი სხვა ეთნოფორებიც (ჩავწერე 2022 და 2024 წწ.) რეპერტუართან დაკავშირებით იგივეს ამბობდნენ (ვიდეოდანართი, №83), რადგან მათაც არ იცოდნენ მწყემსური ჰანგები. კავალი კლარჯეთიდან ბორჩხის რაიონში იყო გავრცელებული, მურღულში ნაკლებად გვხვდებოდა.

დამკვრელთა ცნობით (ჩავწერე 2016, 2022 და 2024 წ.) კავალი შიმშირისგან, დიდგულას ხისგან მზადდება. ის საკმაოდ გრძელია და 5-6 თვალი გააჩნია. საკრავის დამზადების კონკრეტული დრო არ არსებობს, რადგან ის ხოფაში (ჰემ-შინებისგან) და ტრაპიზონში კეთდება და ნებისმიერ დროს არის შესაძლებელი მისი ყიდვა (ჩავწერე 2022 და 2024 წწ.). თუმცა, ზაფხულში მისი გაკეთება მაინც ძნელია, რადგან ხე ხმელია. ადგილობრივთა თქმით, საკრავი, კარგი ხმისთვის, დაკვრის წინ, აუცილებლად წყლით უნდა დაესველებინათ (ჩავწერე 2016 წ.).

ურალ ბაირამოლლის (ფუტკარაძე) ცნობით, კავალი ორი სახისა იყო: გრძელი – შიშედან და მოკლე – დემირიდან (ჩავწერე 2016 წ.). „შიშესა“ და „დემირის“. მოკლე კავალს 3-5 თვალი, გრძელს კი 6-8 თვალი ჰქონდა (ჩავწერე 2016 წ.). რაც შეეხება „შიშესა“ და „დემირის“ მნიშვნელობას, თურქულად შიშე ბოთლს, დემირ კი რკინას ნიშნავს. გასაგებია, რომ სალამური შესაძლოა რკინისგანაც დამზადდეს, მაგრამ „შიშე“ (ანუ ბოთლი) რა შუაშია, ჩემთვის დღემდეა გაუგებარი.

როინ მალაყმაძემ 2019 წელს ბორჩხის რაიონის სოფელ ებრიკაში (ნიგიას უბანი) იუქსელ იაშარ ხაჯიშვილისგან დააფიქსირა ჩასაბერი სიფსი (სურათი, №30-31). შემსრულებელს 2019 წელსვე დავუკავშირდი. მან განმიმარტა, რომ საკრავი კამიშისგან მზადდებოდა და მასზე მხოლოდ ჩვეულებრივ საცეკვაო და სასიმღერო ჰანგებს უკრავდა. მისი თქმით, მწყემსური ჰანგებისთვის კავალია ზედგამოჭრილი და არა სიფსი. ისიც აღსანიშნავია, რომ აუქსელი სიფსის ჭიბონის ერთ-ერთ სალამურად აღიქვამს.

ემრულა ქესქინქურთის ბაბუა, კავალთან ერთად, მუზიყა-სიფსისაც უკრავდა. მის სიფსის 1 ნახვრეტი ქვევიდან ჰქონდა 4 ნახვრეტი ზევიდან, კავალს კი 6-7 ნახვრეტი ჰქონდა.

მურღულის მუსიკის შესახებ XIX საუკუნეში პ. ო. იურჩენკო შემდეგ ცნო-

ბებს: აღნიშნავს, რომ მურღულელებს გააჩნიათ ორიგინალური მუსიკა თუმცა არ აკონკრეტებს თუ რატომ თვლის ორიგინალურად. საკრავებიდან ახსენებს სალამურს და საშუალო ზომის ბარაბანს, რომელიც საპროტესტო სიმღერების თანხლებად გამოიყენებოდა. ასევე წერს ხემიან ინსტრუმენტზე, თუმცა, ის დაკვრის პროცესში არ უნახავს. აღნიშნავს, რომ მურღულელების ცეკვა არის როგორც წრიული, ისე 1-2 კაცის შესრულებით და სრულდება ჭკვიანურად და ხალისიანად (Юрченко, 1881: 107). შესაძლოა ქამანჩა ყოფილიყო ის სიმებიანი საკრავი. ფაქტია, რომ დღეს აკორდეონის გარდა, კლარჯეთში არცერთი საკრავი არ გამოიყენება. არც ის ვიცი, თუ რა საპროტესტო სიმღერებზეა საუბარი.

არსებობდა ბავშვთა მიერ დამზადებული საკრავებიც:

ყველაზე გავრცელებული ყოფილა კავალი, რომელსაც „ყავალას“, სავარაუდოდ „ჭიპილსაც“ უწოდებდნენ. იგი უმეტესად დიდგულას ხისგან კეთდება, თუმცა კამიშის, კამპარას, თიფხსმელისა და სიმინდის ტაროსგანაც შეიძლება. ხე ზამთარში უნდა მოიჭრას, საკრავის გამოთლის დრო კი არ არის განსაზღვრული, ოღონდ ხეში წყალი ახალი ჩამდგარი არ უნდა იყოს 3 თვალი წინ ჰქონდა და 1 თვალი უკან (ცნობები ჩავწერე 2016 და 2023 წწ.).

არსებობდა საბავშვო ზურნაც. იგი ზაფხულში ეკლისგან ან პურის თავთავისგან კეთდებოდა და 3-5 თვალი ჰქონდა. ართვინის რ-ნის სოფ. ქართლას მკვიდრნი კი მას „ნიპოლას“ უწოდებენ. საკრავს ჯერ ტყავს (ბლის იყო) გააძრობდნენ, შემდეგ უკან ჩამოაცვამდნენ და ენასაც გაუკეთებდნენ (ჩავწერე 2016-17 წწ.). ნიპოლა არის როგორც გუდასტვირის სალამური, ისე ცალკე საკრავიც. ბორჩხაში მოგვითხრეს: „ბავშვები რომ ვაკეთებდით, ფლუტს ვუზახით. მეორეც იყო კიდე, ქერი რო გეიზდებოდა, მოვაჭრიდით, აქედან ერთი ატკეცილიო და იმას ვუძახით „მუზიყას“. „მუზიყა“ სასტვენია, ნახვრეტებსაც გააკეთებდი და ჩუუბერავდი“, – 2015 წელს მიაშო თიქრეთ მუთიოლიმ (მუთიძემ). „ფლუტს“ ქართულად „მუზიყა“ უწოდეს სხვა მთხრობელებმა (ჩავწერე 2022 წ.). მელოდია გამოდიოდა და დუდგელისგან კეთდებოდა. დუდგელი ხისგან კეთდებოდა შიგან ბამბასავე იყო. გამოვიღებდით და იმით გავაკეთებდით. დუდგელი ალბათ დიდგულაა.

აჰმედ ბაირაქის ცნობით, სასტვენს „მუზიკა“ ეწოდება. იგი კამპარისგან, ანუ დიდგულასგან კეთდებოდა. საკრავი ორსალამურიანი იყო, ერთზე სამი და მეორეზე კი ხუთი თვალი ჰქონდა (ჩავწერე 2016 წ.). ლუტფისა და აზიზ ჰადიდ გოლმეზ ჰემიმოლლებისგან ჩანერილი ცნობით, „ჩხირიდან კეთდება ჭიბონი. იგი კამპარისგანაა. თულუმს ხომ ორი თანე (ორი ცალი – გ. კ.) კავალი აქვს და ჭიბონზე ერთი თანეა, მაგრამ ორი თანეს გაკეთებაც შეიძლება“ (ჩავწერე 2016 წ.). ანალოგიური აღნიშნა 2022 წელს ემინ დალქილიჩ უნდაძემ, მაგრამ ჭიბონის ხედ ჭიბნის ხე და პური დაასახელა და აღნიშნა, რომ 5-6 ნახვრეტი ჰქონდა და გაზაფხულზე კეთდებოდა. აქ საჭიროა პარალელი გავავლოთ აჰმედ ბაირაქის ცნობასთან ორი სალამურის ერთ საკრავად არსებობის შესახებ. ისინი, როგორც ჩანს, ერთი საკრავია და საბავშვო ჭიბონია.

ალი ბაირაქმა ნადირობისას ჩიტის მოსატყუებელი საკრავის არსებობა გაიხსენა, რომელსაც სავარაუდოდ დუდუკს უწოდებდნენ. ალისვე თქმით, დუდუკი ავჯების (მონადირეების) საკუთრება ყოფილა. მონადირის დაკვრისას ჩიტს

მოეწონებოდა სასტვენის ხმა და გამოეპასუხებოდა (ჩავწერე იქვე). 2022 წელს მოპოვებული მასალის მიხედვით, დუდუკი კამიშისა და ცოცხის ღეროსგან კეთდებოდა. მუჰამედ ელქენის თქმით (ჩავწერე 2023 წ.), სასტვენს ყირსათ/ქირსათ ერქვა და ჩინა ხისგან მზადდებოდა.

ალი და მუხამედ მელეგოლლები იგონებდნენ სასტვენს, რომელიც სიმინდისგან, კამპარისგან კეთდებოდა და მსხვილი ხმა ჰქონდა. ჩავბერავდით იმისთვის, რომ დათვი და ღორი არ მოვდოდეს ყანაში და „ბოროზანს“ ვეძახდით. ის ბოლოში ფართოვდებოდა. ეს საკრავი რთველზე შემოდგომაზე კეთდებოდა და ნახვრეტები არ ჰქონდა. ჩვენ ვიყენებდით, მაგრამ ამას ლაზები აკეთებდნენო თქვა მუხამედმა. სწორედ რომ ლაზურ ბოროზანზეა საუბარი.

საბავშვო სიმღერებიდან კი კლარჯებში დავაფიქსირე „ნი ნი ნინიპოლა“ (აუდიოდანართი, №201; ვიდეოდანართი, №84). მისი მღერის დროს ბავშვები ერთმანეთის მაჯაში მოკიდებდნენ ფრჩხილებს და ხელს ზევით ასწევდნენ. არის საკვებთან დაკავშირებული საბავშვო ჰანგიც „ე, ო, გოგიჩანსა“ (აუდიოდანართი, №202), რომლებსაც უფროსები ბავშვებს უმღერებდნენ. მუხამედ თურან მელეგოლლის თქმით (ჩავწერე 2022 წ.), ბავშვებს ამას უმღეროდნენ მაშინაც, როცა ტიროდნენ, ანდა ძალიან აქტიურები იყვნენ და მათი გაჩუმება სურდათ. მას თამაშობდნენ როგორც ბიჭები, ისევე გოგოებიც.

ენათმეცნიერების მიერ ფიქსირებულია აიწონა-დაიწონაზე სათქმელი ჰანგიც „ყიყლიყო-მამალო“ (შიოშვილი, 2017), რომელიც შესაძლებელია ჩვენებურების სხვა კუთხეების მსგავსად კლარჯეთშიც იმღერებოდეს, თუმცა მისი ჩანერა ჩვენ ველარ შევძელით.

ზოგადი ცნობები მესხების მუსიკალური ფოლკლორის შესახებ – გიორგი კრავეიშვილი

მესხეთის დიდი ნაწილი საქართველოს შემადგენლობაშია. მის ფარგლებს გარეთ ამჟამად ფოცხოვის ნაწილია, რომლის მუსიკალური მასალა ჩემთვის უცნობია⁵. საქართველოში მცხოვრები მესხების მუსიკალურ ფოლკლორს გაკვერთ ვეხები, რადგან მთელ მესხეთზე ოსმალეთის იმპერიის ბატონობამ (1828 წლამდე) დიდი კვალი დატოვა.

მესხეთში ფიქსირებულია სააკენე, საფერხულო, საისტორიო, შრომის ინდივიდუალური და სუფრული სიმღერები. მიუხედავად ისლამის რელიგიის ზეგავლენისა, მესხეთმა მრავალი სუფრული სიმღერა შეინარჩუნა. საკულტო („ჭონა“), და საისტორიო („შავლეგო“) თემატიკის ამსახველი ნიმუშებიც. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ეს სიმღერები თითო-ოროლა ვარიანტითაა წარმოდგენილი. საქართველოს მოწყვეტილი სხვა კუთხეების მუსიკალურ ფოლკლორთან შედარებით, უფრო მეტადაა შემონახული ზემოხსენებული ჟანრები. აღარაფერს ვამბობ სუფრულ სიმღერებზე, რომლებიც მხოლოდ ქორწილის სუფრაზე სრულდებოდა. სხვა სუფრულებზე თათრულებს მღეროდნენ (მაღრაძე, 1987:23).

ისიც საყურადღებოა, რომ სუფრულ სიმღერებში არ სახელდება სურსათ-საწვავის მოსათხოვი ნიმუში. სამაგიეროდ, შემორჩენილია მთელი რიგი სუფრულების შესრულების წესები. უფრო მეტიც, არსებობს სუფრის გახსნამდე, სუფრის გახსნისას და დახურვისას შესასრულებელი სიმღერები.

რამ განაპირობა მესხეთში მრავალი სუფრული სიმღერის შენარჩუნება? ასევე რატომ არის სხვა ჩვენებურებთან შედარებით, უფრო წარმოდგენილი საისტორიო და საკულტო თემატიკის ამსახველი ნიმუშები? ამის მთავარი მიზეზი, ვფიქრობ, 1828 წელს მესხეთის დედასამშობლოში დაბრუნება, ანუ ისლამური სივრციდან გამოსვლაა. ამგვარად, მესხეთმა ისლამს თავი ყველაზე ადრე დააღწია.

ჩვენებურების სხვა კუთხეების მუსიკალურ ფოლკლორთან მესხურის შედარებისას გვხვდება რამდენიმე პარადოქსიც, სახელდობრ:

- მაშინ, როდესაც ლაზურ გუდასტვირზე დღემდე ქართული მრავალხმიანობა ჟღერს, მესხურზე მისი ნიშანწყალიც კი არ იგრძნობა;
- სიმღერები გაერთხმიანდა მესხეთის საქართველოში დაბრუნების შემდეგ; **ეს ყველაფერი მესხეთის ეთნიკური აჭრელებით (თურქების, თარაქამებისა და, შემდგომ, სომხების ჩამოსახლებით) უნდა აიხსნას.**

⁵ ვიცით მხოლოდ ის, რომ იქაურები საზზე უკრავენ, თუმცა დამკვრელებში იგულისმებიან თუ არა ქართველები, გაუგებარია, რადგან ფოცხოვი დღეს ეთნიკურად ჭრელი რეგიონია.

ისტორიული კლარჯეთის მკვიდრთა ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – გიორგი ალიმბარაშვილი

ისტორიული სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ერთ-ერთი მხარე – კლარჯეთი, მოიცავს მდინარე ჭოროხის ქვედა დინების აუზს, რომელიც თანამედროვე თურქეთის რესპუბლიკის საზღვრებში მე-16 ს. შუა პერიოდიდანაა მოქცეული და ართვინის პროვინციაში შემავალ: მურლულის, ართვინისა და ბორჩხის რაიონებს წარმოადგენს.

საექსპედიციო მოგზაურობამდე კლარჯული საცეკვაო ფოლკლორის შესახებ, მეტად მწირ ინფორმაციას ვფლობდით. ჩვენთვის ხელმისაწვდომი იყო მხოლოდ ინტერნეტ რესურსები და ის რამდენიმე ნაშრომი, სადაც კლარჯული ფოლკლორია განხილული:

ნაშრომში „თურქული დღიური“ ვხვდებით 1970 წ. თურქეთში მოგზაურობისას საქართველოს სახალხო არტისტის, ქორეოგრაფ ბ. სვანიძის მიერ ჩანერგილი ცეკვების მცირე აღწერას: „დიუზ ხორონი“, „დელი ხორონი“, „ცაცა“ და „ატომი“.

2015-2016 წ.წ. ეთნომუსიკოლოგმა გ. კრავეიშვილმა ექსპედიციები ჩაატარა ისტორიულ კლარჯეთში, სადაც ჩაიწერა სხვადასხვა ფოლკლორული ნიმუშები.

2016 წ. მ. ფალავას, თ. შიოშვილისა და სხვათა ავტორობით გამოიცა მონოგრაფია „კლარჯეთი“, სადაც განხილულია კლარჯული ფოლკლორი.

2020 წ. გ. კრავეიშვილი წიგნში „საქართველოს მონყვეტილი კუთხეებისა და XVII — XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები“, აღწერს კლარჯულ მუსიკალურ და საცეკვაო ფოლკლორს.

კლარჯეთში ფოლკლორულ ექსპედიციებში ვიმყოფებოდით 2022 წლის 29 – 30 ივლისს ტაო-კლარჯეთის პირობით საზღვართან მდებარე ართვინის რაიონის სოფელ ბინათში, მეორე ჯერზე 12 აგვისტოდან 19 აგვისტომდე ვიმუშავეთ ქალაქებში: მურლულსა და ბორჩხაში და მათ სოფლებში.

კლარჯები ცეკვას სხვადასხვა სოფლებში სხვადასხვა ტერმინს უწოდებენ. მურლულსა და მის რაიონებში მასობრივი ცეკვის სინონიმი ძირითადად „ფერხულია“, ხოლო ან წყვილთა ცეკვებს კი „ქოჩეგს“ ეძახიან. მაგ: „დელი ხორომი“ – „ათა ბარი“ ვიფერხულოთ, ან „შეიხ შამილის“ ქოჩეგობა ვქნათ. სოფელ ბინათსა და ბორჩხის რაიონის სოფლებში კი „სამა“ ეწოდება. მაგ: „დუზ ხორომი“, „ჟუჟუნელა“ ან „სარი ჩიჩეკი“ ვისამოთ და ა. შ.

კლარჯების საცეკვაო ხელოვნებაში ვხვდებით წრიული ფორმის მასობრივ ცეკვებს „ფერხულებს“, მბრუნავს ორივე მიმართულებით (ძირითადად მარჯვნივ (წაღმა)). ასევე „ბარებს“, რომლებსაც რიგ სოფლებში „ფერხულს“ ან „სამას“ უწოდებენ და რკალგვარად (სოფ. ბინათში წრიული ფორმით) ასრულებენ. სოლო, წყვილთა ან ჯგუფურ ცეკვებს – „ქოჩეგს“, ხოლო გუნდური, წრიული ფორმის საფერხულო ტიპის სანახაობას, რომელიც ნელი ტემპის სიმღერის მუსიკალური თანხლებით სრულდება – „დონმეს“ უწოდებენ.

კლარჯეთში ცეკვავენ ცალკე მამაკაცები, ცალკე ქალები და შერეული სახით. მამაკაცები ცეკვებს ძირითადად ჩქარ ტემპში ცეკვავენ, სადაც გვხვდება ისეთი საცეკვაო მოძრაობები, როგორიცაა: „ბუქნა“, მუხლის სახსარში მოხრილი ფეხებით („მუხლკეცილი“) „ზეხტომი“, „ტერფდაკვრა“, „სარხევი“... ქალთა ცეკვები

შედარებით ნელია და ასრულებენ შემდეგ მოძრაობებს: „საფერხულო წინ ჩაკვრა“, „სარხევი“, „ტერფგაკვრა“, „ტერფულა სვლა“ და სხვ. შერეული ფორმით შესრულებულ ცეკვებს კი ზომიერ ტემპში ცეკვავენ.

ფერხულის „წინამძღოლს“ კლარჯეთში „ყომუჩს“/„კომუთს“, „ყუმანდას“ ან „ხორომჯის“ უწოდებენ. იგი მონაწილეებს ძირითადად თურქულ ენაზე მიმართავს, შესაბამისად საცეკვაო ლექსიკის ტერმინოლოგიაც თურქულია. იშვიათად, რომ „წინამძღოლმა“ შემსრულებლებს ქართულად მიმართოს. ჰაირეტინ სულიაღა ფალიაშვილის (დაბ. 1945 წ. ბაშქოი) გადმოცემით: „ჩვენ აქ სამას, ცეკვას, თამაშობას არ ვიტყვით, ბიჭო ადე ვიფერხულოთ! ეგ თქმა არი. ფერხულის წამყვანს „ყუმანდას“ ვუძახით. ერთი „ყუმანდაც“ არი, ასე ტელევიზიონს, რო ამუშავენ (ტელევიზორის დისტანციური მართვის პულტი გ. ა.), კაცის ყუმანდა კი ხალხს აფერხულავს. უწინ „ყუმანდა“ ქართულად ეტყოდა „ასწიეთ ტოტოჲ ჰოი!“ (ასწიეთ მკლავები გ. ა.) ახლა თურქჩაა (თურქულ ენაზეა გ. ა.), მაგრამ თუ ჩემსავით კაცი „ყუმანდს“ აძლევს, ისე ქი იტყვის“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილი 2022 წ. ქ. მურღული). ფერხულებში შეძახილებს ძირითადად მამაკაცები ამბობენ, თუმცა ზოგიერთ სოფელში ქალების შესრულებულ ფერხულებშიც გვხვდება ხმამაღალი შეძახილები. კლარჯები ცეკვაში შეძახილს „გაჰკივლებას“ (ბორჩხის რაიონში „დაკიჟინებას“) უწოდებენ.

მექართულე კლარჯები ფერხულებს, ბარებს, ცეკვებს და დონმეს ძირითადად სიმღერის, აკორდეონის ან სიმღერის და აკორდეონის მუსიკალური თანხლებით ასრულებენ. იშვიათად გვხვდება გუდასტვირის (ართვინის რ-ის სოფ. ქართლასი „ტიკის“, ხოლო ბინათში „ჭიმუნის“ სახელწოდებით) მუსიკალური თანხლება. საკრავებზე მხოლოდ მამაკაცები უკრავენ. მუსიკოს-აკომპანიატორი ფერხულის წრეში ან წრის გარეთ დადგება და ისე დაუკრავს. „საკრავებიდან ძირითადად აკორდეონი იყო გავრცელებული. ზოგიერთი მას „აკორდს“, „გარმონს“ და „მუზიყასაც“ უწოდებს, თუმცა ყველა სოფელში არ ჰქონდათ. კლარჯები აკორდეონზე ანუ აკორდზე დამკვრელს „აკორდეონჯის“ ან „მუზიყაჯის“ უწოდებენ. ამ საკრავის თანხლებით შესასრულებელი სიმღერა კლარჯულ მუსიკალურ ფოლკლორს თითქმის არ გააჩნია. გამონაკლისია ბორჩხის რ-ის სოფ. ბაგინაში ფიქსირებული „გელინო“. „გელინოს“ ქალები მღეროდნენ, მაგრამ თანხლებას აკორდეონით მამაკაცი უწევდა. ზოგი ეთნოფორის მიხედვით, აკორდეონის თანხლებით შეიძლებოდა „ჯილველოსა“ და „ილბაშის“ მღერაც. სხვა შემთხვევაში დაკვრა და სიმღერა ცალ-ცალკე იყო“ (კრავეიშვილი, 2020:46).

ფერხულებში, ბარებსა და დონმეში ხელის სხვადასხვა მდგომარეობები ფიქსირდება: ხელიხელჩაკიდებული და ქვედაშვებული; ხელების ნეკა (პანია/ლეკი) თითებით შეერთება; ხელები განგაშლილი და ერთმანეთის მტევნები მოხრილი ფალანგებით შეერთებული; ხელიხელჩაკიდებული და ზეაღმართული; ხელიხელჩაკიდებული გამართული ხელები, მოძრავი წრის ცენტრისკენ გულმკერდის გასწვრივ და წრის გარეთ ქვეუკუმკლავში; ხელების ერთმანეთის წელზე, ზურგს უკან მტევნებით ჩაკიდება; ხელების ერთმანეთის მხრებზე გადახვევა; ხელკავი...

კლარჯეთში ახალ წელს 13 იანვრის ღამეს – „ილბაშობას“, ნიღბების ძველი ტრადიციული ხალხური იმპროვიზირებული სანახაობა „ყადობა“/„ბერობანა“

(„ბერიკაობა“) იმართებოდა. სოფლის ახალგაზრდები შეიკრიბებოდნენ, რამდენიმე ბიჭი თხის ტყავებით შეიმოსებოდა, პირს ნახშირით გაიმურავდა, ხელებში ჯოხებს დაიჭერდა („ყადი“ გახდებოდა) და ისე აწყობდნენ სახალხო მსვლელობას. ერთი ან ორი მათგანი ქალის ტანსაცმელში გამოეწყობოდა (ტყუილი ქალი), პირისახეს თავსაბურავით დაიბურავდა და ცდილობდნენ ისე დაესრულებინათ სანახაობა, რომ არავის არ ამოეცნო „დოდოფლები“. ამისთვის მათ იცავდნენ ხელჯოხიანი „მცველები“. თუ ვინმე შეეცდებოდა „დოდოფლების“ გატაცებას, ან თავსაბურავის მოხდას, მას ხელკეტებით გაუსწორდებოდნენ.

სანახაობას თან ახლდა საახალწლო ორპირული სიმღერა „მენი გელდი ილბაში“ (ვიდეოდანართი, №85-86). მონაწილეები კარდაკარ ჩამოივლიდნენ და მოსახლეობას სურსათ-სანოვავეს, სხვადასხვა საჩუქრებს სთხოვდნენ. ბოლოს, შეკრებილ პროდუქტებს გაინაწილებდნენ ან ერთად მოილხენდნენ. საახალწლო სიმღერას წრეზე ნელ ტემპში საფერხულო მოძრაობების თანხლებით ასრულებდნენ, რომელსაც „დონმეს“ უწოდებენ (დონმე – ტრიალს, ბრუნვას ნიშნავს). მისი შესრულების ორი ფორმაა:

1. მონაწილე მამაკაცები წრიულად წინასწარ დადგებიან ერთმანეთის გვერდით სახით ცენტრის მიმართულებით. ხელები „ხელკავის“ მდგომარეობაში. ფეხები განგაშლილია (IV პოზიცია) და სიმღერის თანხლებით ადგილზე ირხევიან (ასრულებენ „სარხევს“). სხეულის სიმძიმე მონაცვლეობით ხან მარცხენა ფეხზეა, ხან მარჯვენაზე. შესრულების ამგვარ ფორმას კლარჯები „ადგომილ სიმღერას“ ან „ჯაჭვურად სიმღერას“ (ხელების მდგომარეობიდან გამომდინარე) უწოდებენ.
2. მამაკაცები წრიულად წინასწარ დადგებიან ერთმანეთის გვერდით სახით ცენტრის მიმართულებით. ხელები „ხელკავის“ მდგომარეობაში. ფეხები შეერთებული (I პოზიცია). მოძრაობა იწყება სიმღერასთან ერთად. თვლა ერთი – მარცხენა ფეხის მთელი ტერფით დადგმა მარცხნივ, საცეკვაო ხაზის საწინააღმდეგო მიმართულებით. სხეულის სიმძიმე მარცხენაზეა. მარჯვენა თავისუფალი ერგცერით ეხება იატაკს. თვლა ორი – მარჯვენა ფეხის მთელი ტერფით დადგმა მარჯვნივ (საცეკვაო ხაზის მიმართულებით). სხეულის სიმძიმე მარჯვენაზეა. მარცხენა თავისუფალი ერგცერით ეხება იატაკს. თვლა სამი – მარცხენა ფეხის მთელი ტერფით დადგმა მარჯვენა ფეხის წინ, საცეკვაო ხაზის მიმართულებით. სხეულის სიმძიმე მარცხენაზეა. მარჯვენა თავისუფალი ერგცერით ეხება იატაკს. თვლა ოთხი – მარჯვენა ფეხის მთელი ტერფით დადგმა მარცხენა ფეხის წინ (საცეკვაო ხაზის მიმართულებით), სხეულის სიმძიმე მარჯვენაზეა. მარცხენა თავისუფალი ერგცერით ეხება იატაკს. მომდევნო სათვალავზე მოძრაობა იწყება მარცხენა ფეხით მარცხნივ და სრულდება იგივე. დონმეს ასრულებენ აგრეთვე ორპირულ სიმღერაზეც „სოფლე რუმანადანა“, რომელიც თურქულ და ქართულ ენებზე სრულდება.

საქართველოს სხვა კუთხეების მსგავსად, ხარის კულტი, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოშიც ფართოდ ყოფილა გავრცელებული, რაზეც მეტყველებს სხვადასხვა არქეოლოგიური, ეთნოგრაფიული, ფოლკლორული მასალები და წე-

რილობითი წყაროები. ხარის კულტის გავრცელება საქართველოში ნეოლითის ეპოქიდან ფიქსირდება. ხარი, როგორც ნაყოფიერება-მინათმოქმედების სიმბოლო და მასთან დაკავშირებული ხალხური თქმულებები თუ სანახაობები, თურქეთის „ჩვენებურებს“ დღემდე შემოუნახავთ. „ჰედამოლას“ გარდა, მუჰაჯირი კლარჯები მღეროდნენ „მაშალა, მაშალა“. იგი სრულდებოდა ქორწილში ხარის ან მოზვერის გამოყვანისა და მისი ერთ ადგილზე დაბმის დროს. ხშირად ახსენებდნენ მისი სხეულის ნაწილების სახელებს“ (კრავეიშვილი, 2020:44). აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით, საინტერესო ინფორმაცია მოგვანოდა ყადემ გორმუშ ჰაჯიოღლიმ (დაბ. 1956 წ. ერეგუნა). მისი თქმით: „ქორწილობისას ასე მოზვერს, ყოჩს გამოიყვანდნენ. გარეშე კაცები დეებმოდნენ წრეზე. ხელებს ასე ჯაჭვივით (ხელკავი გ. ა.) ქნენ. თან მღერობენ, თან ტრიალობენ – დონმა (ასრულებენ დონმეს ორივე ვარიანტს გ. ა.). ქალებიც ისე ირებდნენ (მხოლოდ უყურებდნენ გ. ა.). ძველნი ეს მოზვერი დუუკვლიან, ახლა ვინ უნდა დაკლას და ვინ უნდა გააკეთოს? მაშინ 3-4 დღე ქორწილობა იქნებოდა“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ერეგუნა).

ხართა ჭიდილის ძირძველი ტრადიცია დღემდე შემოინახეს ჭოროხის აუზის „ქართულმა ქვეყნებმა“. როგორც ადგილობრივები ეძახიან „ჯარების ჭედვის“ სანახაობა აქ დღესაც დიდი პოპულარობით სარგებლობს. ქალაქ ართვინში ივნისის ბოლოს ყოველწლიურად იმართება ხარების „ფალავნობის“ სანახაობა „ართვინ კავკასორ ფესტივალი“, სადაც სპეციალურად მოწყობილ არენაზე ერთმანეთს ერკინებიან თურქეთის სხვადასხვა პროვინციებიდან ჩამოყვანილი ნარჩევი ხარები. სანახაობის დასასრულს, გამარჯვებული ხარის გარშემო მაყურებლები პატივისცემის ნიშნად ასრულებენ სხვადასხვა „ხორომებს“ და „ბარებს“.

ნუსრეთ დემირის (დაბ. 1980 წ. უსტამისი) ცნობით: „ამ წინ „ართვინ კავკასორ ფესტივალს“ ვიყავ. იქ ხარების ჭედვა არი, ხალხის სამა არი. ხარები ერთმანეთს დეეჭიდებიან, რომელიცხა მეერევა იმას ინსნები (ხალხი გ. ა.) ერთად შემეხვევიან – ისამებენ. მაგარი ხარი რო იქნება, შუაში გააგდებენ და მის გარეშე სამას დეინყობენ. „ხემშინი ხორომი“ არი, „ვაზრია ხორომი“ არი, „ქობაქი ხორომი“ არი ... თეილი (მთელი გ. ა.) არიან ჩვენებურები. გარჩენა არ არი. ლაზური, გურჯიჯა სამა – თეილი არიან. აკორდონი, ჭიბუნიც არი. ქალებიც არიან, კაცებიც. თეილი არიან და ისამებენ გადარეულად (შერეულად გ. ა.)“ (ჩავინერეთ 2022 წ. უსტამისი).

ქალთა საფერხულო რეპერტუარით, შავშეთის მსგავსად, კლარჯეთიც გამოირჩევა. აქ გვხვდება ისეთი ქალთა საფერხულო ნიმუშები, როგორიცაა: თურქეთის შავიზღვისპირეთში და ჭოროხის აუზში მცხოვრებ „ჩვენებურებში“ გავრცელებული „ჯილველო“, ასევე „გელინო“ (თურქულად პატარძალს ნიშნავს), „ჟუჟუნელა“, „თირილი თირილამა“, „ნარინო“ და სხვ. ექსპედიციებმა გვიჩვენა, რომ ჩამოთვლილი ნიმუშები ბოლო პერიოდში სოფლებში აღარ სრულდება და შეიძლება ითქვას, რომ სამწუხაროდ ისინი თითქმის დავიწყებულიც აქვთ (ცნობილმა მომღერალმა ბაიარ შაჰინ გუნდარიძემ 2007 წ. კლარჯეთში ფოლკლორულ ექსპედიციებისას სხვა ნიმუშებთან ერთად „ჟუჟუნელაც“ ჩაინერა).

ჩვენი მრავალი მცდელობის მიუხედავად, ეთნოფორებმა ვერ გაიხსენეს „ჟუ-

ჟუნელას“ და „თირილი თირილამას“ სიმღერების სრული ტექსტები. მნიშვნელოვანია, რომ ექსპედიციამ მაინც შეძლო და სიმღერების მცირე ფრაგმენტების თანხლებით დააფიქსირა აღნიშნული ნიმუშების საფერხულო მოძრაობათა კომპლექსი (ვიდეოდანართი, №87-90). მეაკორდეონე სებაჰატინ ალფაიდინ ფალაზოლლის (დაბ. 1957 წ. არჰავეთი) თქმით: „უწინ ქორწილში კაცები – ქალები ცალკე სამობდენ, არ გადევროდენ. მე მარტო ქალებთანაც დამიკრავს და მარტო კაცებთანაც. ახლა ნელ-ნელა შეერიენ. აქა, ხებას სოფლებში „გელინოს“ დუუკრავენ. ამაზე ქალები იმღერებენ და ისამებენ. გოგოები ასე ხელებ ნაავლებენ და „ჯილველოსებ“ სამობენ (წრე ბრუნავს მარჯვნივ გ. ა.). სხვა „გელინოცაა“- დედოფალი რო ტირის, „ჩაიდა ჩირას“ უძახიან ჩვენში ასეთ სიმღერებს. ამას გოგოები მუშუმღერებენ გელინსა მამის სახლის დატოვებისას. ის კიდე იტირებს მერე... „ჟუჟუნელაც“ იყო ქალების სამა. „გელინოს“ და „ჯილველოს“ როგორც სამობდენ, ესეც მასეა, „აინი ფიგური“ (იგივე საცეკვაო მოძრაობები გ. ა.) აქვთ სამთავეს. ხელები ლეკი (ნეკა გ. ა.) თითებითაც არი წავლებული და ისეც (მტევნებითაც გ. ა.). ლეკი თითებით სამა უფრო კულტურაა“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ქ. ბორჩხა).

ფერხული „ჟუჟუნელა“ სრულდება შემდეგნაირად: მონაწილე ქალები წინასწარ მოეწყობიან ნეკა თითებით შეერთებულები წრიულად, სახით ცენტრისკენ. ფეხი – I პოზიცია. წრე ბრუნავს მარჯვნივ (წაღმა). ცეკვა სრულდება სიმღერის, აკორდეონის ან სიმღერის და აკორდეონის მუსიკალური თანხლებით. სიმღერას იწყებს სოლისტი და მას პასუხობს გუნდი „ჟუჟუნელა ჰაი ჰაი“. თვლა ერთი – მონაწილეები მარჯვენა ფეხით გადადგამენ ნაბიჯს წრის ცენტრის მიმართულებით და მარჯვნივ. თვლა ორი – მარცხენა ფეხის მიადგმა მარჯვენასთან. თვლა სამი – მოძრაობა იწყება მარცხენა ფეხით უკან და მარჯვნივ. თვლა ოთხი – წინ დარჩენილი მარჯვენა ფეხის მიდგმა მარცხენასთან. როდესაც მონაწილეები მოძრაობენ წრის ცენტრის მიმართულებით, გამართული ხელები გულმკერდის გასწვრივ მტევნებით წრის ცენტრისკენაა მიმართული, ხოლო როდესაც წრიდან გარეთ მოძრაობენ, მაშინ ხელები „კოშკურა“ მდგომარეობაშია.

ექსპედიციამ სოფელ ერეგუნაში ჩაინერა სიმღერა „ვოჰოჰოის“/„ვაჰაჰაის“ თანხლებით მამაკაცების მიერ შესრულებული „დელი ხორუმი“ (ვიდეოდანართი, №91). ხელიხელჩაკიდებული მონაწილეები წინასწარ მოეწყობიან წრეზე, სახით ცენტრის მიმართულებით. ფეხები განგაშლილია (IV პოზიცია). სიმღერას იწყებს სოლისტი, გუნდი კი პასუხობს „ვოჰოჰოიდას“. ფერხულის წრე ბრუნავს თავდაპირველად მარცხნივ. თვლა ერთი – მარჯვენა ფეხის ტერფზე სრიალით მარცხენასთან მიდგმა (I პოზიცია). სხეულის სიმძიმე განაწილებულია ორივე ფეხზე. ერთდროულად გამართული ხელები აინევა გულმკერდის სიმაღლეზე. თვლა ორი – გამართული მარცხენა ფეხი მოშორდება იატაკს და აინევს წრის ცენტრის მიმართულებით 35 გრადუსზე. სხეულის სიმძიმე მარჯვენაზეა. გამართული ხელები კვლავ გულმკერდის გასწვრივაა. თვლა სამი – მარცხენა ფეხის დადგმა მთელი ტერფით მარცხნივ (IV პოზიცია). სხეულის სიმძიმე განაწილებულია ორივე ფეხზე. ერთდროულად გამართული ხელების დაშვება ქვეუკუმიკლავში. შემდეგი სათვალავიდან მოძრაობას იწყებს კვლავ მარჯვენა ფეხი და

სრულდება იგივე. „წინამძღოლის“ შეძახილზე „ასწიეთ ტოტოი“, ჩაკიდებული ხელები აიწევს ზეგანმკლავის მდგომარეობაში. შემდეგ წრე ბრუნავს მარჯვენა მიმართულებით და სრულდება „ფარულა“ სვლა სრული ბუქნით.

სოლო, წყვილთა და ჯგუფურ ცეკვებს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ კლარჯეთში „ქორეგს“/„ქორეგობას“ უწოდებენ. ამგვარი ფორმის ცეკვები სრულდება, როგორც ცალკე, დამოუკიდებლად, ასევე „ხორუმის“ წრეში ან „ყადობა“/„ბერობანას“ სახალხო თეატრალური სანახაობისას.

ქალბატონ ჰაირიე ოზდემირ ლაზოლლის (დაბ. 1948 წ. ერეგუნა) თქმით: „ჩვენ „თექ ოინებს“ „ქორეგს“ ვეცყვით. „ქორეგი“ უნდა ვქნათო – ასე იტყოდენ. უნინ ქალი-კაცი ერთად არ იფერხულებდა, სირცხვილი იყო. ახლა სირცხვილი ერთთან დეიკარგა. მაშინ მამამთილთან, დედამთილთან, მაზლთან რძლები არ ვიფერხულებდით. ახლა ქორეგობენ. ქორეგს ერთიც იფერხულებდა და ორიც, ასე „ყარშილულლი“ (პირისპირ გ. ა.). „ონდორთიც“ იყო. იმას კაცები ირჯებოდენ“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ქ. მურღული).

კლარჯეთში გავრცელებულ „ქორეგის“ ტიპის ცეკვებიდან აღსანიშნავია: „ონდორთლი“ („თოთხმეტი“, ცეკვაში სრულდება ზედიზედ 14 სრული ბუქნი); „ყარაბალი“/„კარაბაგი“; „სარი ჩიჩეკი“ („ყვითელი ყვავილი“); „შეიჰ შამილი“ („შეიხი შამილი“) და სხვა (ვიდეოდანართი, №92-93).

ნაშრომის მოცულობის გამო განვიხილავთ მხოლოდ ცეკვა „ყარაბალს“/„კარაბაგს“. აკორდეონის მუსიკალური თანხლებით „შალახოს“ მელოდიაზე (მუს. ზომა 6/8) ერთი ან ორი მამაკაცი (ბოლო პერიოდში ქალ-ვაჟიც. ქალი „ბუქნში“ არ ჩადის) წრემემოვლით ასრულებენ „ტერფულა“ – „ქუსლურა“ წინსვლებს, შემდეგ „სამდაკრით“ უკუსვლას და ცეკვის დასკვნით ნაწილში ერთმანეთის პირისპირ სრულ ბუქნებს.

რესპოდენტთა ერთი ნაწილის თქმით, აღნიშნული ცეკვა „აზერულია“, კერძოდ მთიანი ყარაბაღის აზერბაიჯანული ნაწილიდან შემოსულა და დამკვიდრებულა. სხვების თქმით – ეს კავკასიური „ფიგურებია“ (საცეკვაო ლექსიკა კავკასიურია), ხოლო ცეკვის სახელწოდება კი თურქული „კარა ბაკ“ („თოვლს შეხედე“).

ყადემ გორმუშ ჰაჯიოღლის (დაბ. 1956 წ. ერეგუნა) ცნობით: „გოგო და ბიჭი დანიშნულან და მთაზე (იალაღზე გ. ა.) წასულან. მშობლებს უთქვამთ – რთვლობის მერე მთაში პირელად რომ გათოვდება, მაშინ ჩამოხვალთ მთიდან და მერე იქნება ქორწილიო. დანიშნულები უცდიან ქი, თოვლი გათოვლდეს, იმტე მთიდან სოფელში ჩევიდეთ და ქორწილი გავაკეთოთო. დილას ამდგარან და თოვლი არი. „კარა ბაკ“ – თოვლს შეხედეო, უთქვამს ბიჭს. „კარა ბაკ“-ო გოგოსაც უთქვამს და ერთმანეთთან ასე ფერხულით (ცეკვა-ცეკვით გ. ა.) მისულან. ე, „ყარაბალის“ ქორეგობა ისეა“ (ჩავინერეთ მე და გ. კრავეიშვილმა 2022 წ. ერეგუნა).

ართვინში სრულდება ბარებიც, რომელიც ნახევარწრეს წარმოადგენს. ყველაზე ცნობილია „ათაბარი“, რომელსაც ადრე „ართვინბარი“ ერქვა და 1936-37 წლებში ათათურქის საპატივსაცემოდ ათაბარი უწოდეს, რადგან ათათურქს ბალკანეთის ფესტივალზე უნახავს ართვინის ბარი და ისე მოსწონებია, რომ ცეკვისას ჩაბმულა (ვიდეოდანართი, №94). ცეკვაში მონაწილეთა რაოდენობას ზღვარი არ აქვს; შეიძლება შესრულდეს გოგოებისა და ბიჭების შერეული ან

მხოლოდ გოგოების, ან მხოლოდ ბიჭების მიერ. ცეკვა სრულდება მარჯვენა ნახევარწრეზე, დასაწყისსა და დასასრულში კი სწორი ხაზით. დღემდე ის ტრადიციული ფორმითაა წარმოდგენილი.

ამრიგად, დედასამშობლოსთან თითქმის ხუთსაუკუნოვანი იძულებითი განშორების, მათზე უცხო ეთნიკურ – რელიგიური კულტურების უარყოფითი ზეგავლენების და ეროვნული საცეკვაო ხელოვნებისთვის არატრადიციული, მიუღებელი საცეკვაო ლექსიკის მიუხედავად, ლაზური, ტაოური, შავშური და კლარჯული საცეკვაო დიალექტები, ქართული ქორეოკულტურის ერთიან, მნიშვნელოვან შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. განხორციელებულმა ექსპედიციებმა ცხადყო, რომ ჩვენამდე შემორჩენილი რიგი ტრადიციული ქორეოგრაფიულ – მუსიკალური ფოლკლორული ნიმუშები ზოგან თითქმის დავიწყებულია, ზოგან კი დავიწყების პირასაა, ანდა საკმაოდ სტილიზებულია და დაშორებულია ეროვნულ კულტურას. ვიმედოვნებთ, რომ თურქეთელი ქართველების საცეკვაო ფოლკლორის მოძიება – შესწავლა მომავალშიც გაგრძელდება, ხოლო კომპლექსურ ექსპედიციებში ჩვენ მიერ მოპოვებული ქორეოგრაფიული ნიმუშები კი სათანადო ადგილს დაიმკვიდრებენ სხვადასხვა ფოლკლორული და ქორეოგრაფიული ანსამბლების რეპერტუარში.

კლარჯ მუჰაჯირთა ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – ხათუნა დამჩიძე

მეფის რუსეთი არასაიმედოდ თვლიდა გამუსულმანებულ და თურქეთთან საუკუნეებით ინტეგრირებულ მოსახლეობას, გადასახლებულთა დაცლილ ტერიტორიაზე რუსების ჩასახლებას აპირებდა, გარდა ამისა, ხელში უვარდებოდათ ბუნებრივი წიაღისეული, ამიტომ რუსეთის კოლონიზატორული პოლიტიკა ყოველ მხრივ ცდილობდა გაერთულებინა ადგილობრივი მოსახლეობის ყოფა სხვადასხვა მკაცრი საკანონმდებლო დადგენილებით, რომელთა შესრულება მძიმე ტვირთად აწევბოდა მოსახლეობას. თურქეთი კი მოსახლეობის მოცულობით რაოდენობას იღებდა, რომელიც შეავსებდა მის ტერიტორიას, შეიმატებდა და გამრავლდებოდა, გადასახლებულები შეავსებდნენ მის სამხედრო რესურსს. აქედან გამომდინარე, ორივე სახელმწიფოს ხელს აძლევდა საქართველოს ადგილობრივი მოსახლეობის გადასახლება.

აქვე უნდა ითქვას, რომ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მაჰმადიან ხოჯა-მოლათა გამძაფრებულად მიწოდებულმა რელიგიურმა საკითხმა, რომელიც მოსახლეობას ქრისტიანებთან ურთიერთობით რწმენის დაკარგვისა და განსაცდელის მოლოდინით აშინებდა. თურქეთში ქართველი მუჰაჯირი მუსლიმები დღესაც სიმტკიცითა და ერთგულებით გამოირჩევიან ისლამური რელიგიის მიმართ, განსაკუთრებით მდებრობითი სქესი. ამაში ექსპედიციის განმავლობაშიც დავრწმუნდით, როდესაც კლარჯი მუსულმანი ქალები კატეგორიულ უარს აცხადებდნენ სიმღერასა და ცეკვაზე, რადგან ცოდვად თვლიდნენ, მით უმეტეს, აღიარებდნენ, რომ მათი წინაპრების – დედებისა და ბებიების ხალხური შემოქმედება უნახავთ და შესწრებიან. ეს დეტალი კი მიაწინებს, იმაზე, რომ კიდევ მეტად, უფრო ღრმად იდგამს ფესვს რელიგიური ფანატიზმი, იმ საკითხშიც კი, სადაც ერთი შეხედვით, ემოციური, უწყინარი, ბავშვობისდროინდელი წინაპართა წეს-ჩვეულების გახსენებისას ბარიერი არ უნდა წარმოქმნილიყო.

მუჰაჯირად წასვლის პროცესმა მთლიანობაში საუკუნეზე მეტი დრო მოიცვა. რუსეთის საქართველოში დამკვიდრებას თურქეთთან დაპირისპირება და ბრძოლებში მოპოვებული უპირატესობა კიდევ უფრო ამტკიცებდა მის პოზიციებს. პირველი წარმატება 1828-1829 წლების რუსეთ-თურქეთის ომს მოჰყვა. რუსეთ-ოსმალეთის 1828-1829 წლების ომის შედეგად, ადრიანოპოლის ზავით, ოსმალთა ბატონობისგან გათავისუფლდა სამცხე-ჯავახეთი. ისტორიული მესხეთიდან სწორედ ამ დროს დაიწყო გადასახლების პირველი ტალღა, რომელიც მთელ თურქეთს მოედო. მრავალეთნიკურ თურქეთში „თურქი მესხები“ დღესაც თურქეთის მოსახლეობის ერთ-ერთი ეთნიკური ჯგუფია. გადასახლების მეორე ტალღა 1867 წელს აფხაზთა მუჰაჯირობა, მესამე კი, 1877-78 წლებში საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთი კუთხეების მოსახლეობის გადასახლება, რომელიც რუსეთ-თურქეთის ომში რუსეთის გამარჯვებას მოჰყვა: „ბერლინის ტრაქტატის ძალით, რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში მოექცა ბათუმის და ყარსის ოლქები (აჭარა, შავშეთი, კლარჯეთი, კოლა, არტაანი, ტაოს ნაწილი); მთელი ეს ტერიტორია დაექვემდებარა კავკასიის არმიის მთავარსარდალს – როგორც სამხედრო, ასევე ადმინისტრაციულ საქმეებში. ახლადშექმნილი ოლქი ერთ სანავსადგურო ქალაქად (ბათუმი) და სამ ოკრუგად (ბათუმის, ართვინის და აჭარის)

დაიყო. ბათუმის ოკრუგი შედგებოდა ბათუმის, კინტრიშისა და გონიოს უბნებისგან; აჭარის ოკრუგი – ზემო აჭარის, ქვემო აჭარის და მაჭახლის უბნებისგან; ართვინის ოკრუგში კი ართვინის, არტანუჯის და შავშეთ-იმერხევის უბნები შედიოდა“ (ფალავა, შიოშვილი და სხვ., 2016: 234). გადასახლებისათვის კი, სამხლიანი ვადა დაწესდა. როგორც ფიზიკურად, ისე მორალურად, მძიმე და ტკივილიანი აღმოჩნდა თურქეთის სიღმეში მიმავალი მუჰაჯირთა გზა. გადასახლების პროცესი პირველი მსოფლიო ომის პერიოდშიც გაგრძელდა და საქართველოში საბჭოთა წყობილების დამყარების შემდეგაც: „საბჭოთა საქართველოდან ქართველი მუსლიმები კომუნისტურ რეჟიმს გაურბოდნენ, თურქეთის სახელმწიფოში, ისტორიულ სამხრეთ საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრები კლარჯები, შავშები თუ ტაოელები დუხჭირ ცხოვრებას“ იქვე: 235).

ვერც მეფის რუსეთის და ვერც საბჭოთა რუსეთის შემადგენლობაში მყოფმა საქართველომ ვერ შეძლო მუჰაჯირობის მრავალეტაპიანი პროცესის აღკვეთა და საკუთარი მკვიდრი მოსახლეობის დაცვა. მუჰაჯირად მიდიოდნენ ართვინიდან, მურღულიდან, ბორჩხიდან, ჩხალიდან. დღესდღეობით თურქეთის სიღრმეში კლარჯ მუჰაჯირთა დასახლებებს, უმეტესად, მარმარილოს ზღვის რეგიონში ვხვდებით. კლარჯების სოფლებისათვის დამახასიათებელია საქართველოს ძველი ტოპონიმიკის შენახვა და შიდა მოხმარებით, თურქული სახელის პარალელურად, გამოყენება. მაგ: „ქოჯაელის ილის სოფელ ჰამიდის ერქვა ბორჩხა, მამურიეს – მურკვეთი (გოლჯუქის ილჩე). საქარიას ილის სოფელ ბიჩქიათიქს – ქართლა (კარტლა), გუნდოლანს – ზომოთა ხატილა, ფინარლის – ავანა, (ჰენდექის ილჩე) და ა.შ. (ჩოხარაძე, 2016 (I): 86; ფალავა, შიოშვილი და სხვ., 2020: 158). ართვინის სოფელ „ხატილადან“ მუჰაჯირად წასულები მარმარილოს რეგიონში საქარიას პროვინციის ჰენდექის რაიონის სოფელ გუნდოლანში – „ზემოთა ხატილაში“ და სოფელ იქრამიეში – „ქომოთა ხატილაში“ – ცხოვრობენ.

თურქეთის სიღრმეში გადასახლებულებმა ქართული ენა, ავად თუ კარგად, აქამდე შეინარჩუნეს. ექსპედიციის ფარგლებში კლარჯ მუჰაჯირებთან ქართულ ენაზე კომუნიკაციას ვახერხებდით ძირითადად ხანშიშესულ ეთნოფორებთან, ახალგაზრდებთან კი, თურქული ენის დახმარება გახდა საჭირო.

კლარჯი მუჰაჯირების კიდევ ერთ ფენას აჭარიდან ჯერ კლარჯეთში და შემდეგ თურქეთის შიდა რეგიონებში გადასახლებული ქართველები ქმნიან. მართლაც გაურკვევლობას იწვევდა, ძალზე ხშირად, წარმომავლობის კითხვისას, ეთნოფორთაგან აღნიშვნა, რომ ბათუმიდან მოვიდნენ. „ზოგმა შეიძლება ისიც გითხრას, გურჯი ვინცაა ჩვენს მხარეში, ყველა ბათუმიდან მოსულიაო (ჩოხარაძე, 2015: 193). ბათუმი, XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან მოყოლებული, მთელი რეგიონის მთავარი ქალაქი იყო და კლარჯთა, შავშთა თუ ტაოელთა წარმოდგენით – სიმდიდრით სავსე.“ (ფალავა, შიოშვილი და სხვ., 2016: 228). ართვინს ბათუმის იაილად თვლიდნენ და ცხადია, ბათუმის სიდიდე მოცულობითის, ყოველისშემძველის შინაარსს თუ ითვალისწინებდა, აღარ არის გასაკვირი, რომ ეთნოფორები კი არ აკონკრეტებდნენ წარმოშობის ადგილს, მთლიანად გეოგრაფიულ არეალს გულისხმობდნენ ბათუმის სახით. მუჰაჯირების შთამომავლების მოძიება საქარიას პროვინციის ქალაქ ჰენდექიდან დავიწყეთ, სადაც

ძირითადად, კლარჯ მუჰაჯირთა შთამომავლები ცხოვრობენ. დღევანდელ დღეს „გურჯები“ „საქმობენ“ და აქედან გამომდინარე, გაფანტულები არიან თურქეთში. ამიტომ მათი თავმოყრა მარტივი არ არის, მაგრამ შესაძლებელია. იმ დროს, როდესაც „გურჯები“ ერთად, კომპაქტურად იყვნენ დასახლებულნი, ქართული ენის შენარჩუნება შესაძლებელი იყო, მაგრამ მას შემდეგ, რაც სხვადასხვა მხარეს წავიდ-ნამოვიდნენ, ერთმანეთს ხშირად ვეღარ ხვდებოდნენ, ქართულიც ნელ-ნელა დავიწყებას მიეცა. მუჰაჯირთა შთამომავლები ერთხმად აღნიშნავენ, რომ სკოლაში წასვლამდე, თურქული არ იცოდნენ, რადგან ოჯახებში ქართულად საუბრობდნენ. ნაწილმა გადასახლებულ ქართველთაგან მოინდომა მშობლიური ენის შესწავლა, რის საშუალებასაც საქარიაში გახსნილი ქართულის შემსწავლელი წრე იძლეოდა, მაგრამ პანდემიის პერიოდში ჯგუფი დაიშალა. ეთნოფორები აღიარებენ, რომ მათმა შემდგომმა თაობამ ქართული არ იცის.

ცეკვა საკმაოდ მყარი სუბსტანციაა და ამდენად, ტრადიციის შემნახველიც. გარდა ამისა, საქვეყნოდ ცნობილია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მომხიბვლელობისა და დიალექტური მრავალფეროვნების შესახებ. მაგალითად, რამდენიმე თვის წინ დუზჯეს „ქართული კულტურის ორგანიზაციაში“ გამოცხადებულ სხვადასხვა საქმიანობის შემსწავლელი წრის ჩამონათვალში: ქართული ენის, ცეკვის, კულინარიისა და ინსტრუმენტების, მსურველთა რაოდენობა ჩამოყალიბდა შემდეგნაირად: 1. ენის, 2. ცეკვის, 3. კულინარიის, 4. ინსტრუმენტების. სასიამოვნოა, რომ ენის შესწავლის მსურველთა რაოდენობა დომინირებდა, მაგრამ მეორე ადგილი სწორედ ცეკვის მსურველთა წრემ დაიჭირა.

ასევე აღსანიშნია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედების ძალმოსილება „ქართულისა და ქართველობის“ გაცნობიერების, იმ ემოციური ბმის ჩამოყალიბების თვალსაზრისით, რომელიც მშობლიურის შეგრძნებას ამძაფრებს. ეს დეტალი საუცხოოდ გამოჩნდა საქარიელი ერდოლან შენოლის (ერეკლე დავითაძე) 2015 წელს ბათუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტში სამეცნიერო კონფერენციაზე წარმოდგენილ მოხსენებაში: „კლასი პირველად, გაიხსნა საქარიაში, გვივს რაიონის სოფელ ნურუოსმანიეში, იმ სოფელში ქართული ენის კლასის გახსნის იდეა მაშინ გაჩნდა, როცა ჩვენ, 2013 წელს ოქტომბერში, ჩამოვყალიბეთ ქართული ცეკვის ჯგუფი... კვირაობით სტამბოლიდან მოგვყავდა ქართული ცეკვის მასწავლებელი ნურუოსმანიეს ბავშვებისთვის... ამ საქმეში ჩემთან ერთად ჩართული იყო მუსტაფა ქოლათი (კოლოტაშვილი), რომელსაც ნათესავები ყავდა იმ სოფელში. ამ ურთი-ერთობათა გარეშე ვერ მოხერხდებოდა მოცეკვავეთა ჯგუფის ჩამოყალიბებაც, რადგან ინტერესის გაღვივება ამ საქმის მიმართ თავიდანვე ჭირდა... მოცეკვავეთა გუნდის არსებობამ ქართული კლასის იდეა შვა“ (ჩოხარაძე. 2020: 163). რაოდენ სასიამოვნოა, რომ თურქეთელი თანამემამულეებისათვის ქართული ენის შესწავლის პროცესს ქართულმა ცეკვამ მისცა ბიძგი.

რაც შეეხება ქართულ მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ შემოქმედებას, ამ რეგიონში (ქ. ჰენდეკი) მათ ამის საშუალება არ აქვთ.

ინფორმაციის წყარო, ძირითადად, ხანშიშესული და მოხუცი ეთნოფორები არიან. ასევე, საშუალოდ, 50 წლის მამაკაცებსა და ქალებს ჯერ კიდევ ახსოვთ ქართული ფოლკლორული შემოქმედება, განსხვავებით ახალგაზრდებისაგან,

რომელთა შესახებ მშობლები ამბობენ, რომ თურქებთან ასიმილაციის პროცესი აქტიურია და მათ წინაპართა არც ენა იციან და არც ძველი ტრადიციები.

კლარჯებში ცეკვის გავრცელებული სახელწოდებაა ფერხული: „ჩვენ ხორუმიც ვიცით მარა ძველად იტყოდნენ ვიფერხულოთ“. წმინდა ქართული საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუშებიდან კლარჯ მუჰაჯირთა საცეკვაო შემოქმედებაში გამოიკვეთა: „ჯილველო“, „ჟუჟუნელა“, „ნარიდანა რიდანა“, „გელინი“, „ო, ჰო ჰოი“/„ო, ჰოი“, „ვაი, ჰაი, ჰაი“, „ღორის კუკულ იავნანი“. ყოველი ზემოჩამოთვლილი ფერხულია. ცალსახად უნდა აღინიშნოს, რომ კლარჯ მუჰაჯირთა ფოლკლორული ტრადიციები ძველ დროში ქალ-ვაჟის წყვილად ცეკვას არ იცნობდა: „წყვილად ქალები, კაცები ან ქალი და მამაკაცი, ასე არ სრულდებოდა, მხოლოდ ფერხულები გვქონდა. ჩვენ ფერხულებს ვამბობდით, მოდი ვიფერხულოთ, სამა და ცეკვა არ ვიცოდით. სამა სხვა ქართველებმა იცოდნენ, აჭარლები იტყოდნენ“- ჰიდაეთ ქესიჯი 76 წლის, სერვეთიედან (არხვა). ქალისა და მამაკაცის წყვილად ცეკვა თურქულ „ჩივთეთელს“ ახასიათებს.

ფერხულებთან დაკავშირებითაც განსხვავებული ინფორმაცია შეიკრიბა, რიგ სოფლებში: „მარტო ქალები იფერხულებდნენ „ჯილველოს“. „ნარიდანა რიდანაც“ იყო ქალების ფერხული, მას კაცები არ იფერხულებდნენ“, ზოგან კი, მშვიდ, განონასწორებულ ფერხულებში, თუნდაც იმავე „ჯილველოსა“ და „ნარიდანა რიდანაშიც“ ქალები და მამაკაცები ერთად მონაწილეობდნენ. ამავე დროს, ცალკე გამოიყოფა მამაკაცთა საფერხულო რეპერტუარი, რომელშიც მათი დინამიკურობის გამო, ქალები მონაწილეობას არ იღებდნენ.

ჰენდეკში საქართველოდან (კლარჯეთიდან) მოსულმა ქართველებმა წამოიღეს თავიანთი ძირძველი შემოქმედება და რაც მთავარია, მათ საცეკვაო ნიმუშებს (ძველად) მხოლოდ ქართველები ასრულებდნენ.

ფერხულისა და ზოგადად ქალისა და მამაკაცის მონაწილეობა-განაწილების შესახებ ჰენდეკში 70 წლის სულეიმან გენჩმა (მუთიძე), მოგვითხრო: „აღრე ქალები და კაცები ერთად იფერხულებდნენ „ერთმანეთში გარეულები იყვნენ“, რაც სირცხვილად არ ითვლებოდა. პარასკევს დაიწყებდნენ და სამი დღის განმავლობაში ქორწილებში ფერხულობდნენ, თულუმს (ჭიბონს) უკრავდნენ, ნევზათი იყო თულუმზე დამკვრელი. ახლა ერთად აღარ ფერხულობენ, მხოლოდ მამინ, თუ ერთმანეთს იცნობენ. თუ ქორწილში შეიყრებიან გურჯები, თურქები, ლაზები, უკვე სხვადასხვანი არიან და ერთად აღარ ცეკვავენ“. სამწუხაროდ, ქართული ქორწილის ხილვის საშუალება არ მოგვეცა, შესაბამისად ვერ შევძელით მონათხრობის ცოცხლად „გადამონშება“, თუმცა, ლაზურ ქორწილს ორგზის დავესწარი და უნდა ითქვას, რომ ამგვარი შეზღუდვა, ფაქტობრივად, აღარც შეინიშნება, შესაძლოა მცირედ და განსაკუთრებულ შემთხვევაში ჰქონდეს ადგილი.

იუსუფ ზია დემირჰანისა და ჰუსეინ ქავაზის გადმოცემით, მოგვიანებით „გურჯებმა“ იშვიათ შემთხვევაში ქამანჩაზე, ძირითადად კი აკორდეონზე დაკვრა ისწავლეს, თუმცა ძველად ფერხულები მხოლოდ ვოკალური თანხლებით სრულდებოდა. ინსტრუმენტები არ ჰქონიათ – არც აკორდეონი, არც თულუმი, არც ქამანჩა, არც ზურნა და არც დოლი ისტორიული კლარჯეთიდან არ გამოჰყოლიათ – „გურჯები არ ირჯებიან“ (ქართველები არ უკრავდნენ). ქემენჩეზე

ლაზები იფერხულებენ, აქ ინსტრუმენტი (საკრავი) არ იყო – გვითხრეს.

საინტერესო ასპექტი გამოიკვეთა ფერხულის სტრუქტურასთან დაკავშირებით: ფერხულს ჰყავს თავისი ე.წ. „ჩამომთვლელი“, რომელიც ტექსტს ამბობს, ფერხული კი პასუხობს გლოსოლალით. თუ ფერხული შერეული იყო – ქალთა და კაცთა შემადგენლობით, ამგვარი ფერხული წყნარი, მშვიდი შესრულებით ხასიათდებოდა, მას მხოლოდ „ჩამომთვლელი“ – ტექსტის მთქმელი წარმართავდა, რომელსაც ფერხული ორპირულად გლოსოლალით პასუხობდა. შერეულ ფერხულებში „ჩამომთვლელი“ შესაძლოა ქალიც ყოფილიყო – გვითხრა 76 წლის სულეიმან სარემ. დინამიკური, ქმედითი ქორეოგრაფიული ნიმუშები კი, სადაც მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ, „ჩამომთვლელთან“ ერთად ფერხულის მეთაურის – „ქომუჩის“/„ყუმანდას“/„ყომუთის“/„ყუმანდაჯის“, შეძახილის საშუალებით იმართებოდა. „ყუმანდა რომ ვიყავი ვეუბნებოდი, ხელები ანიეთ, დანიეთ, შეძახილით (დინამიკური მოძრაობებით, გაურკვეველი შინაარსის სიტყვა-ამოძახილებით, გლოსოლალიებით ხ.დ.), ყუმანდა ბრძანებას გასცემდა, ძველებიდან ასე მოდის, ქართულად ჩამოთვლის ჩამომთვლელი“ – აგვისხნა 76 წლის სოფელ ქიზანლუდიდან (ართვინი), წარმოშობით მურღულის ქართლადან – სულეიმან სარიმ. ცხადია, ინსტრუმენტის გარეშე ფერხულის ტემპორიტიმის დაცვა, მოძრაობის სინქრონულობა – მოძრაობიდან მოძრაობაზე, ილეთიდან ილეთზე გადასვლა – შეუძლებელი იქნებოდა, ამიტომ რიტმული შეძახილი და მეთაურის „ბრძანება“ აყალიბებდა ცეკვის მეტრო-რიტმულ სტრუქტურას. ფერხული ერთიანი ორგანიზმია, რომელიც მისი თითოეული წევრის სრულ ჰარმონიულ და ზუსტ ჩართულობას მოითხოვს, დისჰარმონია ფერხულს ვერ ჩამოაყალიბებს.

ეთნოფორებმა აგვისხნეს: „აქ იტყოდნენ – ფერხული ვქნათ, ვიფერხულოთ, სხვა ტერმინი არ გავქვს. აქ ტერმინი „ხორონი“ არ არის“ (კლარჯები „ხორონს“ უწოდებენ და არა „ხორუმს“. საუბრისას იყენებენ „ხორონს“ ან „ჰორონს“, ჩვენ გამოვიყენებთ ორივე ფორმას.). საგულისხმო ასპექტს წარმოადგენს დეტალი – კლარჯულ ფერხულებს სახელწოდებებს ტექსტიდან მომდინარე სიტყვები განსაზღვრავს. ქორეოგრაფიაში საცეკვაო ნიმუშთა სახელების მრავალი ასპექტიდან (მუსიკა, საცეკვაო მოძრაობა, წარმომავლობა, ცეკვისას გამოყენებული აქსესუარი) ყველაზე ხშირად ტექსტში არსებული გლოსოლალიები (უშინაარსო სიტყვები, გაქვავებული გამოთქმები: „ო, ჰოი“, „ნარიდანა რიდანა“ „ვაი, ჰაი, ჰაი“ და ა.შ.) იკავებს სახელწოდების ადგილს. მაგრამ მუჰაჯირული შემოქმედების ამ შემთხვევაში მაინც არსებობს პარალელური ტერმინებიც: ფერხულს „ო, ჰოი“, ასევე უწოდებენ დუზ ჰორონს (დუზი – სწორი, ნაკლებ დინამიკური), „ვაი, ჰაი, ჰაი“ დელი ჰორონია (დელი – გიჟი, მღელვარე).

მიუხედავად იმისა, რომ ახლა უკვე (ძირითადად ქორწილებში) ძველი ფერხულებისათვის დამახასიათებელი ვოკალური თანხლება გაქრალა – დრამზე უკრავენ, ქამანჩას იყენებენ, ფეხიც ეშლებათ – ტრადიცია მაინც გრძელდება. ვინც ქორწილში ქართულ ფერხულებს ცეკვავს, მათ, ავად თუ კარგად, მაინც იციან საფერხულო მოძრაობა-ილეთები. თუ შერეული ქორწილია, სხვები (მაგ.: თურქები) ფერხულში არ დგებიან, რადგან მათთვის უცხოა. ამგვარად, ქართულ ფერხულებს ძირითადად ქართველები ასრულებენ, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ძირძველი ხალხური შემოქმედება ჯერ კიდევ ცოცხლობს.

ფერხულობდნენ დღესასწაულებზე, ქორნილში, „ასკერობიდან“ – ჯარიდან დაბრუნების დროს, ყურბან ბაირამზე, რემეზან ბაირამზე, ხიდირელეზის (შელ-ნიგობის) დროს. ნადთან დაკავშირებით ინფორმაცია განსხვავებული აღ-მოჩნდა. ნადის დროს არ ცეკვავდნენ, გოგონები და ვაჟები მხოლოდ სიტყვით, სიმღერით ეშაირებოდნენ ერთმანეთს: „ნადში „სოილერუმ იანა იანას“ იმლე-რებდნენ, ნადში ფერხულობა არ არის. ნადისას თუთუნს ახვევდნენ, სიმინდს არჩევდნენ, მატყლს ართავდნენ“. ინსტრუმენტები არ ჰქონდათ, „ლარიბები – „ფუხარა“ ვიყავითო. ართვინელებს თულუმი ჰქონდათ, მაგრამ ჩვენ არაო“ – გვითხრეს. 76 წლის სულეიმან სარის ინფორმაციით კი, ყურბანბაირამზე, რემეზანბაირამზე, ქორნილებში, ნადებზე „ვფერხულობდით „დელი ჰორონს“, „ჯილველოს“, „ო, ჰო ჰოის“, „ლორის კუკულ იავ ნანის“, „თირინი ჰორირამას“ ყარშიბერად (ერთმანეთის პირისპირ, რიგმონაცვლობით – ხ.დ.) ვიმღერებდით. ნადი იყო სიმინდის, თუთუნის. ნადში დასვენების ან ბოლოს იფერხულებდნენ – „ერთი, ორი, მესამე, მე იმ გოგოს უსამე“. ცხადია, ნადი შრომისა და თავმეყ-რის მხიარული ადგილი სწორედ ის ადგილი იყო, სადაც ხალხური შემოქმედება იბადებოდა, ვითარდებოდა და კოლექტიურად აგრძელებდა არსებობას, ხალხის მხატვრული ნიჭისა და შესაძლებლობების გამოვლენის საუკეთესო საშუალებას ქმნიდა. გაკვირვებას იწვევდა ნადში ცეკვის შესრულების უარყოფა ეთნოფორ-თაგან. ამის მიზეზი კი, როგორც დაკვირვებამ გვიჩვენა შემდეგში გახლავთ: იმდენად, რამდენადაც ნადი ფიზიკურ შრომას უკავშირდება, მენადეებისათვის მუშაობის პარალელურად ვოკალური შესრულება უფრო მოსახერხებელი იყო, ხოლო ცეკვა შრომის პროცესის შეწყვეტას გამოიწვევდა და მუშაობით ისედაც დაღლილი მენადეებისაგან მეტ ენერგიას მოითხოვდა. ამიტომ, ნადში რიგ შემ-თხვევაში ქორეოგრაფიული ელემენტი ან არ მოგვეპოვება, ან შრომის პროცე-სის შეჩერება-დასრულებისას აქტიურდებოდა.

რამდენიმე ფერხულს: „ჯილველოს“, „გელინის“, „ნარიდანა რიდანას“, „ლო-რის კუკულ იავნანის“, „უუჟუნელას“ ერთგვაროვანი საფერხულო გამომსახვე-ლობა აქვს და ქვემოთ წარმოდგენილი ან ერთით ან ორივე ვარიანტით გვხვდება: 1 ვარიანტი – ფერხულის შემადგენლობა დგას პირისახით წრის ცენტრისაკენ. სფერხულო მოძრაობა: მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი მარჯვნივ – მარცხენას გაქნევა წინ, ნაბიჯი მარცხნივ მარცხენა ფეხით – მარჯვენას გაქნევა წინ, ორი ნაბიჯი საფერხულო წრის მოძრაობის მიმართულებით. ან შესაძლოა ჯერ ორი ნაბი-ჯი შესრულდეს და შემდეგ „გაქნევები“. მკლავების პოზიცია – ხელჩაბმული, იდაყვი მოხრილი. ამ საფერხულო სვლის დროს მუსიკალური და ქორეოგრა-ფიული ფრაზები ერთმანეთს მორიგეობით სცდება და ემთხვევა. ამ ვარიანტს ასინქრონულს ვუწოდებთ. 2 ვარიანტი – ფერხულის შემადგენლობა დგას პირი-სახით წრის ცენტრისაკენ. სფერხულო მოძრაობა: მარჯვენა ფეხი იდგმება წინ, წრის ცენტრისაკენ, უკან დარჩენილი მარცხენა ფეხი მცირედ სცილდება ია-ტაკს, მარცხენა დაიდგმება ადგილზე და მარჯვენა სცილდება იატაკს, მარჯვენა ასრულებს უკან ნაბიჯს და მარცხენა სცილდება იატაკს, მარცხენა დაიდგმე-ბა ადგილზე და მოძრაობა მეორდება მარჯვენა ფეხით. ფერხულის მოძრაობის პროცესს უზრუნველყოფს მარჯვენა ქვედა კიდური, მარცხენა კი, მარჯვენას

მოძრაობისას, რომელიც ფერხულის გადაადგილებას განსაზღვრავს, საყრდენის ფუნქციით შემოიფარგლება. ამ ვარიანტისათვის დამახასიათებელია მკლავების ხელჩაბმული პოზიცია გამართულ მდგომარეობაში, რომელიც მოძრაობს წრის ცენტრისა და წრის გარე მიმართულებით. ამ ვარიანტს მუსიკალური და საფერულო მუხლების აცდენა არ ახასიათებს. მეორე ვარიანტს სინქრონულს ვუწოდებთ. ეს საფერხულო სვლა აფხაზური ფოლკლორული ქორეოგრაფიული ნიმუშებისთვისაც ძირითადი გამომსახველობითი საცეკვაო ლექსიკაა.

ფერხული „ჯილველო“ სრულდებოდა ქალებისა და მამაკაცების შერეული შემადგენლობით, ასევე ცალ-ცალკე. ეს ფერხული ნაკლებ დინამიკური იყო: „ქალებსა და კაცებს ხელი ჩაბმული ჰქონდათ, რადგან იმ დროს ყველა „ერთი“, ანუ ერთმანეთისათვის ახლობელი იყო. ადრე გათხოვილი ქალები კაცებთან ერთად არ ფერხულობდნენ, სახლში შევიდოდნენ და იქ იფერხულებდნენ. კაცებთან ერთად, გარეთ, გაუთხოვარი გოგონები ფერხულობდნენ“.

76 წლის ჰიდაეთ ქესიჯიმ და მისმა ქალიშვილმა 55 წლის დირშენ სარიმ შეასრულეს ფერხული „ჯილველო“ ცეკვითა და ვოკალური აკომპანემენტით – მღეროდა დედა, შვილმა კი ქორეოგრაფიული ნაწილი გვაჩვენა (ვიდეოდანართი, №95). ფერხული მოძრაობს საათის საწინააღმდეგო მიმართულებით, მკლავები ხელჩაბმული, იდაყვში მოხრილი, წრის შუაგულისაკენ მიმართული. ფეხით შესასრულებელი მოძრაობა: თვლაზე „ერ“ – ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით, თვლაზე „თი“ – გაქნევი მარცხენა ფეხით, თვლაზე „ო“ – ნაბიჯი მარცხენა ფეხით, თვლაზე „რი“ – გაქნევი მარჯვენა ფეხით. თვლაზე „სა“ – ნაბიჯი თავისუფალი მარჯვენა ფეხით, თვლაზე „მი“ – ნაბიჯი მარცხენა ფეხით. საცეკვაო სურათი არ იცვლება მთელი ფერხულის განმავლობაში. „გაქნევი“ თავისუფალი ფეხით სრულდება იატაკიდან 45 გრადუსამდე აწეული კიდურით, ახლოს იატაკთან. თვლებზე – „ერთი“ „ორი“ ფერხულის მონაწილე იმყოფება მდგომარეობაში პირისახით ცენტრისკენ, ხოლო თვლაზე „სამი“ – გადაადგილდება წრეზე, პირისახით წრის მიმართულებით. საგულისხმოა, რომ ფერხულს არ ახასიათებს მუსიკალური ფრაზისა და საფერხულო ფრაზის თანხვედრა, რაც გვაძლევს მათი რიტმული წყობის ასინქრონულ სურათს.

ეთნოფორმა ნურიე იეშილსანჯაქმა სოფელ ლუთფიე ქოშკში „ჯილველო“ და აფხაზური საფერხულო „ნარინა“ ტაშით ერთი და იმავე ქართული ტექსტით წარმოგვიდგინა, მანვე „ნარინა“ ქართულ ფოლკლორულ ნიმუშად გაგვაცნო.

ჯილველო, ნანაიდა,
სოფლის უკან ბრენველიო,
ჯილველო, ნანაიდა,
ტალები ჩამონეველიო, ნანაიდა,
ჯილველო, ნანაიდა,
ლორის შვილს რო უხდებაო, ნანაიდა,
ჯილველო, ნანაიდა.
კოჭები გადანეველიო, ნანაიდა,
ჯილველო, ნანაიდა.

ლაზების სოფელ კადიფეკალეში ქართულად მოსაუბრე ქართველ ქალებთან

გასაუბრების საშუალება მოგვეცა. აქ „ჯილველო“ ქალებმა იგივე ვარიანტი გვიჩვენეს: ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით, მარცხენას გაქნევა, შემდეგი მოძრაობაა ნაბიჯი მარცხენა ფეხით და მარჯვენა ფეხის წინ, ცენტრისკენ გაქნევა, ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით, ნაბიჯი მარცხენა ფეხით და მოძრაობა მეორდება. ქვედა კიდურების გაქნევისას შემსრულებელი პირისახით წრის ცენტრისკენაა, წრის გარშემო მოძრაობისას – წრის მიმართულებით, ფერხული მოძრაობს მარჯვნივ, საათის ისრის მოძრაობის საწინააღმდეგო მიმართულებით, ხელჩაბმა მტევენებით – იდაყვში მოხრილი მკლავით. ტექსტი თურქულ ენაზე, ქორეოგრაფიული და მუსიკალური ფრაზები აცდენილი. ტრადიციული „ჯილველო“ ვიხილეთ: აქაც „ქალები არ ფერხულობდნენ, „გოგები“ ფერხულობდნენ „ჯილველოს“.

იდენტური გამომსახველობა აქვს ფერხულ „ნარიდანა რიდანასაც“ (ვიდეონარტი, №96). ეთნოფორის ოსმან კონდაქჩის განმარტებით: „ნარიდანა რიდანას“ აჭარლები იფერხულებენ, მურღულელებიც, ხატილელებიც, ჩვენც ვიფერხულებდით. ერთანები ჩამოთვლიდა, სხვები „ნარიდანა რიდანას“ ეტყოდნენ, „ნარიდანა რიდანა“ მისამღერია, ჩამოთვლიდნენ და „ნარიდანა რიდანას“ გუნდი ამბობდა, ამას ქალები ფერხულობდნენ, კაცები არ იფერხულებენ, „ჯილველოსა“ და „ნარიდანა რიდანას“ ერთნაირი ფერხულობა აქვს“. „ნარიდანას“ იფერხულებდნენ ქალები ქორწილში შიგნით, სახლში ისე, რომ არავის დაენახა. სოფელ გუნდოლანში ბატონმა ოსმანმა „ნარიდანა რიდანას“ ის ვარიანტი გვაჩვენა, რომელიც ამ შემთხვევაში მარცხნივ ბრუნავს, ანუ საათის ისრის მოძრაობის მიმართულებით, აქტიური მარჯვენა ფეხით გადაადგილდება საყრდენად გამოყენებული მარცხენას მდგომარეობით, ხელჩაბმული ნეკებით და იდაყვში მოხრილი მკლავების რხევით.

„ნარიდანა რიდანა,
გამეიტანე დანა,
ნარიდანა რიდანა,
ქათამი დავკლი განა“

სხვადასხვა სოფელში სხვადასხვა ეთნოფორთაგან საფერხულო ნიმუშების შესახებ დამატებული ახალ-ახალი დეტალები მეტად სრულყოფილს ხდიდა ჩვენი ინტერესის საგანს: „ჯილველო“ და „ნარიდანა რიდანა“ ერთნაირია. ქალები „ჯილველოს“ წყნარად იფერხულებენ, კაცები უფრო მკვეთრი მოძრაობებით, „ყომუთს“ მისცემენ (ბრძანებას გასცემს ფერხულის თავი)“. ამ შემთხვევაში უკვე სახეზე გვაქვს „ჯილველოს“ ორსახეობა – მშვიდი, როდესაც მას ქალები და მამაკაცები ერთად ასრულებდნენ და აქტიურ ფერხულში გადაზრდილი მამაკაცთა ფოლკლორული ნიმუში, სადაც „ყომუთი“ ჩნდება შესაბამისი „როლით“, რაც თავისთავად ცვლის, როგორც ფერხულის სამეტყველო ენას, ისე ხასიათს.

ჰიდაეთ ქესიჯი 76 წლის, სერვეთიედან (არხვა): „ყველამ იცოდა, ყველა იფერხულებდნენ, ძველად სხვებიც გაერეოდნენ, თურქებიც. აბაზებმა არ იციან“. ეთნოფორმა იმღერა:

„ოჯახში საჯიალი,
ნანიდანა ნიდანა,
მივატეხე ბაჯალი,
ნანიდანა ნიდანა,

იშალა მე ნა დამჩეს,
ნანიდანა ნიდანა,
შენი ბაბოს ოჯალი,
ნანიდანა ნიდანა.“

მისი ქალიშვილის დირშენ სარის გადმოცემით: „ქალებიც იფერხულებდნენ და კაცებიც, ბავშვობაში ქალები და კაცები ერთად იფერხულებდნენ, „ვოჰოჰოი ვოიდა ნანი, ვოჰოჰოი ჰოიდა ნანი“. „ჯილველოსაც“ ერთად იფერხულებდნენ. „ჟუჟუნელა“ იყო ფერხული. ფერხულები მრგვალი იყო, წრიული. „ჟუჟუნელაშიც ჩამოთვლიდნენ“ – „ჟუჟუნელა ჟუჟუნელა, ჩემთან მოდი ჟუჟუნელა“. მოძრაობდა უკულმა (საათის ისრის მოძრაობის საწინააღმდეგო მიმართულებით), კაცებიც ფერხულობდნენ ქალებთან ერთად „ჟუჟუნელაში“, „ნარდანა რიდანასაც“ ფერხულობდნენ, „იშთე ჩამოთვლიდნენ“:

„გალმა თეთრი ქათამი,
ნარიდანა რიდანა,
გამოლმისკენ უხდება,
ნარიდანა რიდანა,
ჩეიაროს თეთრი პირზე,
ნარიდანა რიდანა,
შავი ჩაჩი უხდება,
ნარიდანა რიდანა – მარჯვნივ, „ჟუჟუნელასაც“ ასე“.

ეთნოფორმა აღნიშნა, რომ ფერხულების სვლა-გადაადგილება ერთნაირი მოძრაობით სრულდებოდა. დირშენ სარის გადმოცემით: „რამდენიმე დღის წინ გამართულ ქორწილში „უჩ აიაქი“, „ჯილველო“, „ოუ რაშა“, „ათაბარი“, „ვოჰოჰოი“ – ითამაშეს ქორწილში, მაგრამ კარგად აღარ იციან, ურევენ. „გელინი იცეკვეს ქორწილში, პატარძალი იდგა და ქალი-კაცი მას გარშემო უვლიდა. გურჯების ქორწილი იყო, მაგრამ გოგოს მხარე არ იყო ქართველების, აქ მხოლოდ გურჯებმა იციან ეს ჰორონები, ვინც ამათ ცეკვავს, მათ იციან და ისინი ქართველები არიან, მხოლოდ ქართველებმა იცეკვეს, თურქებმა არა, რადგან არ იციან და გაკვირვებულები იყვნენ, დაინტერესდნენ და მოეწონათ. თურქებმა მხოლოდ „დანსი“ და „ჩიფთეთელი“ იცეკვეს. ზოგი ჩვენ ცეკვასაც ცეკვავს, უცხოებმაც ისწავლეს, თუმცა იციან, რომ გურჯულია. თუ ქართველზე დაქორწინდებიან, სწავლობენ“.

გაურკვეველობის თავიდან ასაცილებლად საჭიროა დაკონკრეტდეს, „გელინის“ მსგავსი სახელწოდებით გვხვდება ფერხული „გელინო“, თუმცა მუსიკალურად და ტექსტობრივად „გელინისაგან“ განსხვავდება: „გელინო, გელინო – არა, გელინი, გელინი – სხვა მოტივი აქვს. ეს აქაურების ფერხულობაა, ადრეც იყო. მრგვალი ფერხული იყო ქალების – გოგონების. ეს არის საქორწილო საფერხულო გოგონების“. გელინის დროს თურქული ტექსტი თქვა მთქმელმა. აღნიშნული დეტალი ხშირად გვხვდება კლარჯთა საფერხულო შემოქმედებაში – რიგ შემთხვევაში თურქული ტექსტი მთლიანად ფარავს და ანცვლებს ქართულ ტექსტს, ცხადია გლოსოლალიების გარდა, რიგ შემთხვევაში კი, ნაწილობრივ.

დირშენ სარის მონათხრობი და „გურჯების“ ქორწილში შესრულებული ფერხულების ანატომია თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს ქართული ფერხულებისათვის ძირი-

თად ნიშანდობლივ ფაქტორს – ქართულ ტექსტს, რომელსაც მხოლოდ ქართველები ფლობენ. ქართველები თამაშობენ „გურჯულს“, რადგან მათ იციან ქართული ჩამოთვლა ანუ, ის ტექსტი, რომელიც ახლავს ფერხულს, სხვებმა ტექსტი ქართულ ენაზე არ იციან. აქ გამოიკვეთა ენის ფაქტორი, როგორც უმძლავრესი ფაქტორი ფოლკლორული ნიმუშის კუთვნილების განსაზღვრისა და შემონახვის თვალსაზრისით. და, კიდევ უფრო ძლიერი გლოსოლალიები, რადგან იმ შემთხვევაში, თუ ქართულ ტექსტს თურქული გადაეფარა, გლოსოლალია მისამღერის სახით თარგმანს და ცვლილებას არ დაექვემდებარა და უცვლელი დარჩა, რაც ფოლკლორული ნიმუშის წარმომავლობის ზუსტ ინფორმაციას გვანვდის.

„თირინი ჰორირამა“ სავარაუდოდ, ამ გეოგრაფიულ არეალში დაიკარგა. სოფელ ლუთფიე ქოშქში გვითხრეს, რომ მას „უნინ თამაშობდენ, ახლა აღარ“. ქალთა და მამაკაცთა შერეული ფერხულების კატეგორიას განეკუთვნება „ლორის კუკულ იავნანი“ (ვიდეოდანართი, №97). ხელჩაბმული ფერხული მიემართება მარცხნივ, საათის ისრის მოძრაობის მიმართულებით, მონანილები დგანან პირისახით ცენტრისაკენ. „ლორის კუკულ“ – მარცხენა ფეხით ნაბიჯი წინ, წრის შუაგულის მიმართულებით, მიდგმა მარჯვენა ფეხით, იავ ნანი – ნაბიჯი ისევ მარჯვენა ფეხით უკან, მიდგმა მარცხენა ფეხით და ა.შ. ფერხული მარცხნივ მოძრაობს მარცხენა ფეხის წინ და ამავე დროს, მარცხენა მხარეს გადადგმული ნაბიჯის ხარჯზე, ხოლო უკან იხევს მარჯვენა ფეხით. ეს ვარიანტი საფერხულო ლექსიკით განსხვავდება ზემოთ წარმოდგენილი დადგენილი სტრუქტურისაგან. ფერხული თითქოს წრის ცენტრის მიმართულებით იკუმშება და უკან გადადგმული ნაბიჯით ფართოვდება, რასაც სინქრონულად მიჰყვება მკლავები. მკლავები – მტევანჩაბმული მოძრაობს წრის შიგნით – ინევა ჰორიზონტალურ მდგომარეობამდე და ეშვება ქვემოთ: „ლორის კუკულ“ – შიგნით (აქ საინტერესოა ის, რომ მკლავები თითქოს ორ წილ მოძრაობას ასრულებს – „ლორის“ თქმისას წინ და „კუკულის“ დროს უფრო მაღლა – ჰორიზონტალურ მდგომარეობამდე), „იავნანისას“ ქვემოთ (ამ დროსაც ორ წილადია მკლავების დაშვება – „იავ“ ნაწილობრივ ჩამოდის და „ნანი“ – მთლიანად ქვემოთ). „ლორის კუკულ იავნანაში“ კაცები იტყვიან: „ლორის კუკულ იავნანი“, ქალები უპასუხებენ: „ნანი და ნანი, ნანი და ნანი“, ან: „ლორის კუკულ იავნანი, ჰაი და ნანი, ჰაი და ნანი“.

76 წლის ჰიდაეთ ქესიჯი სერვეთიედან (არხვა) „ლორის კუკულ იავნანიში“ სხვა ფერხულისათვის განკუთვნილი ტექსტი იქნა წარმოდგენილი, რადგან იგი საფერხულო „ნარიდანა რიდანაშიც“ შეგვხვდა, შეიცვალა მხოლოდ გლოსოლალიები. როგორც ჩანს, ტექსტები სხვადასხვა მუსიკალური მოტივით სხვადასხვა ფერხულს ერგებიან.

„ლორის კუკულ იავნანა,
გაღმა თეთრი ქათამიო,
ლორის კუკულ იავნანა
გამოდმისკენ უხთებო,
ლორის კუკულ იავნანა,
ჩეიაროს თეთრი პირზეო,
ლორის კუკულ იავნანა,
შავი ჩაჩი უხდებო“.

ჩვენს შეკითხვაზე, თუ რას ნიშნავს „ლორის კუკულ“ ეთნოფორმა გვიპასუხა, როგორც გადმოცემით იცოდნენ – „გოგო არ მისცეს ვაჟს ცოლად და მან გამოუთქვა ლექსი, სადაც მას იუმორით „ლორის შვილი“ უწოდა განაწყენებულმა“.

„ჟუჟუნელას“ („ღელე-ღელე ევიარე“) კაცებიც იფერხულებდნენ. „ჟუჟუნელა, ჰოი, ჰოი“ – ასე ხელებ გაარყევდნენ“ თქვა ინფორმატორმა და იდაყვში მოხრილი ხელჩაბმული მკლავების ჰორიზონტალურად მარჯვნივ და მარცხნივ მოძრაობა გვიჩვენა. „ერთანები ჩამოთვლიდნენ, სხვები ამბობდნენ – „ჟუჟუნელა ჰოი, ჰოი“. სხვაგან კი, აღნიშნეს: „ჩვენ ბევრი „ფიგურები“ (ილეთები, მოძრაობები) არ გვაქვს, „ჟუჟუნელა“ „ჯილველოს“ მსგავსია, „ჟუჟუნელას“ კაცები და ქალები გარეული ფერხულობდნენ“. ამგვარად, „ჟუჟუნელაც“ წრიული ფერხულია, მასაც ტექსტის მთქმელის – „ჩამომთვლელისა“ და გუნდის ორპირული შეპირისპირება ახასიათებს, სრულდება როგორც ცალ-ცალკე, ისე შერეული შემადგენლობით. „ჟუჟუნელა“ სრულდება ზემორწარმოდგენილი 1 ვარიანტით, მხოლოდ უფრო სწრაფად.

როგორც აღინიშნა, რამდენიმე ფერხულს ერთნაირი საფერხულო გამომსახველობა აქვს, ამგვარი დეტალი სხვა ქართულ საცეკვაო დიალექტებშიც არის გამოვლენილი, მაგ: რაჭულ ქორეოგრაფიულ ფოლკლორში. ეს შესაძლოა, რომელიმე ფერხულის საცეკვაო ლექსიკის დაკარგვით და შემდგომ სხვა ფერხულის ლექსიკის შეერთებით ყოფილიყო განპირობებული. კლარჯთა საფერხულო შემოქმედებასთან დაკავშირებით ვერც უარვყოფთ და ვერც დავადასტურებთ ერთგავროვნების გამომწვევ ამ ვერსიას. ასევე, გვერდს ვერ ავუვლით საქართველოს ამ კუთხის საუკუნეების განმავლობაში განსხვავებულ ეთნიკურ თუ რელიგიურ სივრცეში მოქცევას. ამას ემატება ქორეოგრაფიის შემონახვის ტექნიკური სირთულე. ველზე მუშაობისას გამოვლინდა, რომ ეთნოფორთა ნაწილს ვოკალური შესრულება თუ დეკლამაცია უფრო უადვილდებათ, ვიდრე ცეკვა. იმისათვის, რომ ფერხული გაიხსენონ, მათთვის შემსრულებელთა სიმრავლეა აუცილებელი, რაც ხშირ შემთხვევაში ვერ ხორციელდებოდა, ან უკვე ხანდაზმული ასაკი აღარ აძლევდათ თავისუფლად მოძრაობის საშუალებას.

ამგვარად, ზემოჩამოთვლილი ქალთა ან ქალთა და მამაკაცთა შერეულად შესასრულებელი საცეკვაო რეპერტუარიდან: „ჯილველო“, „ნარიდანა რიდანა“, „გელინი“, „ჟუჟუნელა“, „ლორის კუკულ იავნანი“ ერთგვაროვანი კომპოზიციისა და საცეკვაო ლექსიკის მატარებელი ნიმუშებია, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მუხლების ასინქრონულობით 1 ვარიანტში – დროდადრო აცდენა-დამთხვევის დამახასიათებელი სურათით და სინქრონულობით მე – 2 ვარიანტში – მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული მუხლების დამთხვევით.

„ო, ჰოი“/„ვო, ჰოი“ ცალსახად მამაკაცების ფერხულია და მისი ტემპო-რიტმი ჰგავს აჭარულ „ო, ჰოი ნანასა“ და მის ბადალ ლაზურ „ო, ჰოი ნანოს“, თუმცა აღნიშნულ ქორეოგრაფიულ ნიმუშებში მხოლოდ რიტმული სტრუქტურა ავლენს მსგავსებას, სხვა დანარჩენი – საფერხულო ტექსტი და კომპოზიციური ნაგებობა თავისი სამეტყველო ლექსიკით, სრულიად განსხვავებული სურათით არის წარმოდგენილი. აჭარული და ლაზური ქორეოგრაფიული ნიმუშები ერთმანეთს ზურგსუკან მიბმულ მეფერხულეთა მწყობრია, კლარჯული „ო, ჰოი“ კი, მრგვალი, წრიული ფერხული. ფერხული ამბობს „ო-ჰოი“, მთქმელი კი ამბობს ტექსტს.

„ჰემ ვითამაშავ, ჰემ ვთვალავ, კარგა ვითამაშავ, ქორწილებზე ვითამაშავ“ – გვითხრა დახელოვნებულმა მეფერხულემ, თუმცა ცეკვის საჩვენებლად დრო არ ეყო, მხოლოდ გვიმღერა მცირედ. აქ ცეკვის აღმნიშვნელი კიდეც ერთი ძველი ქართული ტერმინი „თამაში“ შემოვიდა სალექსიკო სივრცეში. მამაკაცთა დინამიკურ ფერხულებში „ერთი ჩამოთვლის, ერთი „ყუმანდას“ მისცემს“ – „ჩამომთვლელიც ვყოფილვარ და ყუმანდაც“, გვითხრა მანვე. როგორც ზემოთ აღინიშნა, „ყუმანი“ ფერხულის თავს ნიშნავს. ფერხულს ჰყავს ორი მთავარი პერსონაჟი – „ჩამომთვლელი“ და „ყუმანი“. „ყუმანი“ კარნახობს რის შემდეგ რა მოძრაობა უნდა შეასრულოს ფერხულმა, იძლევა ბრძანებას, „ჩამომთვლელი“ კი რეჟიტატივით ტექსტს ყვება, ფერხული „ო, ჰოი“-ს ამბობს.

ო, ჰოი, ნანი და ნანი,
ო, ჰოი, ოჰოი ნანი,
ო, ჰოი, ოჰოი, ოჰოი,
ო, ჰოი, ღელე-ღელე,
ო, ჰოი, გოგო, გოგო,
ო, ჰოი, გოგილიო,

ჯელალ ყავაზოღლის (მიქელაძე) თქმით: „ფერხული მთავრდებოდა გაკივლებით“. გაკივლება ფაქტობრივად ფერხულის ბოლო აკორდს წარმოადგენდა. „ო, ჰოი“ გვხვდება „ვოო, ჰოის“ სახითაც

ფერხული – ვოო ჰოი, ჩამომთვლელი – ნაი და ნანი
ვოო, ჰოი, ო ჰოი, ო ჰოი,
ვოო, ჰოი, ო ჰოი ნანი,
ვოო, ჰოი, ვისი მზე ხარ,
ვოო, ჰოი, ვისი მთვარე,
ვოო, ჰოი, ჰად ათენავ,
ვოო, ჰოი, დიდი ღამე,
ვოო, ჰოი, ნანინო,
ვოო, ჰოი, მიმინო,
ვოო, ჰოი, ქვეშ მიმინო,
ვოო, ჰოი, უბიანი.

ან

„ვო-ჰოი, ვოჰოი ნანი,
ვო-ჰოი, დედავ ნანი,
ვო-ჰოი, ჭირიმე ნანი,
ვო-ჰოი, ოჰოი, ოჰოი,
ვო-ჰოი, რა კაი ხარ,
ვო-ჰოი, გემრიელი
ვო-ჰოი, მითხარ შენა,
ვო-ჰოი, ჰად ხარ ახლა.

„ო, ჰოი“/„ვო, ჰოი“-საგან განსხვავებით, „ვაი, ჰაი, ჰაის“ აჭარული ხორუმებისათვის დამახასიათებელი მეტრო-რიტმული სტრუქტურა აღმოაჩნდა (5/8). მას მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ, რადგან მეტ დინამიკასა და ენერგიულ

საცეკვაო მოძრაობებს შეიცავდა. „ვაი, ჰაი, ჰაის“ დელი ხორონის სახელწოდებითაც იცნობენ. ფერხული იყო მრგვალი, შეკრული წრით, მოძრაობდა საათის ისრის მოძრაობის მიმართულებით, ხელჩაბმა მტევნებით. აღნიშნული ფერხულის ტექსტი ქართული იყო. ამ ფერხულს გარეთ, ეზოში, ქორწილში, ბაირამებზე – დღესასწაულებზე ასრულებდნენ.

55 წლის ქადრიე ბილგეს მონაყოლით სოფელ გუნდოლანში (ზემოთა ხატილა): „ქალები ღარჭობაში (ბავშვობაში), გოგვობაში „ჯილველოს“, „ნარინაის“ ვიფერხულებდით, კაცები „ვო, ჰოის“ იფერხულებდნენ. ერთიც „დელი ხორონი“ იყო. ბრაგი-ბრაგი – უბრაგუნებდნენ, ის რა იყო არ ვიცი, ჰალკა (მრგვალი) ფერხული იყო, არ მღეროდნენ, ერთი ყუმიანდას (ბრძანებას აძლევდა) იჯებოდა (ირჯებოდა, აკეთებდა)... ისე იტყოდნენ „დელი ხორონია“ ესო. „დელი ხორონი“ სხვა იყო. „ვა-ჰაჰაი“ სხვა არი, „ოჰოჰოი“ სხვა არი“. ეთნოფორმა „ვაი, ჰაი, ჰაისა“ და „დელი ჰორონს“ შორის აქ ზღვარი გაავლო. ხშირად მთხრობელთა მონოდებული ცნობები ერთმანეთს არ ემთხვეოდა. გასაკვირიც არ არის, საქმე 40 წლის წინ ნანახს ეხება და ცხადია, ისტორიული მეხსიერებაც შესაძლოა გამრუდებულიყო.

„ვაი, ჰაი, ჰაი“ დელი ჰორონია: „ვაი ჰაი, ჰაი, ნანი, ნანი, ვაი ჰაი, ჰაი, დელავ ნანი, ვაი ჰაი, ჰაი, მალლა, მალლა, ვაი ჰაი, ჰაი, ფრინავს ქორი, ვაი ჰაი, ჰაი, ჩვენ გელინო, ვაი ჰაი, ჰაი, ყუმრიანი, ვაი ჰაი, ჰაი, ვირზე შევჯექ, ვაი ჰაი, ჰაი, სემრიანი, ვაი ჰაი, ჰაი, ო ჰოი ნანი, ვაი ჰაი, ჰაი, დელავ ნანი, ვაი ჰაი, ჰაი, ფაცო შენა, ვაი ჰაი, ჰაი, მითხარ შენა, ვაი ჰაი, ჰაი, ჰიდამ მოხვალ, ვაი ჰაი, ჰაი, ლამაზი, ვაი ჰაი, ჰაი, რაცხა შენ ხარ“... ასე ჩამოვთლით, ასე იფერხულებენ, ყუმით მისცემს ერთანებმა, ატრიალებს ასე“... „ჩამოთვალა“ ოსმან კონდაქჩიმ საფერხულო ტექსტი გუნდოლანში (ზემოთა ხატილა).

ლუთფიე ქოშქში 87 წლის ოსმან ჯანლის მონათხრობით: „ვოი, ჰოი ჰოის“ (ზოგიერთი „ვოი, ჰოი, ჰოის“ წარმოთქვამდა „ვაი, ჰაი, ჰაის“ ნაცვლად – ხ.დ.) მხოლოდ გურჯები ცეკვავდნენ, ჰალკა გავხდებოდა (თავს მოვიყრიდით), დოუ-ზახებდით ერთმანეთს და ვფერხულობდით, ვიტყოდით – „მოი ვიფერხულოთ, შენც მოი, შენც მოი“. „ყომანდა“ იყო ფერხულში – „ვოი, ჰოი ჰოი, ნაიდა ნანი, ჰოიდა ნანი, მალლა-მალლა ფრინავს ქორი“. ჩამოთვლიდა ფერხულში: „ვოი, ჰოი ჰოი, ჰოი და ნანი, ვოი, ჰოი ჰოი, ნანი და ნანი“. „დელი ჰორონი“ იგივე „ვოი, ჰოი ჰოია“, სწრაფად სრულდება“.

„ვოი, ჰოი ჰოი, ჰა მიხვალ შენ,
ვოი, ჰოი ჰოი, ფაცოფაცო,
ვოი, ჰოი ჰოი, შემოიხედე,
ვოი, ჰოი ჰოი, გოგო შენა“

სოფელ გუნდოლანში (ზემოთა ხატილა) ეთნოფორმა, ბატონმა ოსმან კონდაქჩიმ ფერხულების 30 წლის წინანდელი, 1997 წელს გადაღებული უნიკალური ვიდეოჩანაწერები გადმოგვცა. ვიდეოჩანაწერებზე წარმოდგენილია მამაკაცთა მიერ შესრულებული ფერხულები: „ო, ჰოი“, „ვაი, ჰაი, ჰაი“ და „ჯილველოს“ ორივე ვარიანტი (ვიდეოდანართი, №98-101) ვიდეო ქორწილშია გადაღებული. ჩანაწერიდან ცხადი ხდება, სულ რაღაც 30 წლის წინ, როდენ სრულყოფილი და სრულფასოვანი იყო ჩვენი მუჰაჯირი თანამემამულეების მიერ შენახულ-შენარჩუნებული ტრადიციული ფოლკლორული შემოქმედება. ქორეოგრაფიულ კომპოზიციებში სრულად ჩანს თი-

თოეული ფერხულის არქიტექტონიკა, მრავალსახოვანი სურათი, რომელთა ნაგებობა, ფაქტობრივად, რამდენიმე ცალკეულ ფერხულს შეიცავს. დიდი, მოცულობითი კომპოზიციების ცალკეული ეპიზოდი, სხვა შემთხვევაში, შეგვხვედრია როგორც დამოუკიდებელი ფერხულები. აქვე უნდა აღინიშნოს ჩანერილ ფერხულთა სირთულე, კომპოზიციური თუ სალექსიკო მასალის მრავალფეროვნება, შემსრულებელთა ოსტატობა და მოძრაობათა უზადო ფლობის შესაძლებლობა.

გუნდოლანში ცეკვების ჩამონათვალში ერთ-ერთმა ეთნოფორმა ასხენა ფერხული „ბასია“, რომლის სახისმეტყველება წარმოადგენდა სადა საფერხულო სვლას – 1. პირისახით წრისკენ, გვერდით ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით მარჯვნივ, 2. მარცხენას მიდგმა – სიმძიმე მარცხენაზე გადადის, 3. მარჯვენა ფეხის ჩადგმა წინ ქუსლით, წრის შუაგულისკენ. მუსიკა არ ჰქონდა (ვერ მივიღეთ ინფორმაცია დასაკრავი თუ ვოკალური თანხლების თაობაზე) მკლავები ქვევით მტევანჩაბმული, მოძრაობდა მარჯვნივ. ოსმან კონდაქიმ კი მეტი ინფორმაცია მოგვანოდა ამ ფერხულის შესახებ: ფეხის ბრახუნით ცეკვა არის „ბასია“, ყაიდე (მელოდია) ართვინელებისაა, იწყებოდა მშვიდად, მოსამზადებელი მოძრაობით – მარჯვენა ფეხის წინ ჩადგმა, ისევ მარჯვენას უკან დადგმა და გადადიოდა მკვეთრ მოძრაობაში, რაც მდგომარეობს ქვედა კიდურების ცვლით ნახტომში და დახტომით, როდესაც ჯერ მარჯვენა ფეხი წინ-მარცხენა უკან, შემდეგ, მარცხენა წინ – მარჯვენა უკან, მკლავები მტევანჩაბმული ზემკლავში, გრძელდებოდა ორივე ფეხით ძლიერ დახტომაში ორივე მკლავის დაქნევით (ვიდეოდანართი, №102). ახლდა შეძახილი.

„ბასია“ აღმოჩნდა ვიდეომასალაში, რომელიც ქორეოგრაფ გიორგი ალიმბარაშვილს მიანოდა ჰიქმეთ აქეიუზმა ართვინის რაიონის სოფ. ბინათში (დაბ. 1965 წ.). ფოლკლორული ნიმუში შესრულდა რამდენიმე წლის წინ „კავკასორ ფესტივალზე“. ჰორონი მოძრაობს საათის ისრის მოძრაობის მიმართულებით, ტრადიციულად ხელოვნური, ჭიბონის თანხლებით, მამაკაცების მონაწილეობით, რომელსაც ახლავს ბუქნები, ფეხების მკვეთრი დაკვრა და შეძახილი „ბასია, ბასია“. შეიძლება ითქვას აღნიშნული საცეკვაო ნიმუში ერთ-ერთი სახესხვაობაა ამ რეგიონში გავრცელებული უტექსტო ჰორონებისა.

მეორე ფერხულს „რუსჩა“ ეწოდება, რადგან აჭარიდან ჩამოსულებს შეუსრულებიათ და მათგან უსწავლიათ (ადრე რუსიას, საქართველოში რუსეთის შემოსვლიდან გამომდინარე, საქართველოსა და საქართველოდან ჩასულებს უწოდებდნენ), „რუსჩას“ და „ბასიას“ შესახებ ვკითხეთ ხანდაზმულ ოსმან ჯანლის 87 წ. სოფელ ლუთფიე ქოშქში, მაგრამ ვერ დავგიდასტურა ამ ფერხულების არსებობის შესახებ: „არ ყოფილა აქ. მემლექეთიდან, ართვინიდან მოსულები სხვაგვარად ფერხულობდნენ, მათი ფერხულიც მრგვალი იყო“, თუმცა ვერ გაიხსენა სახელწოდებები. „რუსჩად“ სახელდებული ფერხული მოძრაობს მარცხნივ, იწყებს მარცხენა ფეხი, პარალელურად მარჯვენა ფეხი ამოდის (ამოტარდება) წინ რამდენიმე ტაქტის განმავლობაში, ისე, როგორც „ხორუმში“. ფერხული გრძელდება ფაქტობრივად იმავე მოძრაობათა კომპლექსით, რაც „ბასიაში“ (ვიდეოდანართი, №103).

ფერხული „ბასია“ და „რუსჩა“ მთელი ექსპედიციის განმავლობაში მუჰაჯირებთან სხვაგან აღარსად შეგვხვედრია, თუმცა „ბასია“ აღმოჩნდა ისტორიული ტაოს ტერიტორიაზე. „ბასიას“ ეტიმოლოგია, ვფიქრობ სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში დაცული „ბასტიდან“ უნდა მომდინარეობდეს, მით უმეტეს, რომ „ბასიას“ ძირითადი

ილეთი – „მინაზე ორივე ფეხით ძლიერი დახტომა“ – შინაარსობრივად სრულად შეესაბამება „ბასტის/ბასტინის“.

„ბასტი როკვაი არს ფერხის ცემითა.

ბასტნი მალლით ჩამოჭრილის რბილის და ცემის ხმაი“ (ორბელიანი, 1965: 101).

„ბასტი – 1. ფეხებით ცემა, რტყმა; 2. ძონძი, ძველმანი“ (ფუტყარაძე, 1993: 393).

თურქული ბასმაკ-ბეჭდვა და მასთან დაკავშირებული ლექსემები: ბაცაჭა ბასმაკ – ფეხის დაჭერა, *Ayağın pedala bastı* – ფეხი დააჭირა პედალს, *Bastı* – დაჭერილი, დაპრესილი, შინაარსობრივად ასევე მსგავს ქმედებას – ზევიდან დაწოლას ასახავს. ტერმინის ფუძე ყოველგან წარმოდგენილია მარცვლით „ბას“. ტერმინი „ბასტი“ ასევე გამოვლინდა ფილმში „მარიობა არ დაგვიშლია“, რომელიც შავშეთსა და იმერხევეში 2006 წელს გადაღებულ ეთნოგრაფიულ მასალას ეყრდნობა, სადაც მოხუცი ეთნოგორი ამბობს „ბასტი და კიჟინა“, რაც ნიშნავს – შეიქნებოდა დიდი მხიარულება. <https://www.youtube.com/watch?v=k4VX26TuOeE> (17:50)

ექსპედიციის განმავლობაში შეკრებილი მასალა მუჰაჯირთა ხალხური ქორეოგრაფიის, კონკრეტულად, ქართულ საცეკვაო დიალექტებში სრულიად ახალი და შეუსწავლელი ნაწილის, კლარჯული ხალხური შემოქმედების შესახებ, ერთიანი სახით, შეიძლება ითქვას, ყველაზე სრულყოფილად მოპოვებულ იქნა სოფელ ბიჩქიათში (ქართლა). ამდენად, აუცილებლობა მოითხოვს დღევანდელი დღის ნიშნულით დაფიქსირდეს ამ სოფელში შენახული ტრადიციული ფოლკლორის ის სურათი, რომელიც ჩვენ თვალწინ გამოისახა. ფერხულები ძირითადად მამაკაცთა შემადგენლობით შესრულდა, მშვიდ ფერხულებში ჩადგა რამდენიმე ახალგაზრდა ქალიც. ჩანერა გვიან, უკვე დაბნელებულზე დავიწყეთ, მას შემდეგ, რაც ჩვენთვის საგანგებოდ შეკრებილი კლარჯები სასოფლო სამუშაოებიდან დაბრუნდნენ. ჩვენმა აქტივობამ ინტერესი და სიხარული გამოიწვია იმ ქალბატონებს შორისაც, ვინც სკამებმომარჯვებულებმა ეზოში ადგილები დაიკავეს და „კონცერტის“ საყურებლად გაემზადნენ, თუმცა, მათ მიერ გაცხადებულმა კატეგორიულმა უარმა თხოვნაზე, ეჩვენებინათ რაიმე, რაც მათ მახსოვრობას წარსულიდან შემორჩა, გაკვირვების გარდა, ჩვენი გულისწყევტაც გამოიწვია.

ძალზე რთულია ამ რეგიონის ხალხური შემოქმედების შემოფარგვლა და დეფინიცირებულად განსაზღვრა, რადგან მათ გადასახლების ხანგრძლივ პროცესში რამდენიმე გეოგრაფიული მდებარეობა გამოიცვალეს – ბათუმის ოლქიდან კლარჯეთში, შემდეგ, თურქეთის სიღრმეში. ეთნოგორები გულისტკივილს გამოთქვამენ დღევანდელი შეცვლილი მდგომარეობის გამო: „ახლა ჩვენმა ახალგაზრდებმა „დანსი“ იციან, „ჩიფთეთელი“ იციან, ახლა რომ ქორწილები იმართება აღარც „ვო ჰოი“ არის, არც „ჯილველო“ არის. თუ სადმე ცეკვავენ, ხანშიშესულ კაცებს ეძებენ, „დაეტოლებიან“ და ისე სწავლობენ“. ბატონი რეჯებ დეფნეს შეფასებაში მცირე ნაპერწკალი, რომ ქართული შემოქმედება ჯერ კიდევ ცოცხლობს და ინტერესს იწვევს მაინც გამოიკვეთა როდესაც თქვა „დაეტოლებიან და სწავლობენო“.

ჩანერა სახელგანთქმული „ჯილველოთი“ დავიწყეთ (ვიდეოდანართი, №104).

„ჯილველო“ – შერეული მონაწილეობით, მრგვალი ფერხული, პირისახით წრის ცენტრისკენ, საფერხულო წრე გადაადგილდება როგორც მარცხენა მხარეს, ე. წ. საათის ისრის მიმართულებით, ისევე შესაძლოა ფერხული შესრულდეს საპირისპირო მიმართულებით. მკლავები მტევანჩაბმულ მდგომარეობაში, იდაყვში მოხრილი, წრის

შიგნით მიმართული ზევით-ქვევით რხევის მცირე ამპლიტუდით ან, ტრადიციული ხელჩაბმით – მკლავები მოძრაობს წინ და უკან – წრის ცენტრისკენ და გარეთ. საფერხულო სვლა სრულდება ამგვარად: თვლაზე „ერ“ – მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი წრის ცენტრისაკენ, სხეულის სიმძიმე გადადის მარჯვენა ფეხზე და პარალელურად მარცხენა თავისუფლდება, თვლაზე „თი“ – მარცხენა ფეხის დადგმა და მარჯვენას გამოთავისუფლება, თვლაზე „ო“ – მარჯვენა ფეხი იდგმება მარცხენას გვერდით, მარცხენა გამოთავისუფლება და სიმძიმე გადადის მარჯვენა ფეხზე, თვლაზე „რი“ მარცხენა დგება მარჯვენას გვერდით, მხოლოდ მოშორებით, რაც ფერხულის მარცხნივ სვლას განაპირობებს. თუმცა, შესაძლოა და ალბათ უფრო მართებულიც, ფერხული, რომელიც მარცხნივ მიემართება იწყებოდეს მარცხენა ფეხით (ფერხულის მონაწილეთა ნაწილმა მარჯვენა ფეხით დაიწყო მოძრაობა, ნაწილმა მარცხენა ფეხით). მკლავები მოძრაობს ქვედა კიდურების მიმართ პარალელურ რეჟიმში: როდესაც ფეხი წრისკენ, შიგნით გადაიდგმება, მტევანჩაბმული მკლავებიც ცენტრისკენ იყრის თავს, თითქოს წრის ცენტრს აქცენტირებს (წრის ცენტრზე მიგვანიშნებს) და იკავებს მთლიანად თვლას „ერთი“, რომელიც ფეხის ორ მოძრაობას მოიცავს. თვლაზე „ორი“, ასევე ფეხის ორი მოძრაობის შემცველობით, გამოდის წრის გარეთ. რამდენიმე ტაქტის შემდეგ მოძრაობა უფრო ენერგიული ხდება და ხტუნვით ხასიათს იძენს. (ტექსტში ქართული და თურქული ფრაზები შერეულია).

„ნანიდანა ნიდანა“ – (ნარიდანა რიდანა) მამაკაცების მონაწილეობით, მრგვალი ფერხული, საფერხულო წრე გადაადგილდება მარჯვენა მხარეს (ვიდეოდანართი, №105), ე. წ. საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით, პირისახით წრის ცენტრისაკენ, ხელჩაბმა მტევნებით, მკლავები მოძრაობს ზევით-ქვევით მცირე ამპლიტუდით წრის ცენტრისკენ მიმართული მტევანჩაბმული პოზიციით. საფერხულო სვლა „ჯილველოს“ იდენტურია. ტექსტს ამბობს ჩამომთვლელი, პასუხობს ფერხული „ნანიდანა ნიდანა“. ფერხულის შუაწელში ქვედა და ზედა კიდურების მოძრაობათა დინამიკა მატულობს. საფერხულო მუხლისა და მუსიკალური ფრაზის აცდენა ამ ფერხულსაც ახასიათებს.

ქორწილში იცოდნენ „ამ მოზვერსა კუდი აქვა – მასალა, მაშალა“. მაყრები ყოჩს შუაში დააყენებდნენ და გარშემო წრიულად მდგომნი უმღეროდნენ: „ქორწილში დასაკლავი ძროხა ან ხარი „აღყაშია“, დაკიდებენ გასალამაზებლად სხვადასხვა ნივთებს, დაკვლამდე უმღერებდნენ „ამ მოზვერსა კუდი აქვა, მაშალა, მაშალა, ამ მოზვერსა დრუნჩი აქვა, მაშალა, მაშალა, ამ მოზვერსა ყურები აქვა, მაშალა, მაშალა,“ და ა.შ. ფერხული ხელჩაბმული, მკლავების წინ და უკან მოძრაობით მარჯვნივ მიემართებოდა ჩვეულებრივი ნაბიჯით (ვიდეოდანართი, №106).

„ლორის კუკულ იავნანი“ – მამაკაცების მონაწილეობით, მრგვალი ფერხული (ვიდეოდანართი, №107), მეფერხულები იწყებენ მოძრაობას მარჯვნივ, ე. წ. საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით – მარჯვნივ. ფერხული მხარგადაბმულია. სოლისტი ამბობს ტექსტს, გუნდი პასუხობს „ლორის კუკულ იავნანი“ და ა.შ. ფეხის მოძრაობა: თვლაზე „ერ“ – მარჯვენა ფეხის გადადგმა გვერდზე – პირისახით წრისკენ, თვლაზე – „თი“ – მარცხენა ფეხის წინ, წრის ცენტრისკენ გაქნევა, თვლაზე – „ო“ მარცხენა ფეხი იდგმება მარცხნივ – ასევე პირისახით წრისკენ, თვლაზე – „რი“ – მარჯვენას გაქნევა წრის ცენტრისაკენ. თვლაზე – „სა-მი“ ორი ჩვეულებრივი ნაბიჯი წრის მოძრაობის მიმართულებით. ამ ფერხულში მუსიკალური და საფერხულო

სვლის ფრაზები სცდება ერთმანეთს და რამდენიმე ტაქტის შემდეგ ისევ ემთხვევა, შემდეგ ისევ სცდება, ისევ ემთხვევა და ა.შ. „ლორის კუკულ იავნანის“ არ ახასიათებს უკან დატრიალება, ანუ მარცხნივ სვლა, მოძრაობს მხოლოდ მარჯვნივ. „აქ ბუქნი-ჩაჯდომა არ არის, არც ყუმანდაა“ – გვითხრა ბატონმა რეჟებმა.

„ო, ჰოი“ – მამაკაცების მონაწილეობით (ვიდეოდანართი, №108), მრგვალი, წრიული ფერხული. ფერხული მოძრაობს მარცხნივ, ე.წ. საათის ისრის მიმართულებით, მეფერხულები დგანან პირისახით წრის ცენტრის მიმართულებით. ფაქტობრივად, ამ ფერხულისა და „ჯილველოს“ საფერხულო სვლა დასაწყისში, რამდენიმე ტაქტის განმავლობაში იდენტურია, მხოლოდ მოძრაობა იწყება მარცხენა ფეხით, რომელიც განაპირობებს წრის მარცხნივ გადაადგილებას. „ო, ჰოი“ – ამბობს ფერხული შესავალში რამდენჯერმე, ჩამომთვლელი პასუხობს ტექსტს. ყოველ საწყის თვლაზე – „ერ- თი“ – მარცხენა ფეხის წინ, წრისკენ ჩადგმას, მარჯვენა ფეხის მის გვერდით – ოდნავ უკან დადგმასა და მტევანჩაბმული მკლავების წრის ცენტრისკენ მიმართვას ახლავს „ო-ჰოი“. რამდენიმე ტაქტის შემდეგ სურათი იცვლება: ფერხული განაგრძობს მოძრაობას მარცხენა ფეხის გადადგმით გვერდზე, რომელსაც მარჯვენა ფეხს მიადგამს იმავე ტემპო-რიტმში, მკლავები იდაყვში მოხრილი, ისევ მტევანჩაბმული პოზიციით. იწყება მოძრაობა მეფერხულეთა ტორსის წინ მარჯვნივ და მარცხნივ გადახრით. შემდეგ ფერხული ისევ ცვლის გამომსახველობას და უბრუნდება საწყის სურათს – მხოლოდ რამდენიმე ტაქტის განმავლობაში, ამის შემდეგ, იკრებს ძალას და იწყებს მოძრაობას მარჯვნივ, საწინააღმდეგო მიმართულებით, ამჯერად უკვე აწეული მტევანბმული ხელებით და ნახტომებიანი ნაბიჯებით – მარჯვენა ფეხით ნახტომი მარჯვნივ პირისახით წრისაკენ, ნახტომი მარცხნივ პირისახით წრისაკენ, შემდეგ ორი ნახტომიანი ნაბიჯი – მარჯვენა/მარცხენა ფეხით წრის მოძრაობის მიმართულებით. მოძრაობებსა და სურათიდან სურათზე გადასვლას ყუმანდაჯი „ყუ-მანდა“ – ბრძანებით გასცემს.

„ვაი, ჰაი, ჰაი“ – (ვო, ჰოი, ჰოი) „ვაი ჰაი ჰაის“, როგორც ითქვა, დელი ჰორონ-საც უწოდებენ (ვიდეოდანართი, №109). სწორედ ეს ფერხული, მუსიკალური რიტმის თვალსაზრისით, იმეორებს საქართველოში დაცულ „ხორუმთა“ სტრუქტურას. მრგვალი ფერხული, მამაკაცების მონაწილეობით გადაადგილდება მარცხენა მხარეს, ე. წ. საათის ისრის მიმართულებით, ხელჩაბმა მტევნებით, პირისახით წრის ცენტრისკენ, მკლავები მოძრაობს წინ და უკან – წრის ცენტრისკენ და გარეთ. თავდაპირველად რამდენიმე ტაქტი შესაძლოა, მკლავების მოძრაობის გარეშე, მხარმხარმიბჯენილებმა დაიწყონ მოძრაობა, შემდეგ კი მკლავებიც ერთვება. საფერხულო სვლა სრულდება ამგვარად: მოძრაობას იწყებს მარჯვენა ფეხი მიწაზე აქცენტირებული დაკვრით თვლაზე „ერთი“, რომელსაც ახლავს მცირე „ვიბრაცია“, ამავე დროს თვლაზე „ორი“ მარცხენა ფეხი იწევა და გაიქცევა წინ, წრის შუაგულისკან ჰაერში, თვლაზე „სამი“ მარცხენა ფეხი იდგმება მარცხნივ. „ვაი ჰაი ჰაი“ – ამბობს ფერხული მარჯვენა ფეხის დაკვრისას, მორიგ ჯერზე მარჯვენას დაკვრისას ტექსტის სტრიქონს ამბობს „ჩამომთვლელი“, შემდეგ ისევ ფერხული და ა.შ. იმავე გამომსახველობით, მხოლოდ უკან გადაადგილებით წრე ფართოვდება და იშლება, მკლავები კი ზემკლავში ადის მტევანბმული პოზიციის შენარჩუნებით და მცირე ამპლიტუდით ზევით-ქვევით რიტმულად მოძრაობს. მოულოდნელად იცვლება სურათი – ყუმანდაჯის ყუმანდაზე ხორუმის „ფარულა“ სვლის მსგავსი მოძრაობით ფერხული იცვლის

მიმართულებას, მიემართება მარჯვნივ, შემდეგ მეფერხულები ხელს გაუშვებენ ერთმანეთს, გადადიან ცალჩობებში და წრეში შემოსულ სოლისტს ტაშს უკრავენ (შუაში შესაძლოა, ორი სოლისტიც გამოვიდეს, ერთი – ერთი მხრიდან, მეორე – საპირისპირო მხრიდან). წრეში შესული სოლისტის საცეკვაო ლექსიკა სრულიად განსხვავდება საფერხულო სტილისტიკიდან – ზურგზე დაწყობილი ხელებით ასრულებს „ჩაკერების“ მსგავს მოძრაობას, ძირითადად ადგილზე და არა წრის შემოვლით ან რაიმე სხვა კომპოზიციით. სოლისტი ცეკვის დასრულებისას ისევ წრეში ჩადგება, ფერხულიც თავდაპირველ სურათს უბრუნდება. რამდენიმე ტაქტის შემდეგ, ერთს კიდევ „გაიბრძოლებს“ იმავე მოძრაობების უფრო დინამიკურად, ხტომით შესრულებით და ბოლოს შეძახილის – „ერთობლივი შეყვილებით“ ამთავრებენ ფერხულს. მსგავსი ელემენტი – წრის შიგნით მოცეკვავეები – აბაზებსაც აქვთ, მაგრამ იქ ქლი და კაცი ცეკვავს შუაში. ასევე აბაზებში „ტაჭტათი“ – ჯოხებით სცემენ რიტმს.

როგორც აღინიშნა, მამაკაცთა ფერხულებს ორი მთავარი წარმმართველი ჰყავს „ჩამომთვლელისა“ და „ყუმანდაჯის“ სახით. მათ გარეშე ფერხული ვერც სინკრეტიზმს შეინარჩუნებდა და ვერც მისთვის ესოდენ აუცილებელ ჰარმონიულ ერთიანობას. რას კარნახობდა ყუმანდაჯი? ყუმანდა – ბრძანება, რომელსაც ფერხულის მეთაური გასცემს, განსაზღვრავს, საით უნდა წავიდეს ფერხული და როგორი „ფიგურები“ – მოძრაობები შეასრულოს, ჩაიბუქნოს, ტაში დაუკრას, გაიშალოს, შევინროვდეს, გაჩერდეს, ნელა იმოძრაოს თუ სწრაფად, მაგალითად: ფეხი სამჯერ დაკარით, მხრები მიადგით ერთმანეთს, „ყუმანდას მისცემ – მარჯვნივ წახვალ, ყუმანდას მისცემ – მარცხნივ წახვალ“. ყუმანდა ბრძანებას „გურჯიჯა“ – ქართულად გასცემდა. ყუმანდაჯის როლი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ ფერხულებში, სადაც მუსიკალური ინსტრუმენტი არ ფიგურირებს. ტემპო-რიტმის მიმცემი, მოძრაობის სწორად შესრულების მაჩვენებელი სწორედ ყუმანდაჯია, ჩამომთვლელი კი ნებისმიერი შეიძლება იყოს. „კაი ყუმანდაჯი ისე წაიყვანს ფერხულს, შესაძლოა მეფერხულები მიწაზე აგორაოს, თუ ყუმანდაჯი არ არის, ვერ იფერხულებენ, ზოგჯერ ყუმანდაჯს სხვა სოფლიდან იწვევენ“ – გვითხრა ეთნოფორმა, რითაც ხაზი გაუსვა „ყუმანდაჯის“ როლს ფერხულში. „ყუმანდაჯობა“ ყველას არ შეუძლია, როგორც ჩანს, აქ ხალხური შემოქმედების პროფესიონალიზაციასთან გვაქვს საქმე, ისევე, როგორც „ბერიკაობა/ყეენობის“ დიალექტურ ნაირსახეობებში, როდესაც წლიდან წლამდე ერთსა და იმავე „მსახიობს“ ათამაშებდნენ ბერიკად და ყეენად.

ყოველ ზემოთ წარმოდგენილ ფერხულში მეფერხულების მიერ თავიდანვე იკვრება წრე და იწყებს მოძრაობას. კლრჯულ ტრადიციულ ფერხულებში სწორხაზოვნად ან რკალად გამოსვლა და შემდეგ წრის შეკვრა არ იკვეთება, არც სწორხაზოვანი ან რკალური სტრუქტურის ფერხულები გამოვლენილა. ფერხულთა ნაწილი მარჯვნივ ბრუნავდა, ნაწილი მარცხნივ -საათის ისრის მოძრაობის მიმართულებით, შეინიშნება ფერხულის შესრულებისას ორივე მხარეს გადაადგილება რიგმონაცვლეობით.

ადემ ზენგინი (კახიძე), რომელიც წარმომავლობით ბორჩხიდანაა, ჰენდეკში ძალზე საინტერესო ინფორმაციას გვაცნობს: „ჩვენმა ნათესავებმა იცოდნენ „რაში რაში“ მრგვალი ფერხული ზოგჯერ მხარზე ე გადახვეული ხელებით. იცოდნენ ასევე ფერხული უკან მობმული ცოცხებით, რომელსაც 10-20 კაცი ცეკვავდა ქორწილში“. „რაში-რაშის“ შესახებ გაიხსენა 70 წლის სულიმან გენჩმაც (მუთიდე): „ჩვენ სოფელში ერთი „რაში რაში“ იყო რაცხა. ეგ მრგვალი ფერხული იყო და ზოგჯერ მხრებზე ჰქონ-

დათ ხელები გადახვეული“. ამ ფოლკლორული საცეკვაო ნიმუშის შესახებ სხვა ეთნოფორთაგან არ გვსმენია, მაგრამ ჩვენთვის ცნობილია ინეგოლელი ქართველების შესრულებით „აი, რაში, რირაში“. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სიმღერას სოლო, მამაკაცის ცეკვა ახლავს, და არა ფერხული, რომელიც თავისი რიტმიკითა და ხასიათით განსხვავებულია ინეგოლელთა რეპერტუარში არსებული სხვა ფოლკლორული ნიმუშებისაგან, იგი სიახლოვეს აღმოსავლეთ საქართველოსა მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკასთან უფრო ამჟღავნებს, ვიდრე აჭარულ ქორეოგრაფიასთან. აქ ჩაკოჯას ჯამეს ეზოში ჩვენთვის საგანგებოდ თავშეყრილმა აჭარლებმა გვითხრეს, რომ „რაში-რაში“ აბაზებმა იციანო. აფხაზური ცეკვებისა და აღმოსავლეთ მთიანეთის ქორეოგრაფია შესრულების მანერის დიალექტური თავისებურებების თვითმყოფადობით, იდენტურ ლექსიკას ეყრდნობა. გლოსოლალიების მსგავსება ცხადია, ფოლკლორული ნიმუშების ერთგვაროვნების გარანტია ვერ იქნება, მით უმეტეს, რომ გარდა ზემოთ წარმოდგენილისა, „რასი-რაშის“ შესახებ სხვა ინფორმაცია არ გამოვლენილა. შესაძლოა, კვლევის გაგრძელებამ ახალი არტეფაქტებიც აღმოაჩინოს, რასაც სამომავლოდ გადავდებთ.

რაც შეეხება 10-20 კაცის ცეკვას უკან მობმული ცოცხებით, სრულიად უცხო ელემენტის სახით შემოვიდა იმ საინფორმაციო სივრცეში, რომლის მოპოვებაც ექსპედიციის განმავლობაში გახდა შესაძლებელი. საინტერესოა, ქორწილში რა დამიფრულ შინაარსს ატარებდა კუდივით მობმული ცოცხები? თუ გავიხსენებთ ჩვ. წ. აღ.- მდე მე-2 ათასწლეულის თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახულ ნილბოსან და კუდიან ანტროპომორფულ ფიგურათა მწყობრს, რომელიც ნაყოფიერების ღვთაებისა და სიცოცხლის ხისაკენ მიემართება მაცოცხლებელი სითხის მისაღებად, ასევე აღნიშნული მისტერიის გავრცელების მასშტაბს, შესაძლოა ქორწილში შესრულებული საწესრეულებო „სახიობა“ შორეული წარსულის საკულტო-რიტუალური ქმედების დანაშრევს, მის სახეშეცვლილ რელიქტურ საკრალურ-საწესო გამოვლინებას წარმოადგენდეს, რომელიც ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება. თრიალეთის თასზე გამოსახული მისტერიის არაერთი ანალოგია მოიძებნება ქართულ ფოლკლორულ შემოქმედებაში: მესხური ფერხისა „ლალოინი“, „ძალღური“, ძველი თბილისური „იალის თამაში“, აღმოსავლეთ მთიანეთის „მარხვაშემოის“ ფერხული, ფერხისული ტიპის აჭარული და ლაზური „ო ჰოი ნანო“/„ო, ჰოი ნანა“, სვანური „მელია ტელეფია“. ზემოჩამოთვლილი ქორეოგრაფიული ნიმუშები ქორეოლოგიური კვლევის გათვალისწინებით, პარალელური და ურთიერთგადამკვეთი მოტივებით, ფუნქციურ-შინაარსობრივი თუ გამომსახველობითი სტრუქტურით, მსგავს ნაწარმოებთა კატეგორიაში ერთიანდება. ვფიქრობთ, ჩამონათვალს კიდევ ერთი ცეკვა/სახიობა შეემატა ქორწილში შესასრულებელი „ცოცხებიან/კუდიანი“ ფერხულის სახით.

ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენდა ქართულ საცეკვაო დიალექტებში დაცული სართულებიანი ფერხულები. საქართველოში სართულებიანი ფერხულები გვაქვს გურიაში „ფერხულის“, ქართლში „ზემყრელოს“, კახეთში „საბრას“, მესხეთში „სამყრელოს“, ხევში „აბარბარეს“, თუშეთში „ქორბელელას“, სვანეთში „მირმიქელას“, ლაზეთში „მხუჯიშის“ სახელწოდებით. მუჰაჯირებთან არ აღმოჩნდა ამგვარი ფერხულის შესრულების ისტორიული მეხსიერება: „სართულებიანი ფერხულები კი დამინახავს, მაგრამ არ ვიცი“ – გვითხრა იუსუფ ზია დემირხანმა. ეთნოფორმა სოფელ გუნდოლანიდან (ზემოთა ხატილა) კი საინტერესო ინფორმაცია მოგვანოდა: „სარ-

თულებიანი ფერხული იცოდნენ ინეგოლელებმა, მეტად კარგი ფერხულობა იციან“. მართლაც, ინეგოლში, ბურსას ვილაიეთში, იდრის ერსოის (თავდგირიძის) ოჯახში ჩანერილი ინფორმაციით: „სამი ყათი ხორუმი გენჯებისა არი. ცხრამეტ მაის ბაირამი აქუან, მამინ ისამებენ...“ (ფუტკარაძე, 1993: 76). ყათი ნიშნავს სართულს, ფენას, ყათიანი – სართულიანს (ფუტკარაძე, 1993: 613). აღწერილობიდან სამსართულიანი ფერხული გამოიკვეთა. სამსართულიანი ფერხული საქართველოში სვანეთში სრულდებოდა „მირმიქელას“ სახელწოდებით. აჰმედ, საბაეთინ, ნური, მეჰმედ ბაშთურქების (უსტაისმეილოღლების-ვახტანგიძეების) გადმოცემით, ბახჩაყაიაში (ამ სოფელში ტბეთელი აჭარლები დასახლდნენ გვ. 63) ნადში ოცი ქალი მონაწილეობდა, ნადში თურქი მუჰაჯირებიც მიჰყავდათ. ნადში იცოდნენ სიმღერა, ფიმტოებიდან სროლა. როგორც ეთნოფორი ამბობს, ეს უწინ იყო, ახლა კი ამგვარი რამ აღარ სრულდება. ყურადღებას იქცევს ფერხულის აღწერილობა: „ვორირამას ვიმღერებდით... ჩემზე მოსამე კაცი არ იყო ვინმე. შედგმული ხორომი ვიცოდით. ოთხი კაცი ძირთ სამობდა, სამი ზეით, ფხრებზე დამდგარი“ (ფუტკარაძე, 1993: 132). ეს აღწერილობა ჩანერილია აჭარელ მუჰაჯირებში, აქამდე ამგვარი ინფორმაცია ჩვენთვის არ იყო ცნობილი. სართულებიანი ფერხულებიდან საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში მხოლოდ ლაზური „მხუჯიშის“ შესახებ გვქონდა ინფორმაცია, თუმცა აქ ერთი დეტალია დარღვეული – ზოგადად სართულებიანი ფერხულების სპეციფიკიდან გამომდინარე რამდენი შემსრულებელიც ქვემოთ დგას, იმდენივე უნდა ავსებდეს ზედა სართულს, აქ კი ქვემოთ 4, ზემოთ 3-ია წარმოდგენილი, რაც საცეკვაო ნიმუშის შესრულებას ტექნიკურ პრობლემას შეუქმნიდა. ამგვარად, თუ მთქმელთა მონათხრობს დავეყრდნობით, აჭარაშიც სცოდნიათ სართულებიანი ფერხული, რომელსაც თურქულად „ყათიან“ ქართულად კი „შედგმულ“ ფერხულს უწოდებენ.

გარდა ზემოთ განხილული ფერხულებისა, ქართველები რიგ ადგილებში, და არა ყველგან, ცეკვავენ ასევე „ათაბარს“, რომლის შესახებაც თქვეს, რომ ართვინულია – იქედან მოვიდა აქ აკორდეონის თანხლებით შედარებით გვიან. ართვინელი თულუმჯი (მეჭიბონე) იყო ნევზათი, რომელიც უკრავდა. იციან „უჩ აიაქი“, რომელზედაც თქვეს, რომ „გურჯული“ არ არის და ჰემმინურია (ჰემმინები – გამუსლიმებული სომხები. თუმცა, ლაზებთან ეს ჰორონი, როგორც ქართული, ისე იქნა წარმოდგენილი), „კასაბ ოინი“, „ჰემმინ ჰორონი“, „ლაზ ჰორონი“, აფხაზური „ოუ, რამა“. ამ ფერხულთა წარმომავლობის შესახებ სრულყოფილი ინფორმაცია არ აქვთ, მაგრამ „ვაი, ჰაი ჰაი“, „ო, ჰოი“, „გელინი“, „ლორის კუკულ იავნანი“, „ნარიდანა რიდანა“ და „ჯილველო“ რომ „გურჯულია“, ჰემმინებმაც და სავარაუდოდ, ყველამ იცის.

რაც შეეხება საწესჩვეულებო რიტუალებს 76 წლის ჰიდაეთ ქესიჯმა ფრამენტულად გაიხსენა წვიმის გამოსათხოვარი: „წვიმს და წვიმს და, რა იქნა, არ გამოვდა ტაროსი“, მაგრამ რაიმე რიტუალს ადგილი არ ჰქონდა. ასევე მცირედ გაიხსენა „ალილო“ „ილბაშის“ სახელწოდებით: „ილბაშის დროს მივიდოდნენ სახლის კარებში და იტყოდნენ – „მარნის კარი ჭრიალობს, დედაბერი ფრიალობს“.

ცხადია, ისეთ ეკლექტურ სივრცეში, როგორშიც საქართველოდან გადასახლებულები მოექცნენ, ხალხური შემოქმედების ურთიერთზეგავლენის გარეშე კულტურული პროცესები ვერ განვითარდებოდა, მათ ერთმანეთი შეავსეს, თუმცა მოპოვებულ ქორეოგრაფიულ ნიმუშებზე დაყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ კლარჯების შემოქმედება მეტად რიცხვმრავალ და ფერადოვან პალიტრას გამოსახავს.

დუზჯეში მცხოვრები მუჰაჯირი აჭარლების ქორეოგრაფიული ფოლკლორის მოკლე მიმოხილვა – ხათუნა დამჩიძე

ექსპედიციის განმავლობაში სტუმრად მიგვინვიეს ქალაქ დუზჯეს „ქართული კულტურის ცენტრში“. ორგანიზაცია ორიენტირებულია ქართული ენის, ცეკვის, კულინარიისა და ინსტრუმენტების შესწავლაზე და გახსნილი აქვს შესაბამისი სასწავლო წრეები. გამოკითხვის წესით მსურველთა ხმების რაოდენობა ამგვარად ჩამოყალიბდა: მსურველთა უმრავლესობამ ქართული ენის შესწავლა მოითხოვა, შემდეგ ცეკვის, მესამე ადგილას კულინარია გავიდა, ხოლო ბოლო ადგილი ინსტრუმენტებზე დაკვრის შესწავლას ერგო. მისასალმებელია როგორც ცენტრის, ასევე ქართული ენის შემსწავლელთა მონდომება. თვალშისაცემია ქართული ცეკვის მსურველთა რაოდენობაც, აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს წრე ენის შემსწავლელთაგან განსხვავებით, ახალგაზრდებით დაკომპლექტდა. დუზჯეს უნივერსიტეტში ფუნქციონირებს ქართული ენის კათედრა, ამდენად, ქართული ენის პედაგოგ-მასწავლებელთა გასაჭირი ორგანიზაციას არ უდგას, მაგრამ ქართულ ცეკვას კულტურის ცენტრში სტამბულიდან ჩასული მასწავლებელი ასწავლის, რომელმაც როგორც გვითხრეს, იცის ქართული ქორეოგრაფია.

დუზჯეს ორგანიზაციაში აჭარელ მუჰაჯირებს შევხვდით. თავი მოიყარეს საშუალო ასაკისა და ხანშიშესულმა აჭარლებმა, დრომ და ხანმა ნაწილობრივ გააფერმკრთალა მათი ისტორიული მეხსიერება, თუმცა მაინც გაიხსენეს თუ კი რამ ახსოვდათ. იხსენებდნენ და სიამოვნება ეფინებოდათ სახეზე, უხაროდათ ერთმანეთთან შეხვედრა, ერთმანეთს საყვედურობდნენ – რატომ ველარ ვხვდებითო. მიუხედავად იმისა, რომ რიგიანი ქართულის ცოდნა უფრო ხანშიშესულებმა გამოამჟღავნეს, ვიდრე უმცროსი ასაკის აჭარლებმა, ყოველი მათგანი იმ საკრალურ სივრცეში მოექცა, რაც წინაპრებისა და მშობლიურისადმი ემოციურმა დამოკიდებულებამ წარმოქმნა.

რაც შეეხება ჩვენი ინტერესის სფეროს, აჭარლებში ცეკვას „სამას“ უწოდებდნენ. კლარჯებისაგან განსხვავებით, რომლებიც იტყოდნენ „მოდი ვიფერხულოთ“, აჭარლები ამბობდნენ – „ჰაიდე ვისამოთ, ჰაიდე ხორონი ვისამოთ“. ამ ფრაზაში საცეკვაო ქმედების ორი ტერმინი გამოიკვეთა – „ვისამოთ“, რაც ნიშნავს „ვიცეკვოთ“ და „ხორონი ვისამოთ“, რაც ნიშნავს ხორონი ვიცეკვოთ. აქ საინტერესო ის არის, რომ აჭარლებმა შეაერთეს „ხორონი“ და „სამა“ და ორივე ტერმინმა ერთდროულად მოიყარა თავი. ჩვენს შეკითხვაზე, „თამაშის“ თქმა თუ იცოდნენ ცეკვის აღსანიშნად, გვიპასუხეს: „მუსიკით სამობა „თამაშის“ სახელწოდებით არ ვიცით, თამაშს, ვთქვათ, ბურთის თამაშს ვუწოდებდით. აქ ხულოდან, შუახვევიდან, ქედადან არიან, აღმოსავლეთში რომ იცოდით ჩვენთან ასე არ იყო“.

აქ ურიგო არ იქნება, თუ აღვნიშნავთ, რომ ტერმინი „სამა“ საქართველოშიც დაცულია და სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონშიც ვხვდებით:

„სამა – როკვა, შუშპარი“ (ორბელიანი, 1949: 294).

როკვა – სამა, ცეკვა და მისთანანი (ორბელიანი, 1949: 284.)

ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში დაცულია საცეკვაო ნიმუშთა სახელწოდებები, რომელთა ფუძე – „სამ“ – სხვადასხვა ლექსემას წარმოქმნის – „სამაია“, „სამაი“. ამ ფორმით მათ ვხვდებით ძველ მხატვრულ ლიტერატურულ წყაროებ-

ში, სხვადასხვა დარგის სამეცნიერო ნაშრომებსა და დიალექტურ ლექსიკონებში (დამჩიძე, 2021: 221-229). დაფიქსირებულ აღწერილობებს ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული გამომსახველობა ახასიათებს – ნაწილი მათ შორის, საფერხულოა, ნაწილი, ცალად ან წყვილად შესასრულებელი. ეს ასპექტი მიგვანიშნებს, რომ „სამა“, „სამაია“, „სამაი“ ტერმინ „ცეკვის“ პარალელური ლექსემაა და მასავით განზოგადებული შინაარსის შემცველი.

ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი აჭარული ავთენტური საცეკვაო ნიმუშებიდან მთავარი და ყველაზე გავრცელებული „ყოლსამა“ დუზჯელ მუჰაჯირებს არ გაუგიათ, არც „ჯახტანანა“, „თარნანინო“: „გაღმა გავიდოდნენ კაცი-ქალი, გოგო, ისამებდენ“ – ბევრი იყო ცეკვა, მაგრამ არ გვახსოვს. „ქალი-კაცი ცალკე ყარშიბერ ისამებდნენ, თურქულად „ყარშილამას“ ეტყოდნენ“. „ყარშილამა“ იგივე „ყარშიბერი“ „პირისპირს“ ნიშნავს. „ყარშიბერი“ გვხვდება ნიკო მარის ნაშრომში – „შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები“ – სოფელ ტბეთში, შავშეთში, სადაც ვაჟის „ქალურად“ ცეკვას აღგვინერს (აქვე უნდა ვთქვათ, რომ მამაკაცების მიერ ქალთა საცეკვაო ლექსიკით ცეკვის შესრულება გვხვდება „ბერიკაობის“ აჭარულ ვარიანტ „ფადიკოში“, აჭარა-შავშეთის ტერიტორიაზე ცეკვა „ქალურში“, ცეკვა „დართულაში“, რასაც თავისი ეთნოგრაფიული საფუძველი გააჩნია.). ნ. მართან ვკითხულობთ: „ყარშიბერ“ (თურქ: ერთმანეთის პირისპირ), ორის ცეკვა, მოძრაობების მიხედვით, მუცლით ცეკვა; ეს ცეკვა ვნახე კიდეც გზად ველში, მაგრამ მაშინ ცეკვავდა ერთი (თუმცა პარტნიორი ჟესტების მიხედვით იგულისხმებოდა). ცეკვა, როგორც ჩანს, სატრფიალოა, მაგრამ ქალის გარეშე, რადგან ქალებს გამოჩენა ეკრძალებათ. ხელებით კეთდება არა მარტო მოძრაობები, არამედ ჟესტებიც“ (მარი, 2012: 116). „ყარშიბერი“/„ყარშიბერის“ შესახებ ასევე სხვაგან ამბობს, რომ „იგივეა რაც „ხელ-გაშლილი“ (მარი, 2012: 160). ცეკვა „ხელგაშლილა“ შავშური ქორეოგრაფიის ერთ-ერთი შესანიშნავი ნიმუშია, რომელსაც ორი ქალი ან მამაკაცისა და ქალის დუეტი ასრულებს. ზემოთ მოხსენებული „ყოლსამაც“ ნ. მარის აღწერილ „ყარშიბერ-ხელგაშლილასთან“ ამჟღავნებს მსგავსებას. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია თქვათ, რომ სხვადასხვაგვარი სახელწოდებები, იდენტურ თუ არა, სტილისტურად ბადალ ქორეოგრაფიულ ნიმუშებს გულისხმობს. ყოველივე წარმოდგენილზე დაყრდნობით გამოიკვეთა, რომ აჭარულ მუჰაჯირებში ქალისა და მამაკაცის დუეტური ცეკვა მიღებული ყოფილა.

აჭარლებმა გაიხსენეს „თოფალოინი“ – ცალკე ცეკვა იყო, ცეკვავდნენ ორი, სამი, ოთხი კაცი. აღნიშნეს, რომ „შესაძლოა ვიცოდეთ ესა თუ ის ფოლკლორული საცეკვაო ნიმუში, მაგრამ ჩვენთან სხვა სახელწოდება ჰქონოდა“. ეს ფაქტორი აზრსმოკლებული არ არის, რადგან ჩვენთვისაც ცნობილია ერთი და იმავე ნიმუშის სხვადასხვა სახელდების შესახებ. გაიხსენეს ასევე „დისყირმე“ და თქვეს, რომ „თოფალოინს“ ჰგავს, რაც აბსოლუტური ჭეშმარიტებაა, რადგან „თოფალოინი“ კოჭლი კაცის ცეკვაა, „დისყირმე“ კი მუხლებში ტეხვას და შესაბამის მოძრაობას გულისხმობს. გაიხსენეს ასევე სიმღერა „ხელტარმა ხელი დამალა.“

ცეკვის სახელწოდება ვერ გაიხსენეს, მაგრამ გვითხრეს: „ერთი კაცი ქორწილში, დუგუნში (ქორწილის თურქული სახელწოდება – ხ.დ.), ჯუმბუშში (მხიარული თავშეყრისას), შუუხტებოდა, კარგად, ისე ლამაზად აკეთებდა“.

აქაურმა აჭარლებმა, როგორც აღმოჩნდა იცოდნენ ცალად, ორი და მეტი კაცი სამა. საბოლოოდ გამოჩნდა როგორც სოლო, ისე დუეტური ცეკვის ტრადიცია.

აჭარელმა მუჭაჯირებმა აღნიშნეს, რომ ხორონებში მღეროდნენ იმპროვიზირებულ ტექსტს. მნიშვნელოვანი დეტალი იყო ასევე ხაზგასმა იმისა, რომ ნახევარ ტექსტს ქართულად- გურჯულად რომ იტყოდნენ, ნახევარი ტექსტი თურქულად უნდა ეთქვათ. მასობრივი ცეკვებიდან ასრულებდნენ „ჯილველოს“, „ვაჰაჰაის“, უკანასკნელზე აღნიშნეს, რომ მას ასევე „დელი ხორონსაც“ ვუწოდებდით. ვაჰაჰაი მცირედ იმღერეს, მხოლოდ ამ ვაჰაჰაის ხორუმის რიტმი აქვს. გადავამოწმო ვაჰაი და ოჰოი, რომელი შეასრულეს და რომელი იმღერეს მცირედ.

ფერხული, რომელიც დუზჯეს „ქართული კულტურის ცენტრში“ შეასრულეს, ძველად ქორწილში სრულდებოდა: „მატარებელივით ჩავემეხოდი, დავანგრევდი ნალიას ქორწილში, სახლში შევიდოდით, გოგონებიც მოებმებოდენ, ფეხებს ისე აბაკუნებდნენ, სახლის ძელებს ტეხავდნენ, განსაკუთრებული განსაცდელი ძველ სახლებს ადგათ“.

ეთნოფორებმა იცეკვეს „ვაჰაი“, ჯერ დაიწყეს ადგილზე მკლავგადაბმულად დონდალი (აქეთ-იქეთ რწევა – სხეულის სიმძიმის გადატანა ქვედა მარჯვენა კიდურიდან მარცხენაზე და პირიქით) – „ბიჭებო და ვაჰაჰი და ვაჰაჰაი, დევიწყეთ სამა, ვაჰაჰაი, ნანე, ვაჰაჰი, შუუხტი ბიჭო, ვაჰაი“, მოძრაობა გაგრძელდა „ცალყუას“ – მწყობრის ტიპის, ერთმანეთს ზურგსუკან ხელმოხმული, მარტივი ნაბიჯით, მიდევნებით, „ვაჰაი“- ამბობს გუნდი, ხოლო ტექსტს – სოლისტი:

სოლისტი	გუნდი
ნანო,	ვაჰაი
ერთი ორი,	ვაჰაი
მესამეო,	ვაჰაი
მე გოგვებში,	ვაჰაი
ვისამეო,	ვაჰაი
ნანე,	ვაჰაი
დეიყვირეთო,	ვაჰაი
მიგიხთებიან,	ვაჰაი
ბიჭებო,	ვაჰაი
ერთი, ორი,	ვაჰაი
მეოთხეო,	ვაჰაი
მე გოგვებში,	ვაჰაი
ვიფოთხეო,	ვაჰაი
ნანე,	ვაჰაი
ნანო,	ვაჰაი

ერთმანეთს მიხმულნი ავიდოდნენ სახლში, ერთი კაცი რასაც იტყოდა, იმას იმეორებდა დანარჩენი, ოთახებს დაუვლიდნენ (დედოფლის ოთახის გარდა). ერთ-ერთ ოთახში მრგვალდებოდა მეფერხულეთა წრე და იწყებდნენ ადგილზე ფეხების ბრაგუნს ისე, რომ სახლის იატაკს აზანზარებდნენ. მოძრაობა შეიცავდა წინ დახტომას, უკან გადახტომას, მკლავები ამ დროს სავარაუდოდ, გადახვეული ჰქონდათ.

„ჯილველო ხელჩაბმული ან მკლავჩაბმული სრულდებოდა. ჯილველოსაც

იგივე ტექსტი აქვს – „ერთი ორი მესამეო, მე გოგეებში ვისამეო“, მხოლოდ მისამღერი აქვს „ჯილველო ნანაიდას“ სახით. ჯილველოს ჩვენებურადაც მოთვლიდნენ (ტექსტს იტყოდნენ) და თურქულადაცო. შემდეგ შეასრულეს ტრადიციული „ჯილველო“, ისეთი, როგორსაც კლარჯებთან შევხვდით.

ძალზე საგულისხმოა, რომ მუჰაჯირმა აჭარლებმა, დაახლოებით 60 წლის წინ ნანახი ხალხური სახიობის – „ფადიკოს“ რომელიც ქორწილებში სრულდებოდა, არტეფაქტი დააფიქსირეს: „კაცს დაახურებდნენ რაცხას და ბაირამებში, ვინცხა იმის ქალს შეხედავ, შეასხავდა პირში დაგუბებულ წყალს“. ქართველების სოფელში ჩვენები სამობდნენ (ცეკვავდნენ) ამასო.

აჭარლების მონათხრობიდან ყურადღებას იმსახურებს და მეტად მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ დეტალს, რომელიც აფხაზური და აჭარული ცეკვის ინტეგრირების თავისებურებებს ეხება: „ინეგოლელებში ჩერქეზებს და ქართველებს ქორწილები ერთად აქვთ და მათი ხელოვნებაც შეზავებულია“. მართლაც, ინეგოლელების რეპერტუარში გაცხადებული აფხაზური ცეკვის გარდა აქვთ კიდევ ერთი ცეკვა „აი რაშის“ სახელწოდებით, რომელიც მართლაც როგორც მუსიკალურად, ისევე ქორეოგრაფიულად განსხვავებულია აჭარული ცეკვის სტილისტიკისაგან და აფხაზურსა და მთიულურ ცეკვას უფრო უახლოვდება. აჭარელმა მუჰაჯირმა ეთნოფორებმა ასევე თქვეს, რომ სკოლაში ცეკვას მათაც და აფხაზებსაც ასწავლიდა ვინმე დათო. აღნიშნეს, რომ აფხაზებს მისაკუთრება და თავისად გასაღება ახასიათებთ: „ვიღაცისთვის (ქართველისათვის – ხ.დ.) აბაზებს შეუთავაზებიათ ცეკვა გვასწავლეო და უარი უთქვამს, მერე აფხაზურად გაასაღებთ“.

სოფელ გურჯი ჩიფთლიკში, სახლში მიგვიპატიჟა ალი ერთულრულმა (ცივაძე), დუზჯეს უნივერსიტეტის თანამშრომელმა, რომელმაც ახლახანს „ვეფხისტყაოსნის“ თურქულად თარგმნაში მიიღო მონაწილეობა. ოჯახში დაგვხვდნენ ქალბატონები, რომლებიც ისეთივე ქართულით საუბრობენ, როგორსაც დღესაც შეხვდებით აჭარის რომელიმე სოფელში. ქართული სარიტუალო წეს-ჩვეულებების ჩამოთვლისას აღმოჩნდა, რომ „ლაზარობის“ რიტუალი არ ახსოვთ, რადგან მათ მესხიერებას არ შემორჩა, უნდა ვიფიქროთ, რომ არც უნახავთ, არც ბატონებთან დაკავშირებული რიტუალი ჩანს და არც სართულებიანი – ყათიანი ფერხული.

ჩვენ შეკითხვაზე – სად ცეკვავდნენ, ლხინი სად იყო, სად იყრიდნენ თავს? გვიპასუხეს: „სამობა არის თამაშობა. სახლებში ვსამობდით, გარეთ არა. დუგუნებზე (ქორწილებში) ოღონდ სახლში, კაცებს არ უნდა დაენახათ. ნაღში მხოლოდ იმღერებდნენ. ცეკვავდნენ „ჩიფთეთელს“ (თურქული ცეკვაა ცალად ან წყვილად თითების ტკაცუნით – ხ.დ.), „ვაჰაის“, „ჯილველოს“, „გელინის“. „ვაჰაის“ კაცები ცეკვავდნენ“. იცოდნენ „რაში-რაშის“ ტექსტით ცეკვა, მაგრამ როგორი იყო, ვერ ახსნეს. ხელგადახვეული „რაში-რაში“ შეგვხვდა კლარჯ მუჰაჯირებთან.

„გოგოს სახლში ერთი დღე იყო ქორწილი, ყინას დაადებდნენ. ორი-სამი დღე დუგუნი-ქორწილი იქნებოდა, პატარძალს რომ მოიყვანდნენ სიძის სახლში, გელინი (პატარძალი) სახლში შევიდოდა, სიძე კი, სხვებთან ერთად ეზოში რჩებოდა, „ვაჰაის“ ისამებდნენ, მემრე სახლებში შევიდოდნენ მხოლოდ კაცები სამობდნენ, სახლსაც გარშემო უვლიდნენ. ვინც სამობა კარგად იცოდა, ის დადგებოდა ფერხულის მეთაურად, სიძეს ააყენებდნენ, სიძე უნდა შეწუხებულიყო, ტყეში წავი-

დოდნენ, ზამთარში ღელეში გაივლიდნენ“. წყალში დასველება ახასიათებდა „ყე-
ნობას“, ლაზარობას“, რაც ნაყოფიერების კულტის სარიტუალო ნაწილის უშუალო
შემადგენელს წარმოადგენდა. აქ ქორწინებაში სიძის განადირება არ იცოდნენ.

დაახლოებით 40 წლის წინ ნანახი გაიხსენა ალი ერთულრულმა, რომელსაც
რამდენიმე საგულისხმო დეტალი დამატა – „ვაჰაი“, ცალყუას ტიპის ფერხუ-
ლი, მუსიკის გარეშე, ჩამოთვლით სრულდებოდა, პირველს ერთ ხელში მანდილი
ეჭირა, მეორე ხელი ზურგს უკან, მეორეს მისი ხელი ეკავა, მეორეს უკან მესამე
ჰყავდა ჩაბმული და ა.შ. ხელბმა არის ძალზე საინტერესო – წინ მდგომის უკან
გატანილი ხელის ამობრუნებულ ხელის მტევანში მოღუნულ თითებს „ჩამოცმუ-
ლი“ აქვს უკან მდგომის მოხრილი თითები ერთად შეკრული. თავიდან არა, მაგ-
რამ გარვეული დროის შემდეგ, სიძესაც ააყენებდნენ და ჩააბამდნენ ფერხულ-
ში, სახლს შემოუვლიდნენ, წყალში გაივლიდნენ, სახლი თუ ორსართულიანი იყო,
მეორე სართულზე ავიდოდნენ, იქ კიდევ ფერხულს აბამდნენ, ფერხულში ფეხებს
აბრაზუნებდნენ იმდენად, რომ სახლის ძელები ირყეოდა. პატარძალი მეორე ოთახ-
ში იმყოფებოდა, მასთან არ შედიოდნენ. ეს შესაძლოა ნახევარი, 1 ან 2 საათი
გაგრძელებულიყო, შემდეგ დაღლილები იშლებოდნენ და ლხინს განაგრძობდნენ.
„შესაძლოა ახლაც იფერხულონ, თქვა ალიმ, მაგრამ მოკლე – ნახევარი საათით“.
„რაც მოაფიქრებოდათ ტექსტი, იმას იტყოდნენ“, ე.ი. ტექსტი იქმნებოდა იმ-
პროვიზაციით, რაც ფოლკლორული ნიმუშის ვარიანტულობას წარმოქმნიდა.

წარმოდგენილი აღწერილობისა და მთხრობელთან ერთად მასზე მსჯელობი-
სას, ფოლკლორული ნიმუშის შემონახვის პრობლემატიკამ ენის ფაქტორის გა-
მოიკვეთამდე მიგვიყვანა – სამეტყველო ენასთან ერთად, დროთა განმავლობაში
დაიკარგა ტექსტიც. დღეს, როდესაც ტექსტი აღარ იციან, ფოლკლორულმა ნი-
მუშმაც შეწყვიტა არსებობა. ქართულენოვან ფოლკლორულ ნიმუშებში, სადაც
მთავარი როლი ინსტრუმენტს კი არა ვოკალურ შესრულებას აკისრია და აქ
ძირითადი ასპექტი ქართული ტექსტია, რომელიც მაიდენტიფიცირებელია მისი
ქართულობის, მაგრამ ამავე დროს იკარგება ენასთან ერთად.

ზემოაღწერილი „ვაჰაი“ ლაზებთან აქჩაკოჯას მიმდებარე სოფელში „ჩუქუ-ჩუქუ
ვაჰაჰაის“ სახელწოდებით გამოჩნდა. ფერხული მართლაც მატარებლის მსვლელობას
ჰგავს, ერთმანეთს მობმული მეფერხულეებით, მაგრამ საინტერესოა, საიდან გაჩნდა
სიტყვა – „ჩუქუ-ჩუქუ“ – აღნიშნულ ტრადიციულ შემოქმედებაში. ეს სიტყვა მას შემ-
დეგ უნდა ჩამჯდარიყო ტექსტში, რაც მატარებელი გაჩნდა ყოფაში. 1871 წელს ფო-
თი-ყვირილას (ახლანდელი ზესტაფონი) მონაკვეთზე გაიხსნა სარკინიგზო მოძრაობა,
1872 წლის 10 ოქტომბერს კი, თბილისიდან ფოთში პირველი მატარებელი ჩავიდა.
ეს თარიღი მიიჩნევა საქართველოს რკინიგზის „დაბადების დღედ“. აჭარიდან მოსახ-
ლეობის ძირითადმა ნაწილმა 1879 წლის შემდეგ დატოვა საქართველო.

აჭარელ მუჰაჯირებს შევხვდით აქჩაკოჯასთან ახლოს ჯამეს ეზოში, სიხარულით
მოიყარეს თავი და მათმა უმრავლესობამ არც შეკითხვებზე პასუხის გაცემა და არც
ცეკვა დაიზარა. შეკითხვაზე, „ფადიკო“ – თუ უნახავთ, ქალად გადაცმული კაცის
ცეკვა, დაადასტურეს, რომ ადრე, ჩვენს ბავშვობაში იცოდნენ – სადღაც 50 წლის
წინ, მაგრამ თეატრალიზებული სანახაობის სახელწოდება, ვერ გაიხსენეს. თხილის,
სიმინდის რჩევის ნაღში, რომელშიც სამუშაო პროცესს ქალები წარმართავდნენ,

იცოდნენ გაშიარება – ვაჟები მიუმღერ-მიუშაირებდნენ. გაიხსენეს ეთნოფორებმა: „ჯილველოს“, „ვაჰაჰაის“ ახალგაზრდობაში ვიწებოდით, გვისამია, ასევე „ართვინ ოინი“ „სიგსარა“, „აბაზ ოინი“, „ვაჰაჰაი“ აბაზებმა იციან – აქ უნდა ვიგულისხმოთ აფხაზთაგან ქართული საცეკვაო ნიმუშის გაზიარება, რაც კანონზომიერია, თუმცა, სხვაგან გვითხრეს, რომ აბაზებმა/აფხაზებმა არ იციან ქართული და შესაბამისად ქართული ტექსტის მქონე ფერხულებს ისინი არ/ვერ შეასრულებდნენ. აჭარელთა დასახლების ამ არეალში, როგორც ჩანს, ეთნიკურ ჯგუფთა მეტ ინტეგრაციას ჰქონდა ადგილი – იცოდნენ აფხაზური „ნარინაც“ (შესაძლოა ქართული ტექსტით, ამგვარი შემთხვევა ლუთფიე ქოშქში დავაფიქსირეთ, სადაც „ნარინა“ ქართულად წარმოგვიდგინეს და გაგვაცნეს), ყარადენიზული, რიზეს, ჰემშინური ჰორონები, გაიხსენეს წკნელიანი „ო, ჰოი ნანოც“, რომელიც ადრე, მათი მშობლების დროს სრულდებოდა, მცირედ გაიხსენეს „ტირინი ჰორირამა“, „ღორის კუკულ იავნანი“, რაზედაც თქვეს – ჰენდეკელებმა იციანო, დანებით/ ხანჯლებით ცეკვა აქ არ გვი-ნახავსო, ცეკვა, „ყოლსამას“ სახელწოდებით, არ ეცნოთ.

აჭარელმა ეთნოფორებმა შეგვისრულებს „ჯილველო“, რომელიც „სალამას“ მსგავსადაა გვითხრეს, თურქულ-ქართული ტექსტით, ხელჩაბმული, ტრადიციუ-ლი საფერხულო მოძრაობით – მარჯვენა – მარცხენა გაქნევით და ორი ნაბი-ჯით, ჰორონს ბოლოსკენ დინამიკა მოემატა. „სალამა“ მსგავსია „ჯილველოსი“ და „კასაპ ოინისო“. ასევე გვითხრეს, რომ ჰორონ „სიგსარას“ ჰქონდა ტექსტი და იმღერეს მცირედ. „სიგზარა“ ბერძნულ „პირიხიას“ ჰგავს, მაგრამ „პირიხია“ ტექსტის გარეშე ინსტრუმენტის თანხლებით სრულდება. ამ დეტალზე ლაზურ ნაწილში ვამახვილებთ ყურადღებას.

ამგვარად, დუზჯეს აჭარლებში ცეკვისა და ფერხულის აღმნიშვნელ ტერმინებად გამოიკვეთა „სამა“ და „ხორონი“. ექსპედიციამ გამოავლინა ქართული ქორეოგ-რაფიული ფოლკლორისათვის მეტად მნიშვნელოვანი მობმული, მწყობრის ტიპის ფერხული „ვაჰაი“-აჭარული „ო, ჰოი ნანოს“ ანალოგიური ტემპო-რიტმის მქონე ქორწილში შესასრულებელი ფერხული. აღმოჩნდა, რომ საშუალოდ 50 წლის წინ „ფადიკო“ ჯერ კიდევ სრულდებოდა. ხოლო, აქჩაკოჯას მხარის აჭარლები მათ მიერ შესრულებული საცეკვაო ნიმუშების გათვალისწინებით – „სიგსარა“, „სალა-მა“, „ართვინ ოინი“, „კასაპ ოინი“, „აბაზ ოინი“, „ნარინა“- უფრო მეტად ინტეგრი-რებულნი აღმოჩნდნენ სხვა მუჰაჯირულ და შავიზღვისპირულ შემოქმედებასთან.

მუჰაჯირი აფხაზების მუსიკალური ფოლკლორი – გიორგი კრავეიშვილი

საუბარია აფხაზებზე (უმეტესად აფსუებზე), რომელიც 1841, 1864-67 და 1877-78 წლებში აფხაზეთის სხვადასხვა ხეობიდან არიან მუჰაჯირები და ცხოვრობენ ჰენდეკის, დუზჯეს, აქიაზის, აქჩაკოჯასა და სხვა რაიონებში.

2004 და 2006 წლებში ნესლიჰან ოზბაიმ გადაიღო ფილმი Balbalı Köyü.

2023 წელს გადაიღო ÇerkesTV-იმ – Abkhaz Köyü Gümüşova Soğuksu'dan Gelin Alma.

2023 წელსვე TRT Türk-ის გადამღებმა ჯგუფმა რაშით ილდირიმის ხელმძღვანელობით, გადაიღო ფილმი Ezme Fasulye, Tavuk Sızbalı _ Sakarya.

2023 წლის ექსპედიციის ფარგლებში ვენწიეთ ჰენდეკის, აქიაზის, გუმუშოვას და დუზჯეს აფხაზურ სოფლებს. ე. წ. აფხაზების ნაწილი გულისხმიერებით გვეკიდებოდა, მაგრამ ძალიან ცოტა სიმღერა ახსოვდათ. ნაწილი პირდაპირ ცივი და მოჭრილი უარით გვისტუმრებდა საუბარზეც კი, რადგან მტრებად აღგვიქვამდნენ. ამგვარი დამოკიდებულების მიუხედავად ბევრმა აფხაზმა სიამოვნებით გვიმასპინძლა და სუფრაც კი გაგვიმალა, შესაბამისად მოვახერხეთ აფხაზური ფოლკლორის გაცნობა.

გადაჭრით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თურქეთის აფხაზების მუსიკალური ფოლკლორი განსხვავდება საქართველოს აფხაზურისგან სადაც ქართული მუსიკის კვალი შეიმჩნევა როგორც მელოდიაში, ისე მრავალხმიანობაშიც. თურქეთის აფხაზების სიმღერებში მელოდიური კვალი ძალიან მკრთალია. მრავალხმიანობა, უფრო სწორედ ორხმიანობა ადილურია (ვიდეოდანართი, №110) აფხაზებს და ჩერქეზებს, მათ შორის თურქეთში, მჭიდრო ურთიერთობა აქვთ. მით უმეტეს, რომ თურქეთის არაერთ რაიონში, აფხაზურთან ერთად, ჩერქეზული სოფლებიც არსებობს. ამიტომაც აფხაზების მუსიკალურ ფოლკლორს შეგვიძლია თავისუფლად აფხაზურ-ჩერქეზული ვუნოდოთ. მათი სასიმღერო მრავალხმიანობისთვის დამახასიათებელია პარალელური კვარტებისა და კვინტებისგან შემდგარი დალმავალი სვლა. მათ შორის საკადანსო მონაკვეთებში, ნახტომისებური სვლები ბანში და რეჩიტაციული მეტყველება ბანის ფონზე.

თურქეთის აფხაზებმა ჩამოაყალიბეს გუნდი „აზარი“ რომლის სულ ყველაზე ძველი ჩანაწერი ინტერნეტში 1983 წლით თარიღდება (ვიდეოდანართი, №111). „აზარის“ წევრები დღესაც კი ორხმიან სიმღერებს მღერიან. თვითონ გუნდის სახელი მომდინარეობს გლოვის მამაკაცთა სიმღერა „აზარიდან“, რომელსაც თურქეთის აფხაზები უახლოეს წარსულშიც ასრულებდნენ.

თუკი ლაზებისა და კლარჯებისთვის დამახასიათებელია წრიული ფერხულები, აფხაზებში გავრცელებულია ქალ-ვაჟის ცეკვა, რომელიც სრულდება სიმღერის, გარმონისა და ხის დიდ ფიცარზე ძელის დაკვრის თანხლებით. გარმონს, რომელსაც ქალები უკრავენ, აფხაზურად უწოდებენ „მიზირკანს“ (ასევე „ამზირკან“ / „ამაზირკან“, „ამიზირკან“) და ხის დიდ ფიცარზე ძელის დაკვრას კი „ალუ ალაბას“ (ვიდეოდანართი, №112).

ხემიანი „აფხარცა“ და ჩასაბერი „აჭარპანი“ გამქრალია, თუმცა აიდინ ქორ ბიჟნოს თქმით, ადრინდელ მწყემსებს კავალი ჰქონდათ. დანარჩენი აფხაზები კავალის ქონასაც უარყოფენ. სიმებიანი აჩამგური, რომელიც სამეგრელოდანაა გავრცელებული აფხაზეთში, თურქეთის აფხაზებში არ გვხვდება. სამაგიეროდ, ჩვენთან არ არის ძელზე დაკვრის ტრადიცია და არც გარმონია წამყვანი.

თურქეთის აფხაზების ქორწილში უკრავდა დაულ-ზურნაც, მაგრამ დაკვრელები მოწვეულები იყვნენ და ისინი არც აფხაზები და არც ქართველები არ ყოფილან. რეალურად, თურქეთის აფხაზების საკრავია მარტო გარმონი და ძელი. ისინი თვლიან, რომ აფხაზები, გარმონის გავრცელებამდე, მხოლოდ ძელზე უკრავდნენ, რადგან მათთვის მნიშვნელოვანია არა მელოდიური, არამედ რიტმული მხარე.

თურქეთის აფხაზებმა არ იციან „შარათინი“, „აირბაკრა“, „ლალზინი“, „ამაც-ხირტრა“ და ჩვენთან გავრცელებული სხვა ცეკვები. სამაგიეროდ, მათ ნიმუშებს უმეტესად ეწოდება „აფსუა კოშარა“, „აუ რაშა“/„ოუ რაშა“/„ჰავრაშა“ და „რინა“. „აფსუა კოშარა“ სრულდება გარმონითა და ძელით. „აუ, რაშა“ სიმღერით, საკრავის გარეშე სრულდება (აუდიოდანართი, №203-205) „რინა“ კი სრულდება გარმონის და უმეტესად თურქულენოვანი და ნაკლებად აფხაზურენოვანი სიმღერის თანხლებით (აუდიოდანართი, №206-209). გვაქვს ასევე „ჭაფში“/„ჭარფში“, რომელიც მიზირკანის თანხლებით უსიმღეროდ სრულდება. „ვაჰაჰაი“ კი „აფსუა კოშარაში“ ითქმის.

თურქეთის აფხაზების თქმით, მათ ბოლო დრომდე შეინარჩუნეს ძველი ცეკვები. ჩივიან მხოლოდ „აუ რაშას“ მივიწყების საფრთხეზე, რადგან ეს საცეკვაო სიმღერა აუცილებლად აფხაზურად უნდა შესრულდეს, რადგან მხოლოდ ერთი ჩამოთვლის და დანარჩენები მხოლოდ „აუ რაშას“ ამბობენ.

არასაცეკვაო სიმღერებთან დაკავშირებით, აფხაზებთან სრული კატასტროფა გვაქვს. დავიწყებულია აკვნის ნანები, ტირილები, საქორწინო, ლირიკული, შრომისა და დაჭრილის სიმღერები. მხოლოდ ერთი ნანის, ერთი ლირიკული სიმღერისა და ორი დატირების ფიქსირება მოვახერხე (აუდიოდანართი, №210-213). შედარებით უკეთესად ახსოვთ ამინდის მართვის სიმღერა „ძივავა“ (აუდიოდანართი, №214-215) თავისი რიტუალით. მიუხედავად იმისა, რომ ძველ სიმღერებზე არაერთმა მთხრობელმა მიმითითა, მათი აბსოლუტური უმრავლესობა მხოლოდ მცირე ფრაგმენტის სახით დავაფიქსირე. ასეთი სიმღერები იყო:

1. „ვარადაიდა“/„ვარადეიდე“/„ვარაიდა“, როცა პატარძალი ნელნელა შემოჰყავდათ, მაშინ ძელზე ურკავდნენ და ისე მღეროდნენო (აუდიოდანართი, №216-217);
2. „აუ რაშა“ პატარძლის მოყვანისას ანდა ქორწილის ბოლოს და ასევე ნადში სათქმელი;
3. „ახვრაშა“ დაჭრილთან სათქმელი სიმღერა (აუდიოდანართი, №218);
4. ყვითელა-ბატონებთან სათქმელი „ურაშა“;
5. „აურაიდა“ ყანის სათოხარი სიმღერა იყო. შესაძლოა ვორაიდაც ანალოგიური ნიმუში ყოფილიყო, რადგან მისი დასაწყისი რიტმულად შრომის სიმღერის შთაბეჭდილებას სტოვებს (აუდიოდანართი, №219). დღევანდელი აბაზები კი ყანაშიც თურქულად და თან ნებისმიერ სიმღერას მღერიან. დატირების დავიწყებას კი ხსნიან, როგორც ენის დავიწყების, ისე ხოჯა-მოლების გააქტიურების ფაქტორებით. თუმცა ახსოვთ, რომ აფხაზური დატირება დეკლამაციური იყო. კაცების უსიტყვო ტირილს კი „ალაქმარს“ უწოდებენ.

აიღინ ქორ ბიჟნოს თქმით, აფხაზებში სიმღერების სიმცირე მუჰაჯირობიდან მოყოლებულმა ტრაგედიებმა გამოიწვია. ნაწილი ზღვაში დაიღუპა, ნაწილიც საბერძნეთთან ომში.

თურქეთის აფხაზებში მამაკაცთა სამგლოვიარო სიმღერას „აზარ“ ჰქვია. ტერმინი „აზარ“ ქართული „ზარიდან“ გამომდინარეობს. აიდილის თქმით, „აზარს“ ავამდყოფთანაც მღერიან.

ამინდის სამართავ რიტუალს (სურსათ-სანოვავის შეგროვების ჩათვლით) და მის თანხლებს სიმღერას „ძივავა“ ეწოდება, რომელიც მეგრული სიტყვაა. „ძივავა“ იმღერება აფხაზურად და მოლების მიერ სათქმელი შელოცვაც აფხაზურად სრულდებოდა.

სამწუხაროდ ძალიან ძნელია დაჭრილისა და გმირებთან დაკავშირებული სიმღერების ჩანერა, თუმცა მცირე ნაწყვეტის სახით ესეც დავაფიქსირეთ (აუდიოდანართი, №220).

ბავშვების სათამაშო ჰანგს „ნინი-კვავა“/„ნინი-ყვავა“ ჰქვია (აუდიოდანართი, №221). ანალოგიური სახელწოდებითა და ფუნქციით თამაში დასტურდება სამეგრელოსა და ლაზეთში, მათ შორის მუჰაჯირებშიც. შესაბამისად, ტერმინოლოგიის დონეზე, თურქეთის აფხაზებში, ქართული მელოდიური შრე ნათლად არის, თუმცა „აურამას“ და „ძივავას“ რამდენიმე ვარიანტის გარდა, საკუთრივ სიმღერაში ეს შრე სხვაგან ვეღარ ვლინდება.

აფხაზურთან პარალელების მიზნით დამატებით ვესაუბრე დუზჯეში მცხოვრებ ჩერქეზებს – „აურამას“ გარდა, დანარჩენი ფოლკლორული ნიმუშები, მათ შორის წრიული ცეკვა „რინა“ ჩერქეზებსაც აქვთ. საკრავებიდან გავრცელებულია გარმონი (ფშინე), ხემიანი შიჭაფშინი და ძელზე დაკვრა. ცეკვები ფშინეზე და ძელზე სრულდება. ჩერქეზული სიმღერებიც ორხმიანია და სრულად ჰგავს აფხაზურ სიმღერებს.

მნიშვნელოვანია, რომ თურქეთის აფხაზთა ძველი გვარებია: აჯიბა, არძიმბა, ათარბა, ბიჟნო, ფუთიფა, თარიფჰა, აიჟუთ, ლაკერბა, ჯილია და ა. შ. ეს გვაფიქრებინებს, რომ უკვე XVIII-XIX საუკუნისთვის ქართველთა ძირძველი ტომი აფხაზები, შერეულები იყვნენ ჩერქეზებთან და კულტურაც ჩერქეზული ჰქონდათ. თურქეთის აფხაზების ნაწილიც თავს ჩერქეზებიდან არ გამოჰყოფდა.

საკრავებთან დაკავშირებით, თურქეთის მუჰაჯირ აფხაზებში, კლარჯებში, ლაზებში თუ აჭარლებში იგრძნობა ერთიანი დინამიკა – თითქმის გამქრალია ეროვნული საკრავები. ამის მიზეზი უნდა იყოს მუჰაჯირობის სიმძიმე. ეს ხალხი რომლებიც აიყარნენ თავიანთი სოფლებიდან, მოდიოდნენ გემით, ფეხით ურმებით, გამოიარეს ათასგვარი დაავადება, დიდი სიკვდილიანობა და ნამდვილად არ ჰქონდათ დრო და ძალა საკრავებზე საფიქრელად. შესაბამისად, ძველ საკრავებს ისინი ვერც წამოიღებდნენ, რომ ახალ საცხოვრისში გაეგრძელებინათ მათი დამზადება-დაკვრის ტრადიცია.

მუჰაჯირ აფხაზთა ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – ხათუნა დამჩიძე

აფხაზური საცეკვაო დიალექტის კვლევა ქართულ ქორეოლოგიურ სამეცნიერო ლიტერატურაში გასულ საუკუნეში დაიწყო. მკვლევარ-ქორეოლოგების – ავთანდილ თათარაძისა და ლილი გვარამაძის ნაშრომები მნიშვნელოვან საძიარკველს ქმნიდნენ კვლევის გასაგრძელებლად. უცნობი თუ ჩვენთვის უკვე ნაცნობი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მასალების გამოყენებით, ვეცადე აფხაზური საცეკვაო დიალექტი ფართოდ წარმომედგინა, რაც განთავსდა ქვემოწარმოდგენილ დისერტაციაში და საკონფერენციო ნაშრომში (დამჩიძე, დისერტაცია, 2019; დამჩიძე, 2019: 128-143).

თურქეთში მუჰაჯირ აფხაზებთან სწორედ ამ ცოდნით შეიარაღებული წავედი. ჩვენს მიზანს წარმოადგენდა მოგვეპოვებინა ის ფოლკლორული ნიმუშები, რაც მუჰაჯირებმა შემოინახეს, რაც მათ ცნობიერებას წარსულიდან შემორჩა, რა ცოცხლობდა ჯერ კიდევ და რა დაიკარგა, რა შეემატა და რა შეიცვალა, გაგვეცნო მათთვის აფხაზური საცეკვაო შემოქმედება, შეგვედარებინა აქაური და იქაური ქორეოგრაფიული ფოლკლორი. იმისათვის, რომ მსგავსება თუ განსხვავება დავინახოთ, საჭიროდ მივიჩნიეთ მცირე ექსკურსი მიმოვიხილოთ აფხაზური ტრადიციული საცეკვაო ფოლკლორი.

აფხაზური ხალხური ქორეოგრაფია, ისევე, როგორც მთელი ქართული საცეკვაო შემოქმედება, ამოზრდილია საკულტო-რელიგიური და საწესო-საყოფაცხოვრებო რიტუალთა სისტემიდან. ერთ-ერთ ძირითად სამეტყველო ენას რიტუალთა „მოძრაობისას“ სწორედ ქმედება, პლასტიკური ფაქტორი განაპირობებდა, რომელიც დროთა განმავლობაში ხალხურ საცეკვაო ფოლკლორად ჩამოყალიბდა. რიტუალთა რაოდენობითა და მრავალფეროვნებით აფხაზეთი საქართველოს სხვა კუთხეებს არ ჩამოუვარდებოდა. აქაც, ისევე, როგორც სამეგრელოში, სვანეთსა და დანარჩენ რეგიონებში, იცოდნენ ბუნების ძალებისათვის წვიმის გამოთხოვა, ბატონებთან დაკავშირებული საწესო ქმედება, მეხდაცემული და წყალში დამხრჩვალისადმი მიძღვნილი საკულტო რიტუალის შესრულება და სხვა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ აფხაზური ტრადიციები მეტ სიახლოვეს მეგრულ-სვანურ რიტუალებთან ამჟღავნებს, რაც უდავოდ მათ გეოგრაფიულ სიახლოვეს უნდა მიენეროს.

აფხაზეთში ერთ-ერთ საკულტო-სარიტუალო ქმედებას, რომელიც ქორეოგრაფიასაც შეიცავს, ჰქვია „ატლარჩობა“, სამეგრელოში კი მას „ატლეჩობას“ უწოდებენ. ეთნოგრაფიული მონაცემებით „ატლარჩობა“ აფხაზეთში წარმოდგენილია სამ ვარიანტად: 1. „წმინდა ვიტის ცეკვა“, ანუ ტრანსში ჩავარდნილი ქალის ფსიქო-ნერვული „საცეკვაო“ ქმედება, 2. მეხდაცემული არსების, იქნება ეს ადამიანი თუ ცხოველი, დასაკრძალი განსაწმენდავი რიტუალი; 3. ბატონებშეყრილთა საამებლად გამართული წეს-ჩვეულება. „ატლარჩობას“ იცნობენ საქართველოს ჩრდილო-დასავლეთით განფენილი უახლოესი ჩრდილოკავკასიელი ეთნოსებიც. ტერიტორიული სიახლოვე სარიტუალო ქმედებათა მსგავსება-გადაკვეთის განმაპირობებელ ფაქტორს წარმოადგენს. რიტუალიდან „გამოხსნილმა“ „ატლარჩობამ“ სცენაზეც გადაინაცვლა და დინამიკური, მკვეთრი ილეთებით დატვირთულ მამაკაცთა ცეკვად გადაიქცა. დღესდღეობით საცეკვაო ნიმუში ამ სახელწოდებით აღარ სრულდება.

ცხენტა ჯირითი, მოლხენა, ცეკვა და სიმღერა ახლდა დღისა და ღამის გა-
თანაბრების საგაზაფხულო რიტუალს აფხაზეთში. კოცონზე გადახტომისა და
მის გარშემო ცეკვისას: „ყოველი მათგანი ყრის [ცეცხლში] მუჭა ფქვილს, ძველ
პურს, მატყლს და მისთანებს; შემდეგ დაღლილი ამ თამაშობისაგან, იშლებიან“
(რეინეგსი, 2002: 111) .

ნანხვასადმი მიძღვნილი დღესასწაულის წინა ღამით გოგონები კოცონის
გარშემო ხელჩაბმული ხტუნვითა და ცეკვით მღეროდნენ რიტმულ სიმღერას
„აძარხუმა“. ხელში თხილის ცოცხალი ტოტები ეჭირათ და ხტომით მსუბუქად
ფეხებზე იცემდნენ. ცეკვის განმავლობაში ერთი რომელიმე გოგონა გაარღვევ-
და რა წრეს, სწრაფად ჩაყრიდა ლობიოს ჩენჩის მომდევნო პორციას და აელვა-
რებული ცეცხლის ენები, თავის ცეკვას ცეკვავდნენ მოცეკვავეებთან ერთად.
დასასრულს, კოცონის გარშემო ცეკვით დაღლილი გოგონები სათითაოდ ცეკ-
ვა-ცეკვით გამოდიოდნენ ეზოში. გარეთ კი მათ ვაჟები ელოდნენ წყლით სავ-
სე დოქებით რომლებითაც გოგონებს წუნავდნენ. მხიარული ჟრიაშით მთავ-
რდებოდა რიტუალი.

ცეკვით, სიმღერითა და ინსტრუმენტზე დაკვრით მიმდინარეობს წყალში დამ-
ხრჩვალის სულის ამოყვანა აფხაზეთში. ყოველივე ეს უნდა დაეხმაროს სულს
შევიდეს გუდაში, რომელიც მდინარეზე გაბმულ თოკზე ჰკიდია. ამგვარი რიტუა-
ლის ჩატარება სვანებმაც იცოდნენ.

ტოტემური ელემენტია შერჩენილი ძველ აფხაზურ ცეკვა-სახიობაში „დათვის
ცეკვა“ – „ამეშიკუაშარაში“. მოცეკვავეები იყოფიან ორ ჯგუფად. ერთნი შემო-
სილნი არიან წარმოსადგენი ცხოველის ტყავით, სხვანი – მონადირეთა კოსტიუ-
მით. ცეკვები ხატავენ წარმატებული ნადირობის მთელ პროცესს მონაწილეთა
სიმღერის, ჩხრიალას (ინსტრუმენტი-ხ.დ.) აკომპანემენტისა და ტაშის თანხლე-
ბით. „დათვის ცეკვის“ მუსიკალური მასალა ჩანერილი აქვთ კ. კოვაჩს, გრ. ჩხიკ-
ვაძეს, ა. ბალანჩივაძეს. სიუჟეტი კი ასეთია: ორი დათვი თაფლის საშოვნელად
გაემურა. ერთ-ერთი ხეზე აძვრა და თაფლი იპოვა, მეორეს, რომელიც ქვევით
დარჩა, ისე გაუხარდა, რომ ცეკვა დაიწყო. ხეზე მჯდომი კი ეუბნება: „რაც მეტს
იციეკვებ, თაფლიც უფრო მეტი იქნება“, დათვიც, გახარებული, იქამდე ცეკვავს,
სანამ მეორე დათვი სულ არ შეჭამს მთელ თაფლს“ (Хашба, 1977: 42).

„ერთი მსახიობის თეატრი“ – შესაძლოა ასეც ეწოდოს მწყემსის სახასიათო
სახიობას – „მარტოხელა მწყემსის ცეკვა“- სადაც თავად არის „სპექტაკლის“
დამდგმელიც და მთავარი როლის შემსრულებელიც: „მწყემსი ჩაარჭობდა მინა-
ში თავის კომბალს და ჩამოაცვამდა რა მას ფაფახსა და ჩოხას, აკეთებდა მისგან
თოჯინას, რომელიც მაყურებელს განასახიერებდა. შემდეგ შემოხაზავდა დიდ
წრეს, აიღებდა აჭარპანს (ინსტრუმენტი – ხ.დ.), იწყებდა საცეკვაო მელოდიის
დაკვრას და განაწყობდა საკუთარ თავს ცეკვისათვის. გადადებდა რა დროე-
ბით ინსტრუმენტს, იწყებდა ცეკვას თოჯინის გარშემო. გააკეთებდა რამდენიმე
წრიულ მოძრაობას, თავს უკრავდა თოჯინას მადლობის ნიშნად. შემდეგ გამო-
ვიდოდა წრიდან ჟესტით იწვევდა საცეკვაოდ წარმოსახვით გოგონას და იწყებ-
და გრაციოზულად მის გარშემო ცეკვას. ცეკვის დასასრულს ისევ მადლობას
უხდოდა მაყურებელს – თოჯინას და გადიოდა. ცოტა ხნის შემდგომ მოცეკვავე

ისევ ჩნდებოდა, ამჯერად გამოსახავდა რა წარმოსახვით კავალერს, რომელსაც უნდა ეცეკვა გოგონასთან. ცეკვავდა ის მკაცრი, ამაყი სახით, როგორც მთიელს შეეფერება. ცეკვავდა ცერებზე. ეს ცეკვა ბოლო დრომდე სრულდებოდა მწყემსების მიერ მთებში, დასვენების დროს“ (Аргун, 1982: 13).

უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოში მდიდარი აფხაზური ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედება გვაქვს. ისტორიული დოკუმენტალისტიკის შესახებ კი მონაცემებს შეიცავს სხვადასხვა დარგის ქართველ თუ უცხოელ მოღვაწეთა ნაშრომები.

მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემცველია დოკუმენტური მასალა, რომელსაც არქეოლოგი პოლინა უვაროვა, გვანდის. იგი აღწერს სოფელ აჭანდარაში თავადის კარმიდამოს ეზოში გამართულ თავყრილობას, რომელსაც თავადის უსინათლო ძმაც ესწრებოდა და აფხაზურ სიმებიან საკრავზე, აფხიარცაზე, რამდენიმე საგმირო ხასიათის სიმღერა შეასრულა: „სევდიანი სიმღერა მოულოდნელად მხნე, ძლიერმა ხმამ შეცვალა. შემოკრეს ტაშს, გამოვიდა ორი ვაჟკაცი და იცეკვა ლეზგინკა. მაგალითი გადამდები აღმოჩნდა: ცეკვავდა ყველა – ჩვენი გამცილებელი მხედრები, სტუმრები, ყველა უკლებლივ – ახალგაზრდა და მოხუცი. მათ შორის, ბევრი, ხელში თოფით“ (Аргун, 1978: 28).

მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის აფხაზეთში ნანახ ქალ-ვაჟის საცეკვაო „შერკინებას“ აღწერს შვეიცარიელი მოგზაური და მკვლევარი დიუბუა დე მონპერე: „გენერლის გასართობად ცეკვა წამოიწყეს. ცეკვის მიტოვება, წრიდან გამოსვლა, დიდ სირცხვილად ითვლებოდა. არაერთხელ მინახავს, რა უზარმაზარი ძალისხმევის ფასად უჯდებოდა ცეკვის მონაწილეს საბრძოლო მოედანზე თავის დაცვა. გენერალმა სთხოვა ერთ-ერთ იქ მყოფ ქალბატონს მიეღო მონაწილეობა ცეკვაში. თითქმის საათზე მეტი ცეკვავდა ის ორ ახალგაზრდა აფხაზ მამაკაცთან ერთად, გამოხატავდა რა მთელ თავის გრაციას და ამასთან ცდილობდა დაეღალა მოწინააღმდეგე. მაგრამ ის (ვაჟი – ხ.დ.) თავის მხრივ, დანებებას არ აპირებდა. ვუალის ნაცვლად, თავის თეთრ, დიდ, ბამბის თავსაფარში გახვეული სახედაფარული ქალი, სულს ძლივს ითქვამდა, მუხლი ეკვეთებოდა; სადაცაა გონს დაკარგავდა. გენერალი იძულებული გახდა დაეცვა ის და ახალგაზრდა კაცისთვის ეთხოვა თავი დამარცხებულად გამოეცხადებინა“ (Монпере, 1937:157).

XIX საუკუნის რუსი ისტორიკოსი, გენერალ-ლეიტენანტი და საიმპერატორო მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი, ნიკოლაი დუბროვინი, მეტად საინტერესო ინფორმაციას გვანდის: „აბაზინებს არ ჰქონდათ თავისი სიმღერები, მიუხედავად იმისა, რომ ბუნებით სიმღერის მოყვარულები არიან; სიმღერა აბაზიაში მთლიანად ყაბარდოულია. აფხაზეთის მაცხოვრებლებს არ გააჩნიათ არც დამახასიათებელი თამაშები, არც მრავალფეროვანი ცეკვები. მათი ცეკვა ერთფეროვანია, ველური და მოსაწყენი; მასში არ არის არც სიმარდე და არც გრაციოზულობა: იხტუნებენ რა ცოტაოდენს, მოცეკვავე დგება ფეხის ცერზე – სულ ეს არის მოძრაობის მრავალფეროვნება. ადგილობრივი მცხოვრებლები მუსიკის ნაცვლად ტაშს უკრავენ და ხშირად თან ერთვის საძაგელი და ველური ყიჟინა“ (Дубровин, 1871: 21). ნ. დუბროვინი გარკვევით მიუთითებს ადრესატს – „აბაზინებს“, ეს კი იმის მაჩვენებელია, რომ აღწერილობა აფხაზეთის ჩრდილოეთ

ნაწილშია შესრულებული, სადაც მეტი ჩრდილოკავკასიური გავლენა იგრძნობოდა, თუმცა, მაინც საეჭვოა ავტორის ობიექტურობა ფოლკლორული ნიმუშის უფერულ გამომსახველობასთან დაკავშირებით.

კონსტანტინე კოვაჩის განმარტებით კოდორის აფხაზეთში მხოლოდ საკუთარი ცეკვა და სიმღერა იცოდნენ, ცეკვის თანხლება ვოკალური ჰქონდათ და ინსტრუმენტები – აფხიარცა და ჩონგური – ნაკლებად გამოიყენებოდა. ცეკვა და სიმღერა აფხაზების ცხოვრების უცილობელ ნაწილს წარმოადგენდა, განსაკუთრებით ქორწილში, როდესაც სტუმრებსაც ართობდნენ და თავსაც ირთობდნენ (Ковач, 1930: 34).

ზემოთმოყვანილი აღწერილობების შესახებ ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ ისტორიკოსები აბაზინთა ფოლკლორს აღწერენ, რომლებიც აფხაზეთის უკიდურეს ჩრდილოეთ ნაწილში სახლობდნენ. თავად ნ. დუბროვინიც აფიქსირებს, რომ აფხაზეთში სანახაობითი ხელოვნების სიღარიბე მათი ჩრდილოელ მეზობელთან სიახლოვით იყო განპირობებული. ფრედერიკ დიუბუა დე მონპერეს მიერ აღწერილი „შეჯიბრიც“ ქალსა და მამაკაცს შორის, ასევე აფხაზეთის ჩრდილოეთ ნაწილშია ჩანერილი. აფხაზეთის სამხრეთ და ჩრდილოეთ ნაწილების ეთნიკურ შრეებს შორის განსხვავებამ წარმოშვა შეუსაბამო „მრავალფეროვნება“.

„აბასტა“, იგივე „ჯირითი“ თვალეზე ნაჭერახვეულ მონინალმდეგეთა ცეკვა-შერეკინება იყო, სადაც სიმარდესა და მოხერხებულობას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. „აბასტას“ აფხაზეთში მტრები ასრულებდნენ და ხშირად ცეკვა-შერეკინება ერთ-ერთის დაჭრით ან გარდაცვალებით მთავრდებოდა. სამეგრელოში ამ ფოლკლორულ ნიმუშს „ხინთქირიას“ უწოდებდნენ, ხოლო ლაზეთში „ხანჯლებით ცეკვას“.

როგორც წყაროებიდან ირკვევა, აფხაზეთში იცოდნენ როგორც მასობრივი ფერხულები მრავალრიცხოვანი შემადგენლობით, ისე წყვილად შესასრულებელი ცეკვა. ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ნიმუშები სრულდებოდა როგორც შერეული შემადგენლობით, ასევე ცალკე ქალთა და ცალკე მამაკაცთა მონაწილეობით.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს სოხუმის სკოლის მეთვალყურის, კონსტანტინე მაჭავარიანის ახალგაზრდების თავშეყრის ადგილას გართობისა და აფხაზური ფერხულის აღწერილობა: „კვირაობით და უქმე დღეობით იკრიბებიან ყმაწვილები ვაკე მინდორზედ ხშირფოთლებიანი ხეთა ქვეშ და იქ რომელიმე გამოაცხადებს ბურთის თამაშის დანწყების საათს. პირველად თამაშობას იწყებენ პატარა ბავშვები, შემდგომ შეუერთდებიან მათ დიდებიც. ამ თამაშობაში ქალები არავითარს მონაწილეობას არ ღებულობენ, მხოლოდ უყურებენ და მოსწონთ ყმაწვილ კაცთა სიმკვირცხლე, ძალი, გაბედვით გადახტომა თხრილზედ. მრავალნი სწავლობენ საუენის სიმაღლეზე ახტომასა და გადახტომას რამდენიმე ნაბდის სიგრძეზედ. გარდა ამისა დააყენებენ ხუთს ან ათს კაცს ერთად და თავზედ გადაეკლებიან. ხშირად მოხდება ნაძლევი სირბილშიც.“

შემდგომ ამ გვარის თამაშობისა შესდგება დიდი წრე ყმაწვილთა ვაჟთა და ქალიშვილთა. სიმრგვალე მეიდანისა შეადგენს სამოცს და ხანდახან ასს ალაბს. გვერდზედ თვითოეულს ყმაწვილს ვაჟს ამოუდგება გასათხოვარი ანუ ახალგაზრდა გათხოვილი ქალი. ერთი მათგანი ანიშნებს დამღერებით და ერთს თვალის დახამ-

ხამებაში ყველანი ჩაჰკიდებენ ხელი ხელს და იწყებენ პირველად ხლტომას ერთ ადგილას, შემდგომ მარჯვენის მხრით მარცხენისაკენ და მარცხენის მხრით მარჯვენისაკენ მიმოსვლას ცეკვა ხტომით. ფერხულში მომღერლების ხმაზედ ტრიალობენ. იმღერიან საზოგადოდ ყველანი დალაგებულს წესზედ: პირველად დაიწყებს ის კერძო, რომელიც წრის მეოთხედს შეადგენს, შემდგომ მეორე, მესამე და მეოთხე. ანუ პირველი ნახევარი დაიწყებს და მერმედ მეორე ნახევარი განიმეორებს მასვე. ასე, რომ არ უშლიან ერთი მეორეს და არც ცეკვას შეაყენებინებენ.

ერთის ანუ ორი საათის შემდგომ მოცეკვარნი ორ კერძოდ განიყოფებიან და თვითოეული მათგანი გამოიყვანს თავის მოლექსეს. იგი პირველად ლექსებით გაამხნევენ მუნ მყოფთა, შემდგომ შეეშუღლება თავის მოპირდაპირე მელექსეს, რომელიც მოსულია მეორე სოფლიდამ. სახლში გაზრდილნი მოლექსე აფხაზნი გამოიჩინენ გასაკვირველს ცოდნას გალექსებაში. მთელი დღით შეუძლიანთ ერთი-ერთმანეთთან გაჯიბრება. წინ და წინ თვითეული მათგანი თავის სოფელს ქებით შეამკობს, შემდეგ აქებს თავის მომხრეებს, ბოლოს მიმართავს თავის მოპირდაპირეს და დაუზოგავად უშვერის ლექსით იხსენებს როგორც თვით იმას, ისე მასთან მყოფთა (თუმცა ეს საწყენად არავის რჩებოდა).

მოლექსენი თავიანთ ლექსებს ხორეის ანუ დაქტილის ფორმით ამბობენ. პირველად იწყებს სიმღერას ერთი და შემდგომ თვითოეულის ორის ხანისა განიმეორებენ ყველა მისნი მომხრენი, მოპირდაპირედ მსგავსადვე მიუგებენ. ამ მოლექსეთ შეშუღლების დროს ცეკვა არა თუ შესდგება, არამედ უფრო და უფრო ცხოველდება. გამარჯვებულ მოლექსეს ქება-დიდებას უძღვნიან, ჰაერში შეისვრიან და მისი სახელი დიდხანს რჩება დაუვინყარი.

ვაჟნი შეიკრიბებიან ერთად, გამოიყვანებენ მომღერალთ, დაუკრავენ ტაშს და ამ დროს შუა მოედანზედ ვაჟი და ქალიშვილი გამოვლენ. ღირსება მათის ცეკვისა სხვა-და-სხვა ხელოვნებაშია და უმთავრესად დაულალველობაში. ვაჟი ხმარობს ყოველს გვარს მეცადინეობას, დაღალოს მასთან მოცეკვე ქალი და უარი ათქმევინოს ცეკვის განგრძობაზედ. ხანდისხან ქალიშვილი სჯობნის ვაჟს და სამს-ოთხსაც ზედი-ზედ დაღალავს თამაშობით. ამ გვარი მოცეკვავე ქალიშვილებისათვის შეადგენენ საქებარ სიმღერითა, და თუნდაც უსახურნიც იყვნენ, მაინც ისინი საქმროს ადვილად იშოვიან.

ცეკვაში და საზოგადო საერო დღესასწაულობაში ყველანი წოდებათა განურჩევლად მონაწილეობას ღებულობენ“ (მაჭავარიანი, დროება“, №12, 1885:1-2).

როგორც აღწერილობიდან იკვეთება, ფრედერიკ დიუბუა დე მონპერეს მიერ აღწერილი ქალ-ვაჟის ცეკვა-შეჯიბრი მთელს აფხაზეთში სცოდნიათ და ხალხში საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა.

ფერხული სამი კომპონენტისაგან – ტექსტი, მუსიკა, მოძრაობა – შემდგარი მექანიზმია. სიმღერისა და ცეკვის განუყოფლობაზე მიუთითებენ ი. ქორთუა, ვ. ახოზაძე: „აფხაზეთში ფართოდ არის გავრცელებული ცეკვები სიმღერის თანხლებით. ყოველი სიმღერის ბოლოს აფხაზები ურთავენ საცეკვაო მელოდიას, ამიტომაც, აფხაზური სიმღერა ჩვეულებრივ შედგება ორი ნაწილისგან. სიმღერის საცეკვაო ნაწილი მიმდინარეობს საკმაოდ სწრაფ ტემპში, თითქმის პრესტო-მდე“ (Ахобадзе, Кортва, 1957: 8), რაც აფხაზური ცეკვის სწრაფ, დინამიკურ

ხასიათზე გვანდის ინფორმაციას. თუმცა, ამ შემთხვევაში ერთ უმთავრეს ფაქტორს უნდა გაესვას ხაზი – დინამიკური ცეკვა და სიმღერა ერთად, პრაქტიკულად, შეუთავსებელია, ეს ორი კომპონენტი მხოლოდ იმ შემთხვევაში იყრის თავს, თუ ცეკვა ნაკლებად დინამიკურია და სიმღერის შესრულების საშუალებას იძლევა, აქტიური საცეკვაო მოძრაობისას მომღერალთა და მოცეკვავეთა შემადგენლობა გამიჯნულია – მღერის ის, ვინც არ ცეკვავს, შესაბამისად, მომღერლები ცეკვას ვერ ახერხებენ.

საფერხულო ცეკვათაგან აფხაზეთში ყველაზე პოპულარულად „აურააშა“, „აიბარკრა“ და „შარათინი“ ითვლებოდა. ეს ცეკვები დღესაც სრულდება.

„აიბარკრა“ და „შარათინი“ საქორწილო ცეკვებად ჩამოყალიბდა, თუმცა როგორც აფხაზი ეთნოგრაფები წერენ, მათ სხვა ძირები აქვთ, ისე, როგორც ფოლკლორული ნაწარმოებების უმრავლესობა, აგრარულ-სამინათმოქმედო მაგიას უკავშირდება. „აიბარკრას“ აფხაზები ნაბდის ქვეშ მყოფი ნეფე-დედოფლის გარშემო ასრულებდნენ, ფერხულის ერთ-ერთი მონაწილე კი მათ ფეხებთან მათრახს ურტყამს, რათა ახტუნოს. ხტუნვა, მიწასთან შეხება, მიწაზე გაგორება ნაყოფიერების გამოთხოვისა და ყოველგვარი ნამატის გარანტიად მოიაზრებოდა ძველ დროში.

„შარათინი“ კი, ქალ-ვაჟის დინამიკური, სიცოცხლით სავსე ცეკვაა, რომელიც „აიბარკრას“ შემდეგ სრულდებოდა. ცეკვას, რომელსაც ფრანგი დიუბუა დე მონპერე აღწერს, სწორედ შარათინი უნდა იყოს, თუმცა აღწერილობის ავტორი ცეკვას სახელწოდების გარეშე წარმოადგენს.

„აურააშვა“ ფერხულია მღელვარე რიტმითა და მოძრაობით, რომელიც დღეისათვის სამწუხაროდ დავიწყებულია და არ სრულდება. მან დაჰკარგა თავისი სტილი სხვადასხვა ცეკვაში აღრევის გამო.

ქალთა ცეკვებიდან გამოირჩეოდა „ლალზინი“ და „ალზანი“. „ლალზინი“ ლირიკული, ცეკვების კატეგორიას განეკუთვნებოდა, სადაც დასაოჯახებელი, ახალგაზრდა ქალები ნაზად დასრიალებდნენ, „ალზანი“ კი, „ლეზგინკის“ მსგავსი ცეცხლოვანი ცეკვაა ქალების შესრულებით – „ცეკვა, რომელსაც აბაზინი ქალები ყველაზე ხშირად ასრულებდნენ, იყო ალზანი – ლეზგინკის მსგავსი ცეკვა, რომელსაც ისინი გასაოცარი გრაციით, ცეცხლითა და სიამოვნებით ასრულებდნენ. მამაკაცები არასოდეს იღებდნენ მონაწილეობას ამ ცეკვაში“ (Дубровин, 1871: 20).

„აფხაზური ლეკურის“ შესახებ კი, ინფორმაციას სამეგრელოს ეთნოგრაფიული წყაროებიდან ვიღებთ. სერგი მაკალათიასა და ძუკუ ლოლუას გადმოცემით ეს ცეკვა ასახავდა ქართველი კაცის ზრდილობასა და ქალთან დამოკიდებულებას, რაც ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მწვერვალად მიჩნეულ ცეკვა „ქართულს“ ახასიათებს, საცეკვაო ლექსიკისა და ცეკვის ნაგებობის გათვალისწინებითაც „აფხაზური ლეკური“ „ქართულის“ დიალექტური ნაირსახეობაა. „ცეკვა მათი (აფხაზების – ხ. დამჩიძე) მრავალნაირია და თვალწარმტაცი, განსაკუთრებით მათი გუნდები ფერხულით, რომელიც წააგავს უცხოთა საცეკვაოს. იმ განსხვავებით: მათი ფერხული ორ-ორად დაწყობილია პნკარად, ერთი და მეორე, გრძელი და სწორი ხაზი. წამოიწყებენ სიმღერას (ტაში არ უნდა), გამოვა ერთი წრიდან, გააკეთებს ცეკვის მოკლე ხაზს და შემოუარს მეორეს, ისიც

გამოყობა, პირველი კი ჩადგება იქ, საიდანაც მეორე გამოიხმო. ასე ყველანი ერთმეორეს დაუარს.

ორ-ორნიც როცა ცეკვავენ, იშვიათი სილამაზისაა, ჩქარი, სწრაფი და ნამდვილი თავისებურებების გამომხატველი“ (ლოლუა, 2007: 172).

„უცხოთა საცეკვაოში“ ძუკუ ლოლუა, სავარაუდოდ, ადილე-ჩერქეზულ გავლენას გულისხმობს. აფხაზეთის ჩრდილოეთმა ნაწილმა ნამდვილად განიცადა ჩრდილოკავკასიელ ეთნოსთა გავლენა, თუმცა, მხოლოდ ამ რეგიონის ცეკვების გათვალისწინებით, მთლიანად აფხაზური ქორეოგრაფიული ხელოვნების დახასიათება არასწორად მიმაჩნია. აფხაზურს მეგრული ფოლკლორული შემოქმედების მკაფიო გავლენა ახასიათებდა, რასაც გეოგრაფიული სიახლოვე წარმოქმნიდა.

ა. არგუნი ასახელებს მამაკაცთა ცეკვას „აპსულა“ – „აფხაზური“ რომელიც მასობრივი სახითაც სრულდებოდა და მამაკაცთა დუეტის მიერაც. „აპსულა“ ფეხის ცერებზე ცეკვითა, სისწრაფითა, ნახტომებითა და დინამიკური მთიულური მოძრაობებით ხასიათდებოდა (Арғын, 1978: 33).

აფხაზური საბრძოლო ცეკვებიდან ყურადღებას იპყრობს ცეკვა სახელწოდებით „აშაცხირტრა“, თუმცა, ვფიქრობ ამ ნიმუშს ხანგრძლივი ისტორიული წარსული არ უნდა გააჩნდეს და უფრო სასცენო ნაწარმოებთა კატეგორიას განეკუთვნება: „წრის შუაგულში შეშინებული ტყვეები ისხდნენ მჭიდროდ ერთმანეთს მიბჯენილნი. ნელ-ნელა წრე ვიწროვდებოდა, მოცეკვავეები უახლოვდებოდნენ მათ, ხდიდნენ თავსაბურავს, იხევდნენ რა უკან, ჩამოაცმევდნენ მათ ქუდეებს თავიანთ ხანჯლებზე და აგრძელებდნენ ცეკვით წრეში ბრუნვას. ეს ცეკვა ხანგრძლივი იყო. ყოველი შემსრულებლის თავისუფალი უფლება იყო აერჩია ცეკვაში თავისთვის ორიგინალური მდგომარეობა. მაგ: ესროლა მოძრაობისას, წამოეყვირა რაღაც აღმაფრთოვანებელი, მაგრამ არ ჰქონდა აფხაზთა მთავარი წესის, ჩვეულების დარღვევის უფლება, კერძოდ, არ უნდა მოეკლათ ტყვედრებაზე, ტყვედდანებებული, მხდალი. მთავრდებოდა ცეკვა თანდათან. ყოველი მოცეკვავე სათითაოდ ტოვებდა წრეს. ბოლო კი მიუახლოვდებოდა ტყვეთა რიგს და უბრძანებდა რა ადგომას, გაჰყავდა ისინი გამარჯვებული სახით დანარჩენთა შეძახილის თანხლებით“ (Арғын, 1982: 9).

სასცენო ქორეოგრაფიისათვის დამახასიათებელმა ტენდენციამ, რაც ავთენტურ ვარიანტებთან დაშორებითა და ეფექტურობის გაზრდის მიზნით აკრობატული „ტრიუკების“ გამოჩენამ განაპირობა, პირველსახე დაუკარგა ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს. აფხაზურ ცეკვაშიც მსგავსი უცხო ელემენტების დამკვიდრების შესახებ სინანულს გამოთქვამდა მეცნიერი მ. ლაკერბაი: „რა შორსაა აფხაზური ცეკვის თავშეკავებული ხასიათისა და სწორი სურათისაგან სცენაზე გამოსტომა, ცხენივით მუხლებზე სრიალი, ან ხანჯალი პირში და წამოძახილები „ასა“ და ა.შ. ასეთი სახის ცეკვაში აფხაზური არაფერია“ (ლაკერბაი, 1957: 22).

საქართველოს ხალხური ცეკვის ანსამბლებში, სასცენო ქორეოგრაფიის ნიმუშთა შორის აფხაზურ ცეკვას ვხვდებით სახელწოდებებით: „აფხაზური ცეკვა“, „აფხაზური სუიტა“, „შარათინი“, „ოტობაია“ და ა. შ.

ქართული ფოლკლორის გვერდზე <http://www.alazani.ge/dzveli-chanatserebi-Ap-khazian-Folk-Ensamble-xalxuri-simgerebi-ans71.html> ქართული-ფოლკლორი აფხა-

ზური სიმღერების კრებულში თავმოყრილია XX საუკუნის მიწურულს ჩანერილი აფხაზური სიმღერები, რომლებსაც აფხაზეთის სახელმწიფო ანსამბლი ასრულებს. ჩანანერებიდან თავი მოვუყარეთ საცეკვაო მელოდიებს:

აზამატი (აუდიოდანართი, №222)

აზამატი 2 (აუდიოდანართი, №223)

საქორწილო ცეკვა (აუდიოდანართი, №224)

საქორწილო ცეკვა 2 (აუდიოდანართი, №225)

შარათინი (აუდიოდანართი, №226)

შარათინი 2 (აუდიოდანართი, №227)

შარათინი 3 (აუდიოდანართი, №228)

საცეკვაო სიმღერა (აუდიოდანართი, №229)

შარათინი (აუდიოდანართი, №230)

* * *

მეფის რუსეთისა და თურქეთის პოლიტიკური ინტერესების კვეთისა და ჭიდილის ერთ-ერთ ცხელ წერტილად აფხაზეთიც იქცა. მუჰაჯირობა საქართველოში ძირითადად თავს დაატყდა მაჰმადიანურ, ისლამის აღმსარებელ მოსახლეობას. მე-19 საუკუნის განმავლობაში საქართველოდან იძულებით გადასახლების მტკივნეული პროცესი, რამდენიმე ეტაპად მიმდინარეობდა. აფხაზეთიდან თურქეთში მიგრაციის პირველი ეტაპი მოიცავდა 1867 წლის შემდგომ პერიოდს, ხოლო მეორე – მასობრივი გადასახლების ტალღა – რუსეთ-თურქეთის 1877-1878 ომის წლებში -1877 წელს განხორციელდა.

ერთი მხრივ, მეფის რუსეთის მიზანი – თავიდან მოეშორებინა მის უშუალო მეტოქესთან, თურქეთთან რელიგიური კუთვნილებით ახლოს მდგომი მოსახლეობა და მათი განსახლების ადგილას რუსეთიდან მისივე მორჩილი მოსახლეობა ჩამოეყვანა, ხოლო, მეორე მხრივ, თურქეთის მიზანი – წაეყვანა და დაესახლებინა საქართველოს მკვიდრი მოსახლეობა, რომელიც მას როგორც ეკონომიკურად, ისე სამხედრო თვალსაზრისით გააძლიერებდა, სრულ თანხვედრაში მოდიოდა. მიგრაციისა და გადასახლებულთათვის თურქეთში ტერიტორიების გამოყოფის ვალდებულება თურქეთმა იკისრა.

აფხაზები თურქეთის სხვადასხვა პროვინციებში არიან განსახლებული. ექსპედიციის ფარგლებში შევხვდით საქარიას პროვინციის სოფლებში დასახლებულ აფხაზებს, მათ შორის ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში (საფრანგეთი, გერმანია, ინგლისი) საცხოვრებლად გადასულებს, რომლებიც საზაფხულოდ, სააგარაკედ სტუმრობდნენ მამა-პაპისეულ სახლ-კარს. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ აფხაზური საცეკვაო შემოქმედების შესახებ ინფორმაციას მხოლოდ აფხაზი ეთნოგორები არ გვანდინენ, ინფორმაციის წყაროებს წარმოადგენდნენ კლარჯი და ლაზი მთხრობელებიც, რაც თურქეთში ამ ეთნიკური ჯგუფების მჭიდრო ინტეგრაციის მაჩვენებელია. „მოხთი-ლაზები, (ლაზურად მოლაპარაკე ლაზები – ხ.დ.) ქართველები (კლარჯები, აჭარლები) და აზაზები ძმები არიანო“ – გვითხრა მოხუცმა აფხაზმა, 93 წლის, ნევზათ აქსოიმ. აქედან კარგად იკვეთება თუ როგორი განწყობა სუფევდა ძველად, იმ დროს და იქ, სადაც რუსეთს ხელი არ მიუწვდებოდა – თურქეთის მუჰაჯირულ

სივრცეში. მართლაც, აფხაზი საზოგადოების უდიდესი ნაწილის კეთილგანწყობას ჩვენც ვგრძნობდით, ყოველივემ კი, ხელი შეუწყო საკმაოდ საინტერესო და ჩვენთვის უცხო საექსპედიციო მასალის მოგროვება-დაფიქსირებას.

უბრუნდებოდა ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ თურქეთის აფხაზეთისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ როგორც თავად თქვეს, „ჩვენ ყველაფერი შევინარჩუნეთ, რაც საქართველოს აფხაზეთიდან წამოვიღეთ“, უცხო აღმოჩნდა ის ქორეოგრაფიული ნიმუშები, რაც აფხაზური ცეკვების სახელითაა ჩვენთვის ცნობილი. „შარათინის“, „აიბარკრა შარათინის“, „ლალზინის“, „ალზანის“, „აბასტას“, „აშაცხირტრას“, „ამეშიკუაშარას“, „ახჩა ზაცე იკუაშარას“ (მარტოხელა მწყემსის ცეკვა) შესახებ მათ არც გაუგიათ, არც „ატლარჩობის“ სახელით ცნობილი მონუმენტური ხალხური ტრადიცია-რიტუალი არის მათთვის ცნობილი. ასევე უნდა ითქვას, რომ ზოგჯერ ერთსა და იმავე ფოლკლორულ ნიმუშზე ეთნოფორებისაგან განსხვავებულ ინფორმაციას ვიღებდით, რაც დაკავშირებულია აღნიშნული ნიმუშის გავრცელების გეოგრაფიასა და ისტორიულ მეხსიერებასთან. ეთნოფორებთან შეხვედრისას ვცდილობდით აღნიშნულის დასახელებისას შეგვედარებინა იქაური და აქაური ფოლკლორული შემოქმედება. როგორც აღმოჩნდა, მათთვის ნაცნობია ფერხული „ოუ, რაშა“, ხოლო საკულტო-საყოფაცხოვრებო ქმედებებიდან აფხაზური „აზარი“ და წვიმის გამოსათხოვარი რიტუალი „ძივავა“, ისიც თოჯინის გარეშე.

აფხაზმა ეთნოფორებმა აღნიშნეს, რომ „აზარი“ დღესდღეობითაც სრულდება, მაგრამ ძველების, მოხუცი მამაკაცების მიერ, ქალები სხვა სახის სამგლოვიარო რიტუალს ასრულებენ.

რაც შეხება „ძივავას“, გაუგიათ, მაგრამ ძალიან ადრე სრულდებოდა. მოხუცი აფხაზი ეთნოფორი, პროფესიით ექიმი, „ძიძავას“ აღწერისას იხსენებს, რომ უწინ „ქალები მიდიოდნენ მდინარეზე, ჯდებოდნენ წყალში და სველდებოდნენ, თოჯინა არ ვიცი ჰქონდათ თუ არა“. „ჩვენ იქაური ადათები აქ გავარგძელეთ, თუმცა ახლა დაიკარგა“ – აღნიშნავდნენ ერთხმად. სოფლის თავშეყრის ადგილას სიმღერა „ძივავა, ძივავას“ შესახებ, რომელიც „ლაზარობის“ მსგავს რიტუალს ერთვოდა, გაიხსენა ეთნოფორმა: „აფხაზეთში რამდენიმე წლის წინ 2012 წელს, შევეცნა-რი ქალების მიერ შესრულებულ რიტუალს, რამაც ჩემი გაკვირვება გამოიწვია. მეორე დღეს ისეთი წვიმა წამოვიდა სოფელი დატბორა, სექტემბრის თვეში“. უნდა აღინიშნოს, რომ წვიმის გამოსათხოვარი რიტუალი, რომელიც მთელ საქართველოში „ლაზარობის“, სამეგრელოში „ძივავას“, აფხაზეთში „ძიძავას“ სახელწოდებით არის ცნობილი, ზაფხულის ცხელ თვეებში იმართებოდა. საქართველოში „ძივავა“ და „ძივავა“ სწორედ იმ თოჯინას ერქვა, რომელიც წყალში უნდა განებანათ. რამდენად საჭირო გახდა სექტემბრის თვეში რიტუალის გამართვა, რთული სათქმელია. აფხაზი მწყემსის ოჯახში კი, მეტი ინფორმაციის მიღება შეუძლებელი: „თოჯინას მდინარეში ჩააგდებდნენ, მაგრამ ხოჯების გაძლიერების შემდეგ ძველი რიტუალები ნელ-ნელა გაქრა. ყველაზე ხნიერი ქალი ლოცვას აღავლენდა. ადრე აქ თოჯინა იყო. ეს ტრადიცია აქამდე მოსულა, თუმცა ახლა აღარ სრულდება“.

სოფელ ქალაიქში საფრანგეთიდან სააგარაკედ ჩამოსულმა ლეილა თათარჯანთარიბჰას ოჯახმა წაიმღერა სარიტუალო „ძიძავას“ თანმხლები სიმღერა, გვარ-

ვენა რამდენიმე საცეკვაო ნიმუში და შეასრულა აკორდეონზე ნაცნობი ძველი აფხაზური მელოდია. ასევე აღნიშნა, რომ თვალყურს ადევნებენ საქართველოს აფხაზურ ფოლკლორს, თუმცა მათი და აფხაზური ავტოქტონური ქორეოგრაფიული შემოქმედება ერთმანეთს არ ჰგავს.

მეტად საინტერესოა ბათუმელი აფხაზების (მუჰაჯირების) ცეკვა, რომელიც კომპოზიტორმა, ქართული ხალხური მუსიკის მკვლევარმა და შემკრებმა, კონსტანტინე კოვაჩმა, იხილა ბათუმთან ახლოს, სოფ. ანკისაში. კ. კოვაჩის მიერ შედგენილ კრებულში მოცემულია ამ ცეკვის სანოტო მასალა, სახელწოდებით, „танец неносившего траур“, ანუ „გლოვის განუცდელის ცეკვა“. მის განმარტებაში ვკითხულობთ: „ამ სიმღერაში ისმის ასეთი სიტყვები: „მას, ვისაც არ უნახავს გლოვა, აიძულებს ეცეკვა. შემდეგ მოდის მისამღერი: „ოი-რა, ოი-რა, ოი-ტა რირაშა“.

თუ სახელწოდების მიხედვით ვიმსჯელებთ, უნდა ჩავთვალოთ, რომ ეს არის ყველაზე მხიარული აფხაზური ცეკვა და მე მქონდა შესაძლებლობა დავრწმუნებულიყავი ამაში, როდესაც ვნახე, როგორ ცეკვავდნენ მას ბათუმელი აფხაზები“ (Ковач, 1929: 47).

„არის თუ არა კონკრეტულად ეს ცეკვა, ძნელი სათქმელია, თუმცა თურქეთში გადასახლებული აჭარლების ერთადერთი აფხაზური ცეკვა, მოძიებულ იქნა და ის ინეგოლელი ქართველების რეპერტუარის ნაწილია. მას ასრულებენ წყვილად როგორც მამაკაცები, ასევე ქალ-ვაჟი. ცეკვა იწყება „დავლით“, რომელიც „რთულა სვლით“ სრულდება. ცეკვაში ასევე ვხვდებით მკლავთა სინქრონულ მოძრაობას გამართულ მდგომარეობაში წინ და უკან, „ჩაკვრებს“ და მსუბუქ ნახტომებს. როგორც აღმოჩნდა, მხოლოდ ამ ცეკვას მიიჩნევენ შემსრულებლები როგორც აფხაზურს. სიმპტომურია, რომ „ჩაკვრებსა“ და „დავლას“ მათ მიერ შესრულებულ სხვა ცეკვებშიც ვხვდებით, კერძოდ „ყოლსამას“ გადახვევაში, თუმცა მას აფხაზურად არ მიიჩნევენ. ამავე დროს უნდა ითქვას, რომ ამგვარი მოძრაობები აჭარული ცეკვისთვის დამახასიათებელი არ არის. ამიტომ გაჩნდა აზრი, რომ „გადახვევაც“ აფხაზური ცეკვიდან მომდინარეობს. კიდევ ერთი ცეკვა ინეგოლელი აჭარლების შესრულებით, ასევე „რთულა სვლით“ „დავლისა“ და „ჩაკვრათა“ ნაირსახეობების საცეკვაო ლექსიკის გამოყენებით, არის ცეკვა, რომელიც სიმღერის – „აი, რაში“ თანხლებით ასრულებენ. კ. კოვაჩთან დაფიქსირებული სიმღერის გნოსოლალიის – „რირაშა“ და ინეგოლელების „აი, რაშის“ მსგავსებაზე, ასევე ცეკვის ლექსიკაზე დაყრდნობით, ვვარაუდობ, შესაძლოა სწორედ ეს იყოს კ. კოვაჩის მიერ აღწერილი ბათუმელი აფხაზების მხიარული ცეკვა“ (დამჩიძე, დისერტაცია, 2019: 95-96), თუმცა, ეს ცეკვა თურქეთის სიღრმეში, აფხაზ მუჰაჯირ ეთნოფორებთან ვერ დავაფიქსირეთ.

თურქეთის აფხაზების ფოლკლორული ქორეოგრაფიული მემკვიდრეობა შედგება შემდეგი ნიმუშებისაგან: ფერხული „ოუ, რაშა“, „ნარინა“ ვარიანტებით – საფერხულო და წყვილად საცეკვი, ღუეტური „აფსუა ქოშარა“. აქვე ვიტყვით, რომ ეთნოფორთაგან ნაწილი გამოთქვამდა – „ოუ, რაშა“, ნაწილი – „ოვ, რაშა“, ნაწილი – „აუ, რაშა“ ან „ავ რაშა“, ნაშრომში გამოყენებული იქნება „ოუ, რაშას“ ფორმით.

„ოუ, რაშა“. კლარჯი ქალბატონის, სოფელ სერვეთიდან (არხვა), 76 წლის ჰიდაეთ ქესიჯის გადმოცემით, ფერხულს – „ოუ, რაშა“ – აფხაზი მამაკაცები

და ქალები ერთად ასრულებდნენ, კიდეც მღეროდნენ, კიდეც ფერხულობდნენ, ცეკვავდნენ ქორწილში. ფერხულის ტექსტი თურქული იყო, მაგრამ როგორც ინფორმატორი გადმოგვცემს, ტექსტის შინაარსი სამშობლოსთან განშორების სევდასა და სამშობლოში დაბრუნების სურვილს გამოხატავდა. ზოგადად უნდა ითქვას, რომ თურქული ტექსტი არა მხოლოდ აფხაზურ, ქართულ და ლაზურენოვან საფერხულო ტექსტებსაც გადაეფარა და ავთენტური ტექსტის სრულად მცოდნე ძნელი მოსაძებნია. „ოუ რაშა“ ცოტამ იცისო – გვითხრა ხანშიშესულმა აფხაზმა ეთნოფორმა. ამიტომ, სხვადასხვა ეთნოფორმაგან ჩანრილ ტექსტის ფრაგმენტებს წარმოვადგენთ.

იგივე დაგვიდასტურა მოხუცმა ცოლ-ქმარმა გერმანიიდან სოფელ ჩაქალიკში დასასვენებლად ჩამოსულმა თურქან ილდირიმ ფუთიფამ და ილმაზ უნალმა – „ოუ, რაშა უანანა“, – ქალებიც მონაწილეობდნენ მამაკაცებთან ერთად, ერთი ჩამოთვლიდა, გუნდი ამბობდა – „ოუ, რაშა“.

სოფელ გუნდოლანში (ხატილა) კლარჯებისაგან შევიტყვეთ, რომ „ოუ, რაშას“ ცეკვავდნენ ბევრნი, ერთმანეთს „გამოდული“ ხელებით: „ოუ, რაშას“ მრგვალად ქალ-კაცი ფერხულობდა“. ეთნოფორმა ასევე გვითხრა, რომ აფხაზებისათვის ძირითადად წყვილად ცეკვა იყო ნიშანდებული, მაგრამ ქართველებთან ურთიერთობისას ფერხულებიც მსგავსად ისწავლეს – ინწყებდა გუნდი – „ოუ, რაშა“, აგრძელებდა „ჩამომთვლელი“ – ტექსტის მთქმელი და ასე მონაცვლეობით. მიუხედავად იმისა, რომ „აბაზები გურჯულ ხორონებს არ ასრულებდნენ“, რამიც „გურჯული“ ტექსტი იგულისხმება, რადგან არა თუ აფხაზებმა, ლაზებმაც კი არ იციან ქართული, სტილისტურად „ოუ, რაშა“ მართლაც ჰგავს კლარჯულ ფერხულს, სადაც ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორს გუნდისა და მთქმელის ორპირულობა წარმოადგენს. „ოუ, რაშას“ არა მხოლოდ საფერხულო ნაგებობა, რიგ ქართულ ფერხულთან ფეხით შესასრულებელი ძირითადი მოძრაობაც გაზიარებული აქვს.

კლარჯ ეთნოფორმა ნაწილი კი აღნიშნავდა, რომ აბაზებმა არ იციან ჩვენ-ნაირი ფერხულობა, აბაზების ცეკვა სხვაგვარია, მათ მრგვალი მასობრივი ფერხული არ იციან. ამის საპირისპიროს კი, აფხაზი ეთნოფორმისაგან სოფელ არხვაში ისიც შევიტყვეთ, რომ „ოუ, რაშა, ჰაიდარ ფაშა“ მრგვალი ფერხული იყო და ჩამოთვლა ქართული“.

სოფელ ჩაქალიკში აფხაზი ეთნოფორმის, ფერიდუნ ქალით აიჟუთ (66 წლის) გადმოცემით: „აქ ხორონები არ იყო, ხორონებს ქართველები ცეკვავენ, „ოუ, რაშა“ კი, აბაზების ცეკვაა, მაგრამ ქართველები უფრო ცეკვავენ, ქართული ხორონი ხომ არის, ეგეთია, წრიული – „ოუ, რაშა ვარაიდა, ოუ, რაშა აჰაჰა“. სხვა მოამბისაგანაც მსგავსი ინფორმაცია მივიღეთ – „ოუ, რაშა“, ფაქტობრივად, ქართული „ჯილველოს“ მსგავსია, რაც სიმართლეს შესაბამება, რადგან „ჯილველოს“ ერთ-ერთი ვარიანტის საცეკვაო ლექსიკა სწორედ აფხაზური ცეკვების ფეხით შესასრულებელი მოძრაობს იდენტურია.

როგორც აღმოჩნდა, „ოუ, რაშა“ იცოდნენ ლაზებმაც. ეს ფაქტი არ ინვესტავს გაკვირვებას, მით უმეტეს, თუ ლაზები ბათუმიდან არიან მიგრირებული. სხვადასხვა სამეცნიერო წყაროდან ცნობილია ბათუმში აფხაზ მუჰაჯირთა თავმოყრის შესახებ.

ჩაქალიქში და ჰენდექში – კავკასიური სახლის მსგავს ჩაიხანაში, სადაც აფხაზი მამაკაცები იყვნენ თავმოყრილი, გვითხრეს: „ოუ, რაშა რამაიდა, ოუ, რაშა რაიდა მარჯა, ოუ, რაშა ვარაიდა“ – სრულდებოდა წრიულად, ხელმკლავგამოდებით, თუმცა შემდეგ მტევანჩაბმული პოზიცია გვაჩვენეს (ვიდეოდანართი, №113). სრულდებოდა ინსტრუმენტის გარეშე, ახლდა მხოლოდ ვოკალური შესრულება, აკორდეონს კი მაშინ უკრავდნენ, როდესაც წყვილი ცეკვავდა – ეს კი სხვა საცეკვაო ნიმუშია. აქ გვითხრეს, რომ „ოუ, რაშას“ შიგნით წრეში არავინ ცეკვავდა, თუმცა სხვა შემთხვევაში წრის შიგნითა მოთამაშეებიც დაფიქსირდა. კერძოდ: ცნობილი გახდა, რომ „ოუ, რაშას“ შესრულებისას, როდესაც წრე მოძრაობდა, წრის შიგნით არავინ ცეკვავდა, ხოლო როდესაც წრე ჩერდებოდა და ტაშის კვრას იწყებდა, ამ დროს იწყებდნენ წრეში ცეკვას – წყვილი ან შესაძლოა, ცალად შემსრულებელიც.

„ოუ, რაშა“ სიმღერა ნადის დროსაც იცოდნენ და ქორწილში პატარძლის ეზოში შესვლის დროსაც. სოფელ ერდემიქოში, სოხუმიდან მუჰაჯირად წამოსულებისაგან მივიღეთ ამგვარი ინფორმაცია: „ოუ რაშას“ მხოლოდ მღეროდნენ მაშინ როდესაც პატარძალს მანქანიდან გადმოიყვანდნენ, გადაჭდობილი ხმლების ქვეშ სიძე-პატარძალს გაატარებდნენ, არ ცეკვავდნენ. როგორც ჩანს, რიგ შემთხვევაში „ოუ, რაშას“ მხოლოდ სასიმღერო ვარიანტი შემორჩათ აფხაზებს.

სოფელ ერდემიქოში კუპალბების ოჯახში მოგვანოდეს ინფორმაცია: „ოუ, რაშას“ ცეკვისას დაახლოებით ხუთი გოგო და ხუთი ბიჭი წრეს ქმნიდა, წრე ბრუნავდა, წრიდან გამოდიოდა გოგო და ბიჭი, შემდეგ მათ სხვა წყვილი ცვლიდა. აქ, როგორც აღწერილობა გვაუწყებს, „ოუ, რაშას“ წრისშიგნითა საცეკვაო კომპოზიციასთან გვაქვს საქმე.

„ორიც ითამაშებს ხუთიც და მეტიც „ოუ, რაშას“, რომელიც მრგვალია“ – თქვა აფაზმა ეთნოფორმა. უნდა ვთქვათ, რომ ორი მოცეკვავე საკმარისი არ არის წრის შესაქმნელად, ამ შემთხვევაში ცეკვის განსხვავებულ სტრუქტურას მივიღებთ და არა ფერხულს. სავარაუდოდ, ქორეოგრაფიული ნიმუშის აღნიშნულ ნაგებობას ფერხულის არასაკმარისი მონაწილე განაპირობებდა.

„ოუ, რაშა“ წრიულად, მარჯვენა ფეხის წინ აქცენტირებულად დაკვრა, მარცხენაზე სიმძიმის გადატანა, მარჯვენას მარცხენას გვერდით არააქცენტირებულად დადგმა, სიმძიმის მარცხენაზე გადატანა, მარტივი ნაბიჯი წინ და სანყის მდგომარეობაში დაბრუნებით გვიჩვენა ეთნოფორმა ჰენდექში (ვიდეოდანართი, №114).

სოფელ ქალაიქში ქალბატონმა ლეილა თათარჯან თარიფჰამ „ოუ რაშა“ შეასრულა სიმღერით და ცეკვით (ვიდეოდანართი, №115). მრგვალი ფერხული მოძრაობს მარჯვნივ, საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით. მოძრაობას იწყებს მარჯვენა ფეხი ნაბიჯით წრის მიმართულებით, შემდეგ მარცხენა, ისევ მარჯვენა ასრულებს ნაბიჯს, მხოლოდ შემსრულებელი პირისახით წრის ცენტრისკენ ბრუნდება, მას მიედგმება მარცხენა ფეხი – სიმძიმე რჩება მარჯვენა ფეხზე, შემდეგ სხეულის იმავე მდგომარეობის შენარჩუნებით მარცხენა ფეხი გადაიდგმება მარცხნივ და მიედგმება მარჯვენა ფეხი. ციკლი იწყება თავიდან მარჯვენა ფეხით. მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მუხლები ერთმანეთს დროდადრო ემთხვევა. მკლავები ხელჩაბმულია.

აქ საგანგებოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ „ოუ, რაშას“ ეს ვარიანტი აფხაზ ეთნოფორთა ნაჩვენებ-მოთხრობილთა შორის არ შეგვხვედრია. აღნიშნული ვარიანტი კლარჯულ ნაწილში განხილულ ფერხულ „ჯილველოს“ ერთ-ერთი სამეტყველო სურათია და ამდენად, კიდევ ერთი დასტური მუჰაჯირთა ხალხური შემოქმედების თანაზიარობისა.

სოფელ ბიჩქიათში (ქართლა) კლარჯმა მუჰაჯირებმა შეასრულეს „ოუ რაშას“ ის ვარიანტი (ვიდეოდანართი, №116), როგორი გამომსახველობა და საცეკვაო ლექსიკაც ახასიათებს კლარჯულ ფერხულებს: „ღორის კუკულ ივნანი“, „ჯილველო“ და „კასაპ იონი“. მათ ფერხულს „ღორის კუკულ იავნანის“ გადააბეს „ოუ, რაშა“ და გააგრძელეს იმავე საფერხულო სვლით. აქ უკვე მოძრაობისა და მუსიკალური ფრაზის სრული ერთიანობაა მხოლოდ მკლავების თანხლება განსხვავებულია: მხარჩაბმული პოზიციის შემდეგ იცვლება მტევანჩაბმული პოზიციით, ხელები იდაყვებში მოხრილია და წრის ცენტრისკენ მიმართული მცირე ამპლიტუდით ზევით-ქვევით მოძრაობს. ფერხული ჩქარდება და ჩვეულებრივი საფერხულო ნაბიჯი გადადის ხტომით ნაბიჯში. ფაქტობრივად, კლარჯებმა აფხაზური „ოუ, რაშა“ შეასრულეს ქართულად.

სოფელ ჰასანბეიში „ოუ, რაშას“ სრულიად სხვა საფერხულო მოძრაობა იქნა ნაჩვენები (ვიდეოდანართი, №117), სრულიად განსხვავებული მანამდე ნანახისაგან, მეტად გამარტივებული: ქალთა და მამაკაცთა წრე, ხელჩაბმული მოძრაობს მარჯვნივ, ნაბიჯი სრულდება მარჯვნივ მარჯვენა ფეხით, მარცხენა კი მის წინ გაიქნევა ჰაერში, ნაბიჯი მარცხენა ფეხით მარცხნივ – მარჯვენა ფეხი ასრულებს გაქნევას და ა.შ. წრე მოძრაობს მარჯვნივ გადადგმული მოცულობითი ნაბიჯის საფუძველზე.

ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ვარიანტულობა ფერხულ „ოუ რაშას“ მაგალითზეც გამოიკვეთა. კიდევ ერთი ვარიანტი, რომელიც მოვიპოვეთ ასე გამოიყურება: წრეს ქმნიან წრის ცენტრისკენ პირისახით მიმართული ხელჩაბმული ქალები და კაცები, რომლებიც გადაადგილდებიან მარჯვნივ: ნაბიჯი მარჯვნივ – მარცხენას წინ ცერით დადგმა, ნაბიჯი მარცხენა ფეხით – მარჯვენა ფეხის წინ ცერზე დადგმა და ა.შ. ამ ვარიანტში არასაყრდენი ფეხის გაქნევის ნაცვლად, ფეხის ცერი ეხება მიწას. აქაც წრე გადაადგილდება მარჯვნივ გადადგმული დიდი ნაბიჯით (ვიდეოდანართი, №118).

როგორც ზემოთ აღვნიშნა, „ოუ, რაშა“ ის გამოჩინა, რომელიც საქართველოშიც იცოდნენ აფხაზებმა. ვფლობთ ინფორმაციას, რომ „ოუ, რაშა“ სრულდებოდა მნიშვნელოვან დღესასწაულებსა და ქორწილებში. მკლავჩაბმული მოცეკვავეები ნელ-ნელა შედიოდნენ მელოდიის ტაქტში, იმავდროულად ინარჩუნებდნენ წრის ზუსტ ხაზს. წრის ცენტრში იმყოფებოდა სოლისტი, რომელსაც განმრიგეს როლი ჰქონდა განკუთვნილი. იგი აჩვენებდა როგორ უნდა ემოძრავათ და წარმოთქვამდა შესაბამის სიტყვებს. დანარჩენები ერთხმად იმეორებდნენ „ოუ, რაშა“:

„მასობრივ სიმღერაში „ოუ, არაშა“ საცეკვაო მისამღერი განთავსებულია ორ სტრიქონში:

- ვინ გიჭირავს მარჯვენა ხელით – ჩაიხუტე გულში! აურაშა!...

- ვინ გიჭირავს მარცხენა ხელით – ისიც არ გაუშვა! აურააშა!

ეს სიტყვები თან ახლავს ცეკვას, რომლის დროსაც მამაკაცის მარჯვნივ და მარცხნივ მოცეკვავე ორი გოგონა, ცდილობს მას ხელიდან გაუსხლტეს“ (Кортуа, 1965: 6).

ი. ქორთუას ნაშრომში დაცულ ფერხულ „ოუ, რაშას“ აღწერილობას საცეკვაო მოძრაობა არ ახლავს. აფხაზ მუჰაჯირებთან აღმოჩენილმა ფოლკლორულმა ნიმუშმა კი, ეს სიცარიელე, შეიძლება ითქვას, ამოავსო.

ამგვარად, აფხაზური „ოუ, რაშას“ რამდენიმე ინვარიანტი გამოიკვეთა. იგი წარმოადგენს ქალთა და მამაკაცთა შერეულ, სხვადასხვაგვარად ხელჩაბმულ სინკრეტულ ფერხულს. I – პირველი ნიმუში: პირისახით ცენტრისაკენ, ინსტრუმენტული თანხლების გარეშე. ფერხული მოძრაობს მხოლოდ მეფერხულეთა ვოკალური შესრულებით, სადაც ფერხულის განმრიგე – ტექსტის მთქმელი და ფერხული პასუხით – „ოუ, რაშა“ – გადაადგილდება საათის ისრის მოძრაობის საწინააღმდეგო მიმართულებით, მარჯვნივ. მოძრაობა მიჰყავს მარჯვენა ქვედა კიდურს, მარცხენა საყრდენი კიდურის ფუნქციით შემოიფარგლება. 1. მარცვალზე „ოუ“ – მარჯვენა იდგმება წრის მიმართულებით და წინ ცენტრისაკენ; 2. მარცვალზე „რაშა“ – ამავე დროს მარცხენა ფეხი სცილდება იატაკს და იდგმება წრის ხაზზე – სიმძიმე გადადის მარცხენა ფეხზე; 3. მარცვალზე „ოუ“ – ისევ მარჯვენა ფეხი აგრძელებს მოძრაობას მხოლოდ მარჯვნივ და უკან – წრის გარეთ; 3. მარცვალზე „რაშა“ – ამავე დროს მარცხენა ფეხი ისევ იდგმება წრის ზოლზე. წრის შიგნით დუეტის ან ცალად შემსრულებლის შემთხვევაში ფერხული დგება და უკრავს ტაშს. ამ ვარიანტში საფერხულო და მუსიკალური მუხლები ერთმანეთს სინქრონულად ემთხვევა; II ნიმუში – მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მუხლების ასინქრონულობით, რომელიც ქალბატონმა ლეილამ წარმოგვიდგინა, შეიცავს წრის მიმართულებით ორ თავისუფალ და ორ მიდგმით ნაბიჯს. ფერხულისათვის დამახასიათებელი მკლავების მდგომარეობაა ქვედაშვებული ხელჩაბმული; III ვარიანტი – ხელჩაბმული, მარჯვნივ მოძრავი ფერხული წრის ცენტრისაკენ არასაყრდენი ფეხის ცერის დაფიქსირებით ან გაქნევით.

„აფსუა ქოშარა“ – აფხაზური ცეკვა. ცეკვას აფხაზურად რა ერქვა, რა ტერმინით აღინიშნებოდა ეთნოფორთაგან, პასუხი ვერ მივიღეთ. ტერმინი „ქოშარა“ ლინგვისტურად ჰგავს ტერმინს „ქოჩარი“. ქოჩარი ცალად/წყვილად ცეკვის ან ფერხულის განზოგადებული სახელწოდებაა. არსებობს სხვადასხვა ეთნოსთა „ქოჩარი“, „ქოჩარს“ ცეკვავენ სომხებიც, ქურთებიც. როგორც განგვიმარტეს, „ქოშარა“ სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს „თამაშს“. „თამაში“ ქართულშიც „ცეკვის“ სინონიმი და პარალელური ტერმინია. ყურადღებას იმსახურებს აფხაზურ ხალხურ შემოქმედებაში საცეკვაო ნიმუშების: „ამეშიკუაშარას“, „ახჩა ზაცე იკუაშარას“, „არკუაშარას“ სახელწოდებები, სადაც სიტყვების ბოლო ნაწილები „იკუაშარა/კუაშარას“ სახით იდენტურია და „ქოშარას“ მსგავსად „შარა“ – თი მთავრდება, რაც შინაარსობრივად „ცეკვას“ უნდა ნიშნავდეს. წყვილის ცეკვას აქ „აბაზ ოინ-საც“ უწოდებენ. „ოინი“ თურქული სიტყვაა და „თამაშს“ ნიშნავს.

აფხაზი ეთნოფორის დაკვირვებით, რომელიც აფხაზეთში დრო და დრო მიემგზავრება: „აფხაზეთში სხვაგვარი აფხაზები არიან, ჩვენნაირი აფხაზები იქ არ

არიან, ჩვენ რაც წამოვიღეთ, ის ცეკვები ვიცით, მათ თაჰთაზე (ინსტრუმენტი – ხის ჯოხები, რომლითაც ხის ფიცარს ან რაიმე მყარ საგანს ურტყამენ რიტმის მისაღებად – ხ.დ.) დაკვრა არ იციან, იქ კავკასიურსაც ცეკვავენ, მაგრამ ჩვენნაირი არ არის. ჩვენ ერთი სოფლიდან პატარძალსაც არ მოვიყვანდით, რაც იქაურ აფხაზებს არ ახასიათებთ. აქ ახალგაზრდებმა ჯერჯერობით იციან ჩვენი ძველი შემოქმედება, ძველი ცეკვა და ახლანდელი ერთნაირია“. ჩვენს შეკითხვაზე – განიცადა თუ არა ტრანსფორმაცია მათმა ძველმა მუჰაჯირულმა საცეკვაო ნიმუშებმა, გვპასუხობს, რომ იგივეა, არ შეცვლილა“. ეს დეტალი მეტად მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია, რადგან ავთენტური სურათის აღსადგენად სწორედაც რომ გამოსადეგია. იმავე ეთნოფორმა სამეცყველო ლექსიკასთან დაკავშირებითაც გაგვიზიარა საკუთარი დაკვირვების შესახებ და აღნიშნა, რომ „ენა აქ უფრო დაცული გვაქვს, ვიდრე აფხაზეთში, მიუხედავად იმისა, რომ აქაც განიცდის ცვლილებას, აფხაზეთში აფხაზურ ენაში ქართული და რუსულია შერეული“. ის, რომ აფხაზურში ქართული შერეულია, გასაკვირი არაფერია. სხვა ეთნოფორებიც საგანგებოდ აღნიშნავდნენ ძველი ცეკვების გამომსახველობის უცვლელობის შესახებ. აქედან გამომდინარე, არა მხოლოდ აფხაზ, არამედ ლაზ და კლარჯ მუჰაჯირებში დაცული შემოქმედება საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ საუკუნეების წინანდელი ფოლკლორული ტრადიციები.

„აფსუა ქოშარა“ ქალ-ვაჟის წყვილური ცეკვაა (ვიდეოდანართი, №119). ჰენდეკში იუსუფ ზია დემირხანისა და ჰუსეინ ქავაზის გადმოცემით, „აფსუა ქოშარას“ მხოლოდ ქალი და კაცი ცეკვავს, დანარჩენები რიტმს აძლევენ დასარტყმელი ინსტრუმენტით ჯოხებით („თაჰთა“), ასე იყო მანამ, სანამ აკორდეონი/გარმონი შემოვიდოდა ყოფაში. აფხაზებს არც კავალი ჰქონიათ, არც თულუმი, არც აფხაზური ხემიანი საკრავი აფხიარცა, მხოლოდ „თაჰთა“.

სოფელ ჩაქალიქში ფერიდუნ ქალით აიჟუთ (66 წლის): „აფხაზებს არ აქვს საფერხულო, მასობრივი ცეკვა (როგორც აღინიშნა რიგი აფხაზი ეთნოფორები-სათვის ფერხული „ოუ, რაშაც“ არ არის ცნობილი), მხოლოდ ერთი ბიჭი და ერთი გოგო თამაშობენ“. არ გაუგია „შარათინი“ და არც სხვა საცეკვაო ნიმუშები, რომლებიც აფხაზეთში ხალხში სრულდებოდა. „აფხაზურ ქორწილში მხოლოდ წყვილი – ქალ-ვაჟი ცეკვავდა. ადრე ახალგაზრდა ქალები თამაშობდნენ, ახლა აქ ძნელი საპოვნელია, რადგან გაიფანტნენ. ადრე აკორდეონზე უკრავდნენ და ჯოხებით, რომელსაც ჰქვია „ალუ ალაბა“ (იგივე „თაჰთა“), ცეკვის რიტმს განსაზღვრავდნენ.“ ჯოხებით დასაკრავ მუსიკას სიტყვები არ აქვს, მხოლოდ გლოსოლალა – „ჰე, ჰე“, რომელიც ჯერ ხმამაღლა იწყება, შემდეგ სუსტდება. ხოლო, როდესაც ჯოხები არ არის, მაგიდაზე ხელის ცემით ან ტაშით აძლევენ რიტმს. წყვილის ცეკვისას მკლავები შესაძლოა დოინჯში, წინ – მუცელთან შეკრული, ან უკან – კუდუსუნზე დანყობილი ჰქონდეთ. მოცეკვავე მამაკაცი და ქალი ერთმანეთს არ ეხება. „საქართველოს აფხაზეთის ცეკვები და აქაური ძალიან განსხვავებულია, ის ცეკვები აქ არ მინახავს. ხანჯლებით ცეკვა აქაურ აფხაზურ საზოგადოებაში სრულდება, მაგრამ ხალხში არ ყოფილა“ – აღნიშნა მან.

„აფსუა ქოშარას“ ძირითადად ქორწილში ასრულებდნენ. გვაქვს ინფორმაცია, რომ ნადის დროსაც ირთობდნენ თავს, მხოლოდ არა უშუალოდ მუშაობის

პროცესში (ცეკვა და ნადის სამუშაო ორივე ფიზიკურ დატვირთვას უკავშირდება, ამიტომ ნადში შესასრულებელი ქორეოგრაფიული ნიმუშები, განსხვავებით ვოკალური ნაღურებისა, არ გვაქვს), შესვენებისას ან მუშაობის დასრულებისას. გარმონსა და აკორდეონზე უკრავდნენ როგორც მამაკაცები, ისე, ქალები.

აფხაზური საცეკვაო ფოლკლორის განხილვისას გვერდს ვერ აუვლით ჩერქეზულ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებას, რომელთაც გადაკვეთის წერტილები აღმოაჩნდათ. მოხუცი ლაზი ეთნოფორი, რომელიც თავისი ხანდაზმულობიდან გამომდინარე კარგად ერკვეოდა სხვადასხვა ცეკვის წარმომავლობასა და ხასიათში, გვითხრა, რომ ასრულებდნენ „ჩერქეზ ჰორონს“, „აბაზა იონს“. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ცეკვას ქალ-ვაჟი ასრულებს და ამით ერთმანეთს ჰგავს, მაინც სხვადასხვაა. აღინიშნა, რომ თაჰთა ჩერქეზებსაც აქვთ, მაგრამ აფხაზების „აფსუა ქოშარა“ თაჰთაზე შესრულებული სხვანაირია. შესაძლოა ლაზებსა და კლარჯებს აფხაზური „აფსუა ქოშარა“ ეცეკვათ, მაგრამ ცალსახად აღნიშნავდნენ, რომ „თაჰთა“ და აღნიშნული ცეკვა აფხაზებისაა, „ჩვენ ხმით ვხორონობდით“.

განსხვავებით აფხაზებისაგან, ჩერქეზები ზოგჯერ ფეხშიშველი ცეკვავდნენ. „ჩერქეზებთან საერთო გვაქვს „აფსუა ქოშარა“, ისინიც ცეკავენ, სხვა არა“. ასევე აღნიშნეს, რომ აფხაზეთის „აფსუა ქოშარა“ სხვაგვარია. თუმცა, უნდა ვთქვათ, რომ აფხაზეთში არც საცეკვაო ლექსიკის გათვალისწინებით, არც სახელწოდებით, ამგვარი საცეკვაო ნიმუში არ იცოდნენ. უნდა აღინიშნოს, რომ მუჰაჯირ აფხაზებში თავის დროზე ფართოდ გავრცელდა გარმონი/აკორდეონი, სოფელ სუჯუკ ქოიში მოხუცმა გარმონზე შემსრულებელმა ლაზმა ეთნოფორმა თქვა, რომ „ჩვენმა სოფელმა მუსიკა აფხაზებისგან ისწავლა და მეც მათგან ვისწავლე აკორდეონზე დაკვრა“.

ამგვარად, წყვილური ცეკვა „აფსუა ქოშარა“ სრულდება ერგცერებზე (ნახევარცერზე) ქალ-ვაჟის მიერ. ძირითად მოძრაობას წარმოადგენს ერთმანეთის შემოვლა „კოჭლური“ სვლით, სადაც მარჯვენა ფეხი ნაბიჯს მაღალ ერგცერზე ასრულებს, მარცხენა კი დაბალ ცერზე, რაც არათანაბარ, „კოჭლურა“ სვლის გამომსახველობას იძენს. მკლავები ქვედაშეხებული წინ და უკან გამართულ მდგომარეობაში ცეკვის რიტმთან ერთად მოძრაობს. ცეკვა ასევე შეიცავს მსუბუქ „ჩაკვრებს“ და ნახტომებს, წყვილი ხან უახლოვდება მოძრაობით ერთმანეთს, ხან შორდება და დამოუკიდებლად უვლის წრეს. „ჩაკვრებს“ კი, ძირითადად ერთმანეთის მოპირდაპირედ ასრულებენ.

ნარინა. თუ „ოუ, რაშასა“ და „აფსუა ქოშარას“ აფხაზური წარმომავლობა ეჭვს არ იწვევდა, „ნარინამ“ აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. მას ეთნოფორთა ნაწილი აფხაზურად თვლიდა, ნაწილი კი ქართულად. სოფელ ერდემიქოიში აფხაზმა ეთნოფორმა, გუნდოლანში კი, ქართველმა ეთნოფორმა აღნიშნეს, რომ „ჩვენც ვთამაშობდით აფხაზურს და ისინიც ცეკვავდნენ ჩვენსა“. აქ ბევრი ეთნიკური ჯგუფი ცხოვრობს, ამდენად კულტურის შეზავება, ბუნებრივ პროცესად იკვეთება.

„ნარინა“ მუსიკალურად ყველა ვარიანტში უცვლელია (ვიდეოდანართი, №120-121). ქვემოთ წარმოდგენილი აღწერილობები საცეკვაო ნიმუშთა ფორმის მრავალფეროვნებაზე მეტყველებს, თუმცა მათ ერთი სახელწოდება აერთიან-

ნებს. სახელდების ფაქტორად ამ შემთხვევაში ტექსტი გვევლინება – ტერმინი, რომელიც საცეკვაო სიმღერაში გლოსოლალია – „ნარინას“ სახით არის წარმოდგენილი. ჩვენ „ნარინას“ მხოლოდ ქართული ტექსტის მოპოვება შევძელით, აფხაზურ ვარიანტებში ტექსტს უმეტესად გლოსოლალიები შეადგენს:

„ნარინა ნაი, ნაი,
ნანარინა ნაი, ნაი,
ნარინა ნაი, ნაი,
ნანარინა ნაი, ნაი,
რინა, რინა, ნანარინა,
რინა, რინა, ნანარინა, და ა.შ.

„ნარინას“ სახელწოდებით საცეკვაო ნიმუშთა რამდენიმე ტიპი გამოიკვეთა:

I. ორი წრიული საფერხულო – 1. ხელჩაუბმელი ტაშით, მოძრავი პირისახით საფერხულო წრის მიმართულებით (კორპუსი ასრულებს ნახევარბრუნს წრის შიდა და გარე მიმართულებით) 2. იგივე წრის შიგნით შემსრულებლების დამატებით, 3. წრიული, პირისახით ცენტრისაკენ, სტატიკური კორპუსით ხელჩაბმული, ნეკჩაბმული ან ხელმკლავით;

II. ქალ-ვაჟის წყვილად საცეკვი ვარიანტებით. აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ქალ-ვაჟის დუეტი შემსრულებელთა სიმრავლის შემთხვევაში არა წყვილური, არამედ მასობრივი ცეკვის ფორმას იღებდა წყვილურობის პრინციპის შენარჩუნებით. წყვილად ცეკვის ვარიანტებში გვაქვს ქალ-ვაჟის ხელბმა – 1. ქალის მარცხენა ხელი ვაჟის მარჯვენა ხელზე წინმკლავის პოზიციაში, 2. ხელჩაუბმელი, 3. ნეკებით ბმული.

„ნარინას“, როგორც მასობრივ, ის წყვილურ საცეკვაო ნიმუშებს აქვს ერთგვაროვანი სამოძრაო ნაგებობა – მოძრაობას აქვს წინ წასვლისა და უკან დახევის კომპოზიციური სტრუქტურა.

სოფელ ლუთფიე ქოშქში კლარჯებისაგან მოპოვებული ინფორმაციით: „ნარინას“ ქართველები ცეკვავენ, აბაზებმაც იციან – მრგვალი, შიგ ორი შევა. აბაზებმა გურჯებისაგან ისწავლეს. „ნარინას“ მხოლოდ ქალები „ირჯებოდნენ“ (ასრულებდნენ). ეთნოფორის განმარტებით ეს ფერხული ქართულია დ მას ქართული ტექსტიც ახლავს, თუმცა ეს ცნობილი ტექსტია, რომელიც სხვა საფერხულო ნიმუშებშიც გვხვდება. ეთნოფორებისაგან „ნარინას“ ქართულ ფოლკლორულ ნიმუშად ჩათვლის უპირველესი ასპექტი გახლავთ ტექსტი. როგორც გამოიკვეთა ერთი და იგივე ტექსტი „მოგზაურობს“ მუსიკალურად განსხვავებულ საცეკვაო კომპოზიციებში.

„ნარინა ნაა, ნანარინა ნაა,
ნანარინა ნაი, ნაი, ნანარინა ნააი,
ღელე-ღელე ევარე, ღელე ტალახიანი,
ერთი გოგო დევნახე, ფეხი ტალახიანი,
ნარინა ნაი, ნანარინა ნაი,
ნარინა ნაი, ნაი, ნანარინა ნაი“.

შედეგ თურქული ტექსტი ჩაურთო ერთი სტროფი.

ნარინა ნაი, ნანარინა ნაი,
ნარინა ნაი, ნაი, ნანარინა ნაი,
სოფლის უკან ბრენეველი,
ტალები (ტოტები – ხ.დ.) ჩამონეველი,
ლორის შვილს რო უხდება
კოჭები გადანეველი,
ნარინა ნაი, ნანარინა ნაი,
ნარინა ნაი, ნაი, ნანარინა ნაი,

„ნარინა“ ტაპით. ფერხული მოძრაობს მარჯვნივ, საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით. მოძრაობა მიჰყავს მარჯვენა ფეხს, რომელიც ხან წინ იდგმება და ხან უკან მონაცვლეობით, მარცხენა საყრდენის ფუნქციით შემოიფარგლება. ქალები ტაშს უკრავენ თან ფერხულს უვლიან, თვლაზე ერთი ტაში იკვრება ორჯერ: ერთი ტაში თვლაზე – ერ, მეორე თვლაზე – თი, თვლაზე ორი – ტაში იკვრება ორჯერ: ერთი ტაში თვლაზე – ო, მეორე ტაში თვლაზე – რი. კორპუსი ტრიალდება მონაცვლეობით წრის შიგნითა და წრის მოძრაობის მიმართულებით. ფერხულში ხელჩაბმა არ გავქვს. ერთ ტაქტში სრულდება ფეხის ოთხი ნაბიჯი, რომელსაც ახლავს ოთხი ტაში – ყოველ ნაბიჯს თითო ტაში. ქვედა კიდურების ყოველ მოძრაობას თითო ტაში ახლავს. როდესაც მარჯვენა ფეხით წინ კეთდება მოძრაობა, სხეული ბრუნდება მარცხნივ – წრის შუაგულის მიმართულებით, ხოლო, როდესაც მარჯვენა ფეხი უკან ასრულებს მოძრაობას, სხეული ბრუნდება მარჯვნივ – წრის გარე მხარეს.

„ნარინა“ წრის შიგნით შემსრულებლებით. თუ ფერხულის შიგნით კი, ქალ-ვაჟი ცეკვავს, ფეხს იმავეს „თამაშობენ“, რასაც ფერხული, მხოლოდ ცალი – მარჯვენა მკლავი ზემკლავში, მორკალურ მდგომარეობაში, მარცხენა – ქვედაშეხებული, და პირიქით მარცხენა ზემკლავში და მარჯვენა ქვემკლავში. ცეკვის დროს ხელების მდგომარეობები მონაცვლეობით იცვლება.

ხელჩაბმული. საფერხულო „ნარინას“ მესამე სახეობა ხელჩაბმულია, პირისახით წრის შუაგულისაკენ, ქალებისა და მამაკაცების (შერეული) მონაწილეობით. ფეხით სრულდება იგივე მოძრაობა რაც ზემოთ აღწერილ „ტაშიან ნარინაში“. საფერხულო სვლა იწყება მარჯვენა ფეხით: მარჯვენა ფეხი წინ და ოდნავ გვერდზე, მარცხენა უკან მარჯვენასთან ახლოს დაიდგმება, შემდეგ მარჯვენა უკან დგამს ნაბიჯს და მარცხენა რჩება წინ. წამყვანია მარჯვენა ფეხი, მარცხენა ფეხი თითქოს „დამხმარეს“ ამბლუაშია, რადგან მასზე სიმძიმე გადადის მარჯვენა-წამყვანის გამოსათავისუფებლად. ხელჩაბმულ ვარიანტში მკლავები წრის ცენტრისკენ იწევა და ისევ ქვე ეშვება ყოველ თვლაზე. წრიულ ხელჩაბმულ „ნარინაში“ მოცეკვავის კორპუსი აღარ მოძრაობს. კლარჯების მიერ შესრულებულ ვარიანტში ჩამომთვლელისა და ფერხულის მონაცვლეობა არის წარმოდგენილი, სადაც ჩამომთვლელის პასუხად ფერხული პასუხობს „ნარინა ნაი, ნაი“. აქ „ნარინა“ ფაქტობრივად ქართულად იცეკვებს, რადგან ხელჩაბმული ნარინა, როდესაც მკლავები წრის ცენტრისკენ კონცენტრირდება, ისე, როგორც ქართულ ფერხულებში, სხვაგან არ შეგვხვედრია საფერხულო შესრულებისას.

ხელჩაბმულ „ნარინაში“ გვაქვს „გამოდული“ ხელებით ხელმკლავი, ამ დროს მკლავები არ მოძრაობს.

ნეკჩაბმული – ლაზებში გათხოვილმა აჭარელმა ქალბატონმა ფატმამ (ვიდეო-დანართი, №122) „ნარინას“ ხელბმის მესამე ვარიანტიც გვაჩვენა – მამაკაცთა და ქალთა ნეკჩაბმული პოზიცია და მკლავების რიტმული რხევა კომპიურა მდგომარეობაში. ეს ვარიანტი სხვაგანაც დაგვიდასტურეს – „ნარინას ნეკებით ხელჩაბმულიც ცეკვავენ მამაკაცები და ქალები ერთად“.

ლაზურ სოფელ ჰაჯიმერჯანიში მოპოვებული ინფორმაციით კი, „ტაშიან ნარინაში“ გოგნებიც დგანან და ბიჭებიც: „ნარინას“ აბაზურს ჩვენც ვცეკვავდით, შესაძლოა ფერხულში 30-40 ადამიანიც იდგეს“. აქ შესრულებული „ნარინა“ იგივეა (ვიდეოდანართი, №123), თუმცა უფრო დიდი ნაბიჯებით, სადაც მარჯვენაც და მარცხენაც წამყვანია და უფრო დინამიკურად გადაადგილება წრეზე.

კლარჯი იუსუფ ზია დემირის მონყოლით კი, „ნარინა“ არ არის ქართული, მას ქართველები არ ცეკვავდნენ, მხოლოდ აფხაზები ცეკვავდნენ.

მოხმობილ აღწერილობებზე დაყრდნობით, ფოლკლორული ნიმუშის გავრცელების მასშტაბზე თუ ვიმსჯელებთ, შეიძლება ითქვას, რომ უმეტეს შემთხვევაში მასობრივი წრიული ფერხული „ნარინა“ ცნობილია და სრულდებოდა ქართულად და ლაზურად მოლაპარაკე (მოხთი ლაზები) ქართველებით დასახლებულ სოფლებში, რასაც მათი, რიგ შემთხვევაში, მეტი, რიგ შემთხვევაში ნაკლები ინტერგაციის მაჩვენებელია. ასევე მრავალფეროვანია საფერხულო „ნარინას“ სურათი. ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ ხელჩაბმული „ნარინას“ ვარიანტი, სადაც მკლავები მოძრაობს, სწორედ ქართულ-კლარჯულ ფერხულებში გვხვდება მთელი სისრულით.

„ნარინას“ შესრულების სპეციფიკის გათვალისწინებით, იგულისხმება საფერხულო შემოქმედებაში ტრადიციული ხელჩაბმის არქონა, რაც ზოგადად ფერხულებს არ ახასიათებს (კლარჯულ და ლაზურ საფერხულო შემოქმედებაში სხვადასხვა სახის ხელჩაბმა გვაქვს), დადასტურებულად უნდა ითქვას, რომ აღნიშნული ფოლკლორული ნიმუში, მიუხედავად იმისა, რომ მან ქართული ტექსტიც მოირგო, აფხაზურია.

რაც შეეხება „ნარინას“ წყვილურ ვარიანტებს, აფხაზ ეთნოფორთაგან მოპოვებული მასალით, აქ მოძრაობა-გადაადგილებისა და მკლავთა პოზიციების მეტი დინამიკა შეიმჩნევა. ქალბატონმა ლეილამ სცადა რამდენიმე მელოდიის გარმონზე შესრულება. შესრულებულ მუსიკალურ კომპოზიციაზე მისმა ნათესავებმა – ახალგაზრდა და-ძმამ შეასრულა წყვილური ცეკვა – წყვილი მოძრაობდა წრეზე, მოძრაობა დაიწყო მარცხენა ფეხით – მოძრაობა იგივეა, რაც „ნარინას“ საფერხულო ვარიანტებში. გადაადგილებას ამ ვარიანტში უზრუნველყოფს როგორც მარცხენა, ისე მარჯვენა ფეხი, თუმცა მცირეოდენი პრიორიტეტი მარცხენა ფეხს აქვს. მარცხენა ფეხი იდგმება ქუსლიდან და იწევს ცერზე (ტერფგა-დაგორებით), მარჯვენა მის წინ იდგმება ასევე ცერზე, თითქოს წინ სვლისას სიმაღლეზე ადიან მოცეკვავეები, ხოლო უკან დაბრუნებისას მარცხენა ფეხით, სიმაღლიდან ჩამოდიან. წრე, რომელსაც წყვილი გადის, მოძრაობს საათის ისრის მიმართულებით. მამაკაცის მარჯვენა ხელზე ქალს მარცხენა ხელი უდევს,

ქალის მარჯვენა ხელი მოძრაობს ტალღოვნად წინ და ქვევით, ხოლო მამაკაცის მარცხენა ხელი წინ, მუცელთან იდაყვში მოხრილი, თუმცა შესაძლოა მოძრაობდეს – იმართებოდეს ქვემოთ და ისევ იხრებოდეს წინ. მათ თქვეს, რომ ამ სოფელში – ქალაქში, ქალთა საფერხულო „ნარინას“ არ ასრულებდნენ, მხოლოდ წყვილურს.

აღნიშნული წყვილური ვარიანტი შესაძლოა გამოხატული იყოს ნეკების ბმით. როგორც ზემოთ აღინიშნა, თუ ხალხმრავლობა იყო თავშეყრის ადგილას, „ნარინას“ წრეზეც ცეკვავდნენ, ანუ საფერხულო „ნარინას“ ასრულებდნენ, თუ არა და წყვილად სრულდებოდა. რამდენიმე წყვილის საცეკვაო ფერხულში ჩადგომა კი უკვე მასობრივი ცეკვის კონფიგურაციას ქმნიდა.

სოფელი ერდემლიში, სოხუმიდან მიგრირებულმა ეთნოფორმა გვითხრა, რომ „ნარინა“ აბაზურია. მის მიერ მოწოდებული სახეობის „ნარინას“ (ვიდეოდანართი, №124) წყვილი ასრულებს წრეზე ხელჩაუბმელი. შესაძლოა ერთმა წყვილმა შეარულოს ცეკვა, შესაძლოა წყვილთა გარკვეულმა რაოდენობამ. წყვილი მარჯვნივ გადაადგილდება. საცეკვაო ლექსიკა იგივეა, რაც „ტაშიან ნარინაში“, მარჯვენას მიჰყავს გადაადგილების პროცესი, კაცის მკლავები ფეხის მოძრაობის პარალელურად მოძრაობს – იდგმება წინ მარჯვენა პარალელურად იხრება მარჯვენა ხელი იდაყვში წინ და მარცხენა უკან. ხოლო იმ დროს, როდესაც მარჯვენა ფეხი უკან იდგმება, წინ მოდის მარცხენა იდაყვში მოხრილი ხელი და მარჯვენა ხელი ზურგსუკან. ქალის მკლავები ნარინარად მოძრაობს და იცვლება (ზუსტად ვერ განგვიმარტა, თქვა, რომ ყველას საკუთარი მოძრაობები ჰქონდა ან იმპროვიზაციით ჰმნიდა).

ხელჩაუბმელი „ნარინას“ იგივე მოძრაობის სახესხვაობას წარმოადგენს მარცხენა ხელის ზურგსუკან დაფიქსირებითა და მხოლოდ მარჯვენას მოძრაობით წინ და გვერდზე წრის მოხაზვით. ხოლო თუ ზურგსუკან დაჭერილ იდაყვში მოხრილ მარცხენა მკლავში ქალი იქნება ხელმკლავით დაკავშირებული, ამ დროს ხელმკლავით ბმა იქნება წარმოდგენილი.

კაზასკა. აფხაზ ეთნოფორთაგან შევიტყვეთ კიდევ ერთი საცეკვაო ნიმუშის შესახებ სახელწოდებით „კაზასკა“. ეს ცეკვა მხოლოდ ორ ხნიერ ეთნოფორს ახსოვდა, თუმცა სრულყოფილი ინფორმაციის მოგროვება ვერ შევძელით. გარდა ამისა, თავად ლექსემის შინაარსიდან გამომდინარე, „კაზასკა“ „კაზაკურს“ უნდა ნიშნავდეს. ცეკვა აფხაზურ ეთნოსში ისტორიული პერიპეტიებიდან გამომდინარე კულტურის მიგრაციის შედეგად გაჩნდა. აქედან გამომდინარე, მას ამჯერად გვერდს ავუვლით.

„აბაზა ხორონის“ სახელწოდებით სოფელ ბალარის მუხტარმა გვაჩვენა ცეკვა ტაშის თანხლებით, რომელსაც მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ (ვიდეოდანართი, №125). „აბაზური სხვაა, აქ არ ვცეკვავდითო“ – აღნიშნა, რაც მაუწყებელია იმისა, რომ აქ აფხაზური ცეკვის შესრულების ტრადიციას ადგილი არ ჰქონია. „აბაზური ხორონი“, რომელიც მან იცოდა და გვაჩვენა, მრგვალი იყო, ფეხის დარტყმით სრულდებოდა, ქალების გარეშე. მოძრაობა სამი ტაშის თანხლებით ეთანხმებოდა ფეხით შესრულებულ სამ ნაბიჯს. მცირედ მუხლებში ჩახრილ მდგომარეობაში, წრის ერთი მომართულებით სრულდება სამი ნაბიჯი,

მეოთხე თვლაზე შეხტომა ცალ ფეხზე და მეორე ფეხის მუხლში მოხრილ, აწეულ მდგომარეობაში დაფიქსირების შემდეგ, საპირისპირო მხარეს იგივე მოძრაობა სრულდება აწეული, მუხლში მოხრილი ფეხით.

იმის გათვალისწინებით, თუ რა მდიდარი აფხაზური საცეკვაო ფოლკლორია დაცული აფხაზეთში, მუჰაჯირებთან თვალშისაცემი სიმწირე შეინიშნება. ამდენად, თუ შევადარებთ აფხაზურ და აფხაზ მუჰაჯირთა ცეკვებსა და საცეკვაო მოძრაობებს, თვალსაჩინო სხვაობას დავინახავთ. აფხაზებმა თქვეს, რომ მათ რაც ჰქონდათ, ყველაფერი შეინარჩუნეს. ამ ფონზე მხოლოდ ზემოწარმოდგენილი რამდენიმე აფხაზური ცეკვა გამოიკვეთა, რომელთაგან 2-ს – მასობრივსა და წყვილურს, ერთი და იმავე მუსიკალური თანხლება გააჩნია „ნარინას“ მაგალითზე. ფერხული „ოუ რაშა“, როგორც საერთო აფხაზური გამოიკვეთა და მუჰაჯირულ შემოქმედებაში სამეტყველო ენის – საცეკვაო ნაბიჯისა და კომპოზიციის სრული აღწერილობით დაფიქსირდა. მეორე ნიმუში, „აფსუა ქოშარა“, შესაძლოა სწორედ ის ცეკვაა, რომელიც ძველ წერილობით წყაროებში ქალ-ვაჟის დუეტად შემორჩა აფხაზეთში. აფხაზური ფოლკლორის შესახებ აღწერილობით მონაცემებზე დაყრდნობით, ნაწილში ცეკვის სახელწოდება არ გამოკვეთილა, ნაწილში კი, ქალ-ვაჟის დუეტური ცეკვა „შარათინის“ სახელწოდებით არის ცნობილი, თუმცა ამ ტერმინს თურქეთის აფხაზი მუჰაჯირები არ იცნობენ. აფხაზური სამთიულურო ცეკვების მიმართულებით გადაკვეთის წერტილების აღმოჩენა და ანალოგიების მოკვლევა-მოპოვება არ მოხერხდა, რადგან მუჰაჯირები ხალხურ ყოფაში ამგვარ საცეკვაო ნიმუშებს არ ასრულებდნენ, მათ მხოლოდ სასცენო კომპოზიციების სახით წარმოადგენენ სახელწოდებით „კავკასიური ცეკვები“.

მიუხედავად იმისა, რომ აფხაზები დიდი ხნის განმავლობაში ინარჩუნებდნენ ეთნოგემიას, რაც მათი აბორიგენული სივრციდან შერჩენილი კულტურის სიმყარის გარანტია უნდა ყოფილიყო, მაინც გარკვეული ნაწილი დაიკარგა.

თურქეთის აჭარლებისა და ყიზლარ-მოზდოკის ქართულები მუსიკალური ფოლკლორი – გიორგი კრავეიშვილი

მიუხედავად იმისა, რომ პროექტით გათვალისწინებული არ იყო, მონოგრაფიაში მოკლედ მაინც ვეხები თურქეთში მცხოვრებ აჭარლებისა და რუსეთში (ყიზლარ-მოზდოკში) მცხოვრები ქართველების მუსიკალურ ფოლკლორს, რადგან მათი უნიკალური მრავალხმიანი სიმღერებისთვის გვერდის ავლა ნამდვილად არ შეიძლებოდა.

თურქეთის აჭარლების მუსიკალური ფოლკლორი

1921 წლის საზღვრით, აჭარის მხოლოდ მცირე ნაწილი (ხეზა-მარადიდი და მაჭახლის ექვსი სოფელი) მოექცა თურქეთის შემადგენლობაში, მაგრამ სამაგიეროდ 1877-78 წლების მუჰაჯირობის არნახულმა მასშტაბმა თურქეთში ქობულეთლებისა და აჭარლების მრავალი სოფელი დაარსა. აჭარლები ტრაპიზონსმილმა ძალიან ვრცელ ტერიტორიაზე ცხოვრობენ.

ამჯერად ვეხები მხოლოდ იმ რაიონებს, რომელთა მუსიკალური ფოლკლორის შესახებ მცირეოდენი ინფორმაცია მაინც გამაჩნია. აქვე ავღნიშნავ, რომ მეტ-ნაკლებად ინეგოლის გარდა, ყველა სხვა რაიონში საფუძვლიანი მუსიკალური ექსპედიციებია ჩასატარებელი. მიუხედავად იმისა, რომ ქობულეთს ეთნოგრაფიულ აჭარად არ ვთვლი, ქობულეთელი მუჰაჯირების მუსიკალური ფოლკლორის შესახებ არსებული ეს მცირე ინფორმაციაც გადავწყვიტე ამ თავში მომეყვია.

აჭარის თურქული ნაწილი, მუჰაჯირი აჭარლები და ქობულეთელები: ბორჩხის, ფაცას, ინეგოლისა და შამლის რაიონები

თურქეთის მაჭახელაში პირველი ექსპედიცია გერმანიაში მცხოვრებ უცნობ მაჭახლელს 1975 წელს ჩაუტარებია და მასალა ცნობილ მომღერალ ბაიარ შაჰინთან (გუნდარიძე) ინახება. ანსამბლი „მაჭახელა“ ჩანერეს: ბ. შაჰინმა (2001, 2006), იბერია ოზქანმა (მელაშვილი) (2001), ეთნოგრაფმა როინ მალაყმაძემ (1998), რეჟისორმა ქემალ ონერმა („Macahel Belgeseli“ 2002), ტელეკომპანია „TRT 2“-მა ფინარ ოქანისა და მიჰრიბან თანიქის რეჟისორობით („Maçahela şarkıları“ 2004), ლოტ-ბარმა გიორგი დონაძემ (თბილისი, 2004), ტელევიზია „რუსთავი 2“-ის გადაცემა „ლამის შოუმ“ (2005), ტელეკომპანია „Canlı“-ს „Avşar şow“-მ (2007), „გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის“ განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის საქმეთა საქართველოს ეროვნულმა კომისიამ, ეთნომუსიკოლოგ ნანა ვალიშვილის მონაწილეობით (2008), „Haber HD Türk“-მა აჰმეთ სელიმ საბუნჯუს რეჟისორობით (2012), აბდულაჰ აკატმა (2015), აჭარის სატელევიზიო გადაცემის „ერთი დღე სოფელში“ ჯგუფმა ნათია თავდგირიძის ხელმძღვანელობით, ტელევიზია „Haber HD Türk“-მა ჰატიჯე ქესქინის რეჟისორობით „Macahel Hazvası“ (2017), ბრიტანელმა და იაპონელმა მომღერლებმა კარლ ლინიქმა და იზუმი ფეირბენკსმა (2018), ტელეკომპანია „იმედის“ გია ჯაფანიძის გადაცემა „სხვა რაკურსმა“ (2018). როინ მალაყმაძის 1998 წლის მასალა 2002 წელს შევიდა მისივე ფილმში „ლიგანის ხეობა“.

მე კი 2015 წელს რამდენიმე საათით ვეწვие ბორჩხის რაიონის სოფელ მარადიდსა და ხეზას.

2008 წელს ზედა მაჭახელაში ჩატარებულ კომპლექსურ ექსპედიციას (რომლის წევრიც ეთნომუსიკოლოგი ნანა ვალშვილი იყო), ეხება ქართველურ მემკვიდრეობაში როზეტა გუჯეჯიანის, გიორგი ჭეიშვილისა და სხვათა ავტორობით 2008 წელს გამოქვეყნებული სტატია „ეთნოგრაფიული ზედა მაჭახელა“. ავტორები მხოლოდ მაჭახელაში ფიქსირებული სიმღერების ხმების რაოდენობით შემოიფარგლნენ. ზედა (თურქეთში მოქცეული) და ქვედა (საქართველოში დარჩენილი) მაჭახელის მუსიკალური ფოლკლორის შედარებისას გაირკვა, რომ სამხმინაობა მხოლოდ ხელვაჩაურის რ-ნის სოფლებში დაფიქსირდა. ბორჩხის რაიონის მაჭახლურ სოფლებში – მხოლოდ ორხმინაი ნიმუშებია. სტატიის ავტორთა სამართლიანი დასკვნით, მაჭახლური სიმღერებისთვის იმთავითვე ორხმინაობა უნდა ყოფილიყო დამახასიათებელი (გუჯეჯიანი, ჭეიშვილი და სხვ. 2008:82). ასევე ორხმინაი 1877-78 წლებში მუჰაჯირად წასული მაჭახლელების, კერძოდ ინეგოლის რაიონის სოფლების, ჰაირიესა და თუფეხჩიყონალის – სიმღერებიც.

ანსამბლ მაჭახელას კომპაქტდისკი „Maçahela. Türkiye’den vocal Gürcü müziği“ ბ. შაჰინმა 2006 წელს გამოსცა. 2016 წელს კი ანსამბლის მიერ შესრულებული სიმღერები იუნესკომ კაცობრიობის კულტურულ მონაპოვრად გამოაცხადა.

მუჰაჯირი აჭარლები:

ახმედ ოზქან მელაშვილმა საფრანგეთში მოღვაწე ილია ჯაბადართან ერთად, ინეგოლის რაიონის სოფელ ჰაირიეში 1965-66 წლებში ჩაწერა ხალხური მუსიკის ნიმუშები. ჯაბადარის არქივში მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშია. როგორც ჩანს მელაშვილმა ჯაბადართან ერთად დაიწყო, შემდგომ კი მარტომ გააგრძელა სიმღერების ჩაწერა. 1968 წელს მელაშვილის ავტორობით გამოცემული წიგნის „Gürcüistan“-ის სანოტო დანართში 1965 წელს ფიქსირებული სიმღერებია წარმოდგენილი.

მუჰაჯირებთან 1968 წელს იმავე ადგილას მელაშვილთან ერთად იმყოფებოდა გოლდი, რომელმაც 1972 წელს გამოსცა ფირფიტა „Georgian folk music from Turkey“. 1968 წელსვე ჰაირიეში იმყოფებოდა რეჟისორი გიორგი ასათიანი. მეგზური იყო მწერალი იბრაჰიმ გორაძე.

1979 წელს რეჟისორმა გურამ პატარაიამ გადაიღო ფილმი „ტაო-კლარჯეთი“, რომელშიც მის მიერ ფიქსირებულ მასალასთან ერთად, შესულია გოლდის მიერ ჩაწერილი სიმღერები. ე. გარაყანიძის აზრით, პატარაიამ და გოლდმა ძირითადად ერთი და იგივე სიმღერები ჩაწერეს (გარაყანიძე, 1988:40), რაც არ შეესაბამება სიმართლეს, ვინაიდან ორიოდე ნიმუშის გარდა, დანარჩენი გოლდის ფირფიტიდანაა აღებული. იმხანად ფილმის ხშირად ნახვის შესაძლებლობა არ იყო და გარაყანიძის აზრის სიმცდარეც ამ მიზეზმა განაპირობა. გარაყანიძე აგრეთვე ახსენებს ჯაბადარს (იქვე), რომელიც ზემოხსენებული ილია ჯაბადარია.

1982 წელს ჰაირიელებმა ვიდეოზე გადაიღეს თავიანთი სოფელი. 1999 წელს ქალაქ ინეგოლში „მაცრული“ ჩაწერა ჟურნალისტმა ოთარ ფუტკარაძემ. მასალა

გავიდა აჭარის რადიოს გადაცემათა ციკლში „შორეული ახლობლები“. 2005 წელს ს. სტურუამ ინეგოლის რაიონის სოფელ თუფეხჩიყონალში ჩაწერა რამდენიმე სიმღერა, რომელიც გამოიყენა ფილმში „ნალვერდალი“ (2007). ამავე წელს წელს გადაცემა „დროების“ გადამღებმა ჯგუფმა გ. კალანდიას ხელმძღვანელობით, გადაიღო რამდენიმე ნიმუში. სიუჟეტები გავიდა ტელეკომპანია „იმედის“ ეთერში.

2009-11 წლებში ჰაირიეში რამდენიმე სიმღერა და დასაკრავი ჩაწერა თურქოლოგმა ნინო ოქროსცვარიძემ.

2015 წელს ინეგოლის რაიონში, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის, ტრაპიზონის ყარადენიზის ტექნიკური უნივერსიტეტისა და სტამბოლში არსებული ქართული კულტურის სახლის ერთობლივმა ექსპედიციამ იმუშავა (ხელმ. ნ. რაზმაძე და ა. აკატი).

ამავე წელს მუჰაჯირთა რაიონები მოიარა საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ექსპედიციამ (ხელ. ანზორ ერქომაიშვილი).

2016 წელს მუჰაჯირებს ესტუმრა აჭარის ტელევიზიის გადაცემის „ერთი დღე სოფელში“ ჯგუფი ნათია თავდგირიძის ხელმძღვანელობით. გადაცემები აჭარის ტელევიზიის ეთერში 2017 წელს გავიდა.

2018 წელს მუსიკოლოგმა ბაია ჟუჟუნაძემ და ლოტბარმა გიორგი ხუხუნაიშვილმა ინეგოლის რაიონში რამდენიმე სიმღერა დააფიქსირეს.

2019 წელს ინეგოლის ანსამბლი „რირაში“ გადაიღო საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემა „აკუსტიკამ“.

2019 წელსვე ტელეკომპანია „იმედის“ გადაცემა „საიმედო ტურის“ გადამღები ჯგუფი ინეგოლს ეწვია მარიკა ბაკურაძის ხელმძღვანელობით.

2023 წელს რამდენჯერმე შევხვდით საფანჯას, დუზჯესა და აქჩაკოჯას რაიონში მცხოვრებ აჭარლებს.

პიტერ გოლდის 1972 წელს გამოცემული ფირფიტა „Georgian folk music from Turkey“ ქართველი ეთნომუსიკოლოგებისათვის უმნიშვნელოვანესი შენაძენია, რადგან სწორედ ამ ფირფიტით და მისი ანოტაციით გავიგეთ არც თუ ცოტა რამ თურქეთის ქართველების მუსიკალურ ფოლკლორზე. ფირფიტაზე ჰაირიელები მოხსენიებულნი იყვნენ როგორც „ისტორიული შავშელები“ და სწორედ ამიტომ გარაყანიძემ, ჯერ კიდევ 1987 წელს ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მეექვსე ნომერში „ზოგიერთი ქართული მუსიკალური დიალექტის დადგენისათვის“ ჰაირიე შავშური მუსიკალური ფოლკლორის ნაწილად განიხილა.

ქართველი ეთნომუსიკოლოგებისთვის, გოლდის ფირფიტა, ათწლეულების განმავლობაში, თურქეთის ქართველების მუსიკალურ ფოლკლორთან დაკავშირებით, ერთადერთ გამოცემად ითვლებოდა (ისიც ძირითადად სოფელ ჰაირიეს მაგალითზე). ფირფიტაზე მოხმობილია 1968 წელს ჩაწერილი სიმღერები და ინფორმაცია მათ შესახებ. მიუხედავად ამ გამოცემის უდიდესი მნიშვნელობისა, მან სრულყოფილად მაინც ვერ ასახა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მრავალფეროვნება (ქალთა რეპერტუარიდან ჩამწერმა მხოლოდ ორიოდ ნიმუში წარმოადგინა). გარდა ამისა, უცნობი იყო ჩვენთვის, ხსენებული სიმღერების გარდა, თუ არსებობდა სხვა ნიმუშებიც. ფირფიტის გამოცემიდან ძალიან დიდი

დრო გავიდა და ჩვენ ისიც კი არ ვიცოდით ჰაირიეში კიდეც მღეროდნენ თუ არა უნიკალურ ორხმიან სიმღერებს. ამ პირობებში კი აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ რაზმადის ძალისხმევით პატივცემული ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგი 2012 წელს თბილისს ეწვია და თავისი არქივი გადმოგვცა.

არქივის გაცნობამ უდავოდ გაამდიდრა ჩვენი წარმოდგენა ამ სოფლის მუსიკალური ფოლკლორის შესახებ. გარდა ამისა, არქივში შედარებით მეტად იყო წარმოდგენილი ბურსასა და სტამბოლში ჩაწერილი ნიმუშებიც. თუმცა ქალთა რეპერტუარის ხვედრითი წილი უმნიშვნელო იყო. მართალია, ჰაირიეს სიმღერა-დასაკრავებები სოციალური ფუნქციის თვალსაზრისით, განხილულია თურქოლოგ ნინო ოქროსცვარიძის 2012 წელს გამოქვეყნებულ წიგნშიც „ოჯახი და საოჯახო ყოფა თურქეთელ ქართველებში (ინეგოლის რაიონის სოფელ ჰაირიეს მოსახლეობის მაგალითზე)“, თუმცა ეს ეთნომუსიკოლოგებისთვის მაინც არ იყო საკმარისი.

ჰაირიეს მუსიკალური ფოლკლორის შესწავლისთვის უმნიშვნელოვანესი აღმოჩნდა 2015 წელი, როდესაც ამ სოფელს ნინო რაზმადის ორგანიზებითა და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის, ტრაპიზონის ყარადენიზის ტექნიკური უნივერსიტეტისა და სტამბოლში არსებული ქართული კულტურის სახლის ერთობლივი ექსპედიცია ეწვია. მათ არამარტო გაარკვიეს ორხმიანობის მდგომარეობა და ჩაიწერეს მამაკაცთა და ქალთა ფოლკლორის არაერთი ნიმუში (მათ შორის ისეთებიც, რომელიც გოლდს არ ჩაუწერია), არამედ ზოგიერთი რამ დააზუსტეს ადრე ჩაწერილი სიმღერების შესახებაც. ამ ექსპედიციამ მოიტანა სხვა დადებითი შედეგიც: კერძოდ ინეგოლის რაიონში ჩამოყალიბდა ორი ანსამბლი (ჰაირიეს მომღერალთა გუნდი და „რირაში“) და პიტერ გოლდის მასალა, ახალ საექსპედიციო ჩანაწერებთან ერთად, შევიდა ნინო რაზმადის წიგნში „ქართული მრავალხმიანობა დასავლეთ თურქეთში. პიტერ გოლდის ნაკვალევზე“. მისი პრეზენტაცია ჯერ 2018 წლის 25 ნოემბერს ქალაქ ინეგოლში, 2019 წლის 15 და 17 აპრილს კი თბილისსა და ბათუმში გაიმართა.

წიგნის ინეგოლური პრეზენტაციის ფარგლებში, ინეგოლსა და ჰაირიეს კვლავ ეწვია პ. გოლდი და ნ. რაზმადისთან ერთად, ინეგოლელების გუნდ „რირაშისა“ და ჰაირიეს მომღერალთა ანსამბლისგან რამდენიმე ნიმუში ჩაიწერა. კონცერტს ორი გადაცემით გამოეხმაურა და დამატებით რამდენიმე სიმღერა ჩაწერა „ეთნოფორმაც“. წიგნში მოცემულია გოლდის 1972 წლის ანოტაციის მნიშვნელოვანი ნაწილი, 2015 წლის ექსპედიციის დღიური, ასევე კალანდიას წერილი ახმედ მელაშვილზე. წიგნს თან ერთვის აუდიო დისკი და სანოტო ნაწილი, რომელიც წარმოადგენს 1965-66, 1968, 2015 და 2018 წლების მასალას. წიგნის წარდგენა საქართველოში (თბილისსა და ბათუმში) მხოლოდ 2019 წლის 15 და 17 აპრილს შედგა. წიგნი ქართულ, თურქულ, ინგლისურ და ფრანგულენოვანია და ხელმისაწვდომია უცხოელი ეთნომუსიკოლოგებისა და შემსრულებლებისთვისაც.

2017 წელს გამოიცა მამია ფალავას, თინა შიოშვილისა და სხვათა ავტორობით შედგენილი მონოგრაფია – „ქართველ მუჰაჯირთა შთამომავლები თურქეთში. მაჭახელელი მუჰაჯირები“. მათ მიერ შექმნილ ამ და სხვა მონოგრაფიებში, დიდი ადგილი უკავია სიმღერების სოციალურ ფუნქციას, თუმცა ჟანრები განხილულია სიტყვიერ-

რი ტექსტის მიხედვით (მაგალითად: საყოფაცხოვრებო, პატარძლის დასამოძღვრავი სიმღერები), ამგვარი დაყოფის საფუძველი კი ეთნომუსიკოლოგებს არ გაგვაჩნია.

მუჰაჯირი ქობულეთელები (ფაცას და თერმეს რაიონები):

1990 წელს, ფაცაში, ზურაბ თანდილაშვილმა, სოფელ კაბაღდალში არქეოლოგ დავით ხახუტაიშვილთან ერთად, რამდენიმე ნიმუში დააფიქსირა. ამავე წელს, ვიდუოზე, სავარაუდოდ, ადგილობრივმა დააფიქსირა რამდენიმე სიმღერაც.

2001 წელს ო. ფუტკარაძემ ფაცაში დააფიქსირა რამდენიმე ერთხმიანი ნიმუში. მასალა აჭარის რადიოთი გადაიცა გადაცემათა ციკლში „შორეული ახლობლები“. 2008 წელს ფილოლოგებმა შუშანა ფუტკარაძემ და მზია ხახუტაიშვილმა იქვე ჩაწერეს რამდენიმე ნიმუში.

იმავე წელს თერმეს რაიონში ეთნოლოგ ნაილა ჩელებაძემაც ჩაწერა რამდენიმე სიმღერა. სამწუხაროდ, მასალა დაიკარგა.

2009 წელს ფაცას რაიონს ქუთაისის ტელეკომპანია „რიონის“ გადამღები ჯგუფი ესტუმრა ფილოლოგების: თამარ ღვინიაშვილის, ტარიელ ფუტკარაძისა და ავთანდილ ნიკოლეიშვილის ხელმძღვანელობით (ნაწილი მესამე. გადაცემათა ციკლიდან „საქართველო-თურქეთი: გრძელი გზა“).

2012 წელს ფაცაშივე იმუშავა ბათუმის რუსთაველის უნივერსიტეტის ქართველოლოგიის ინსტიტუტის ექსპედიციამ (ხელ. ფილოლოგი მამია ფალავა). მზია ხახუტაიშვილის შრომებში განხილულია ქობულეთური ნადურების სიტყვიერი ტექსტები და აღნიშნულია, რომ სიმღერის დამწყებ ხმას „გაყივლება“ ჰქვია.

როინ მალაყმაძე, 2019 წელს გამოცემულ მონოგრაფიაში „ზედა მაჭახელი“ მოკლედ ეხება მაჭახლის მუსიკალურ კულტურას და აღნიშნავს, რომ მაჭახლელების აზრით, სიმღერა ოთხხმიანია. პირველ ხმას „გაყივლება“ ეწოდება, მეორეს ბანი (დანარჩენი ორი ხმის სახელს კი არ აკონკრეტებს). სინამდვილეში თურქეთის მაჭახლის სიმღერები მხოლოდ ორხმიანია. ეთნოფორთა გადმოცემით, ბანით სიმღერა მამაკაცებთან ერთად ქალებსაც სცოდნიათ.

ჩემ ხელთ არსებული ნიმუშები წარმოდგენილია შრომის („თოხნის სიმღერა“, „ვოისა“, „ჰელესა“) საქორწინო (მაცრული – დედოფლის მოყვანისას), სატრფიალო („ბახმაროს მთაზე“), საცეკვაო („ფათიკო“ – ნაყოფიერება-შვილიერების კულტთანაა დაკავშირებული), „ჩაგუნა“, „რაშაორერა“, „გორსა და ვარადა“, საფერხულო („ვაჰაჰაი“⁶, „ვოდელია“), საისტორიო ტექსტზე („ენვერ ფაშა“), სალხინო („ლობოს სიმღერა“), სახუმარო („ვოდელია ნანინა“, „შვიდკაცა“, „ეფრატური“) და სხვა ნიმუშებით. შრომის, საქორწინო, ქალთა ნადის (ხერტლის ნადური), და სხვა ჟანრის აჭარული სიმღერები და მათთან დაკავშირებული რიტუალები იგივე იყო ხება-მარადიდსა და მუჰაჯირთა სოფლებშიც, მაგრამ ამჟამად ძველი სიმღერები იქ მივიწყებულია.

ორიოდე სიტყვით ვესხები კირნათ-მარადიდის თემას. გარაყანიძე, მაჭახლური მუსიკალური ფოლკლორის მსგავსად, მარადიდულსაც აჭარულის ნაწილად მიიჩნევდა (გარაყანიძე, 2011:90). მამია ფალავა, თინა შიოშვილი, მალხაზ ჩოხარაძე

⁶ მას ასრულებენ მუჰაჯირი ქობულეთელებიც (ფალავა, 2016:106).

კი, თავიანთ მონოგრაფიებში, კირნათ-მარადიდის ფოლკლორს კლარჯულ ფოლკლორად თვლიან (ფალავა შიოშვილი და სხვ. 2016). ზეპირსიტყვიერი ფოლკლორი კლარჯულ ფოლკლორშია შეტანილი. ჩემი 2014 წლის შავშეთის და 2015-2016 წლების კლარჯეთის ექსპედიციების დროს, ეთნოფორებს არაერთხელ განუხსენებიათ თავი კირნათ-მარადიდისა და მაჭახლის მოსახლეობისგან.

მეცნიერთა განსხვავებული აზრის გამო, 2015 წელს ვესტუმრე ბორჩხის რ-ნის სოფ. მარადიდს (მარადიდის თურქულ ნაწილს). შეკრებილი ხალხის საკმაოდ რაოდენობის მიუხედავად, სიმღერების ჩანერა თითქმის ვერ მოხერხდა. ძირითადად დავაფიქსირე „ჯილველო“ და „გელინო“ (აუდიოდანართი, №231), მაგრამ მიმღერეს „დოდოფლის სიმღერის“ ბანის ფრაგმენტი (აუდიოდანართი, №232), რომელიც აჭარული სიმღერის ბანია. ამ სიმღერების აჭარულობას თავად მარადიდლების ცნობა ამყარებს „ადრე მაჭახლელებივით ჩვენც ვმღეროდით, მურღულის და შავშეთის ყაიდები (ჰანგები – გ. კ.) გადაცვლილია“ (გადასხვაფერებული – გ. კ.). „გელინო“ ერთ ხმაში თქვეს და „ჯილველო“ ცალფად შესრულდა. საინტერესოა, რომ კონსერვატორიის 2005 წლის ექსპედიციის მასალებშიც, ხელვაჩაურის რ-ნის სოფ. მარადიდსა და კირნათშიც, „გელინოს“, ისევე, როგორც „ჯილველოს“, რატომღაც ერთ ხმაზე ამბობდნენ. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ თურქეთის საქართველოს ყველა კუთხის ქართველი, მათ შორის ლაზიც, „ჯილველოს“ თავის სიმღერად მიიჩნევს (ჩავწერე 2014-17 წწ.).

ბორჩხის რაიონში არის ექვსი მაჭახლური სოფელი. მათი ფოლკლორი ვოკალურია. მართალია, გვხვდება აკორდეონი და გარმონიც (აუდიოდანართი, №233) თუმცა იშვიათად.

თურქეთში მცხოვრები აჭარლების სიმღერები უკანასკნელ წლებამდე მხოლოდ ორხმიანი იყო, დღეს კი აჭარელი მუჰაჯირების ფოლკლორში მათი გაერთხმიანება თვალშისაცემია, თუმცა ორხმიანობის ფიქსირება დღემდეა შესაძლებელი (აუდიოდანართი, №234).

ჰაირიელებს, რომელთა მამებისგანაც 1965-68 წლებში ტრადიციული ორხმიანი ნიმუშები დაფიქსირდა, ორ ხმაში მღერა უკვე, როგორც ჩანს 1982 წელსაც კი უჭირდათ (იგულისხმება ადგილობრივების მიერ გადაღებული მასალა). არა მარტო „დოდოფლის სიმღერა“ არამედ „ვოისაც“ კი უმეტესად ზედა ხმის გარეშე იყო. მრავალხმიანობის ჩანერა, ბუნებრივია, რომ ჰაირიესა და თუფეხჩიყონალში კიდევ უფრო გართულდა 2015 წელს. ყველა სიმღერაში („მაცრულის“ გარდა), ახსოვთ უმეტესად დამწყები, პირველი ხმა. „დოდოფლის სიმღერაში“ კი ახსოვთ ბანიცა და მელოდიაც, თუმცა მელოდიის თქმა უჭირთ, ან სოლისტი დანწყების შემთხვევაში მალევე ბანზე გადადის. ჰაირიელებისა და თუფეხჩიყონალელების უმეტესობა, ლექსის დავიწყების გამო, მელოდიას არც მღერის და მხოლოდ ბანი ჟღერს (აუდიოდანართი, №235). საერთოდ კი, სიმღერის გაერთხმიანების შემთხვევაში, უფრო ლოგიკურია მელოდიის შენარჩუნება, თუმცა აჭარული სიმღერის ბანი იმდენად მელოდიზებულია, ცალკე შესრულების შემთხვევაში, უცხო მსმენელს შეიძლება მელოდიადაც კი მოეჩვენოს.

რაზმადისა და აკატის მიერ ტრადიციული მრავალხმიანობის მერვე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წაკითხულ მოხსენებაში „ინეგოლის (თურქეთი) ქართველების წარსული და თანამედროვე მუსიკალური ყოფა“ – აღნიშნულია, რომ „დედოფლის

სიმღერის დღეს შესრულების ორი ვერსია არსებობს. როდესაც მათ ჩვეულებრივი ეთნოფორები ასრულებენ, უმეტესად ბანი ჟღერს, მელოდია კი ფრაგმენტულად, ან არ სრულდება. მეორე შემთხვევაში – მათ ტრადიციების შენახვით, დაინტერესებული ადგილობრივი ახალგაზრდა მუსიკოსების მიერ“. 2005 წელს სტურუამ თუფეხჩიყონალში ნიმუშების უმეტესობა მოხუცებისგან ორ ხმაზე თავისუფლად ჩაწერა (აუდიოდანართი, №236). მართალია, „ბახმაროს მთაზე“/„შავი ზღვის პირზე“ შესრულებისას, ბანს, ყოველ ჯერზე არასწორად მღეროდნენ და ხშირად უნისონში გადადიოდნენ (აუდიოდანართი, №237), მაგრამ 2007 წელს ჩაწერილი სიმღერების უმეტესობა მაინც ტრადიციული ორხმიანი ნიმუშები იყო.

სიმღერების გაქრობის საფრთხეზე, ჯერ კიდევ გოლდი მიუთითებს და დასძენს, რომ „მხოლოდ მოხუცების წყალობითაა შემორჩენილი „დედოფლის სიმღერა“ და „ვოსა ვორერა“ (Gold, 1972:3).

როგორც 2015 წლის ექსპედიციის მასალები მეტყველებს, „ვოსა ვორერა“, უკვე გამქრალია (ისევე როგორც „ფაჭვის სიმღერა“, „ალიფაშა“, „ევრიდა მასპინძელსა“, „ნანინა“). გოლდი აღნიშნავს: „საგუნდო მუსიკა, ერთდროულად არის საკმაოდ დემოკრატიული, იმ მხრივ, რომ ნებისმიერ კარგ მომღერალს შეუძლია აჰყვეს ბანის პარტიას და, ამასთანავე, მხატვრული თვალსაზრისით, მომთხოვნი, ვინაიდან მხოლოდ ცალკეულ პირს შეიძლება ჰქონდეს სოლო პარტიის შესრულების კვალიფიკაცია“ (იქვე:3). დღეს კი ძნელია სოლისტის პარტიის მცოდნის ნახვა, თუმცა ინეგოლის რაიონში 2018 წელს ჩამოყალიბებული ანსამბლები „რირაში“ და „ჰაირიეს მომღერალთა გუნდი“ გოლდისა და მელაშვილის ჩანაწერებზე დაყრდნობით, აღადგენენ ძველ სიმღერებს და იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ მალე არა მხოლოდ ანსამბლის წევრები, არამედ მთელი მოსახლეობა ორ ხმაში კვლავაც თავისუფლად იმღერებს.

საისტორიო თემატიკის ამსახველი სიმღერებიდან გოლდსა და მელაშვილს ჩაწერილი აქვთ „ალიფაშა“ (აუდიოდანართი, №238). „ეს ვერსია მხოლოდ ფრაგმენტია და მომღერლებმა არ იციან ამ ამბის დეტალები“ (Gold, 1972:5). ალიფაშას თემა მხოლოდ საწყის სტრიქონშია მოცემული, ხოლო შემდეგ კი, მართლაც სრულიად სხვა შინაარსის ტექსტი მოსდევს (იქვე). სამწუხაროდ, დღეს ამ სიმღერის გახსენება უკვე შეუძლებელია, როგორც ჩანს, 50 წლის წინაც იგი უკვე ფრაგმენტულად ახსოვდათ.

პიტერ გოლდი საუბრობს რა სიძის სახლში დედოფლის მიყვანის დროს, გზად შესასრულებელ „დედოფლის სიმღერაზე“, წერს: „საქორწილო რიტუალის პოპულარობიდან გამომდინარე, ჰაირიეში მას ახალგაზრდა თაობა დღესაც მღერის. ამ სიმღერის ბანი ყველაზე რთულია ჰაირიეს მთელს რეპერტუარში. ის ვითარდება მთელი სტროფის განმავლობაში და გუნდების მიერ ანტიფონურად სრულდება. თუ ორი სოლისტიდან ერთ-ერთი არ მოიძებნა, გუნდები სიმღერას მაინც შეასრულებენ, ვინაიდან ბანის სოლო პარტია მელოდიის ადეკვატურია“ (Gold, 1972:5). დღეს კი მხოლოდ ბანის პარტია იმღერება.

საქორწილოა, ასევე, სიმღერა „ვინ მოგიტანა“ (აუდიოდანართი, №239). იგი წარმოადგენს პატარძლის დიალოგს მეგობრებთან (გაბისონია, მესხი 2005:104). „ნიმუში ხშირად სრულდება ერთი სოლისტისა და გუნდის მიერ რესპონსორუ-

ლად. შეიძლება შესრულდეს მხოლოდ სოლისტის მიერაც. ბევრი სხვა სიმღერის მსგავსად, მას საცეკვაოდაც იყენებენ. მამაკაცებიც ასრულებენ ამ სიმღერის ერთ ვერსიას (ისე, ქალთა სიმღერად ითვლება) და მას უხამს სტროფებს უმატებენ“ (Gold, 1972:6).

„ვინ მოგიტანას“ შემსრულებლის, შევქეთ ავგულის, ცნობით ეს სიმღერა ტრადიციულ რეპერტუარს არ მიეკუთვნება. მას ეს სიმღერა ინეგოლში, შავშეთიდან გადასახლებული მომღერლებისგან შეუსწავლია და სოფლად პოპულარული ამის შემდეგ გამხდარა (რაზმაძე, 2018:96-97). ვფიქრობ, მამაკაცთა უნისონური გუნდის არსებობა, თუნდაც პიტერ გოლდის ჩანაწერებში, სიმღერის შავშეთისგან გავრცელებით უნდა აიხსნას. რაც შეეხება სიმღერის დროს ენის დაბმას, ნინო რაზმაძის თქმით, სპეციალურად იქმნება შთაბეჭდილება, რომ თითქოს სოლისტი ენაბლუა ან სიცივისგან აკანკალებს (პირადი საუბარი 2017 წ.).

საქორწინო სუფრაზე აუცილებლად ითქმებოდა სურსათ-სანოვავის მოსათხოვი საქორწინო სუფრული „ვერიდა მასპინძელსა“, რომელიც ფრიად გავრცელებული აჭარული სიმღერაა. უნდა ითქვას, რომ სურსათ-სანოვავის მოსათხოვი ნიმუშებიდან, აჭარული ვარიანტი ერთადერთია, სადაც თურქულენოვანი ტექსტი არ შემხვედრია. თურქულენოვანი ტექსტის არარსებობა, ვფიქრობ, აჭარულ მუსიკაში მრავალხმიანობის შენარჩუნებით უნდა აიხსნას.

ბორჩხის რაიონის სოფელ მარადიდში 2017 წელს ჩავწერე სიმღერა „გელინო“ (განმეორებითი იხ. აუდიოდანართი, №231). ორდუში მცხოვრები მუჰაჯირები კი მღერიან „სახლი კისერ ხოზიკაიო, გელინო დუუკარ მოზიკაიო“ (ზოსიძე, 2017:131). ამ სიმღერის ტექსტი საყურადღებოა, რადგან არათუ ზოგადქართულ სივრცეში, არამედ ჩვენებურებთანაც არ შემხვედრია პატარძლის მიერ საკრავზე დაკვრის ფაქტი.

ქორწილს, ქართულ სიმღერებთან ერთად, ისლამური მუსიკაც ახლდა. საქორწინო მანქანაში ქალის შესვლის დროს, კითხულობდნენ ყურანის ლოცვებს. მანქანას წინ დაქირავებული მუსიკოსები მიუძღვებოდნენ (ოქროსცვარიძე, 2012:177).

საცეკვაო სიმღერებია „ნანინა“, „ვოსა ვორერა“, „ნარდანიჩა“, „ჰარიანანი“ და „ტირინი ჰორირამა“. „ნარდანიჩა“. გოლდის თქმით „ნარდანიჩა, ნინაინა“ მნიშვნელობის არმქონე სიტყვებია, რომლებიც ხშირადაა როგორც მამაკაცთა, ისე ქალთა სიმღერებში. მეორე მხრივ, სიტყვები „ვოსა“ „ვორერა“, მხოლოდ მამაკაცთა სიმღერებში გვხვდება. ისევე როგორც „ვინ მოგიტანა“, ეს სიმღერაც სრულდება რესპონსორულად, წამყვანი მღერის ტექსტს და გუნდი პასუხობს: „ნარდანიჩა ნინაინა“. ეს სიმღერა ფართოდაა გავრცელებული მთელ სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში; აჭარაში ის ცნობილია, როგორც განდაგანა“ (Gold, 1972:6).

შრომის სიმღერებიდან ფიქსირებულ „ფაჭვის სიმღერას“ „ასრულებდნენ სიმინდის ყანაში სარეველა ბალახის ამოძირკვის დროს (რაზმაძე, 2018:91). შუშანა ფუტკარაძესთან ნაჩვენებია ძროხის წველის ნიმუშის ვერბალური ტექსტი (ფუტკარაძე, 1993:50).

არსებობდა ამინდის მართვის ზოგადქართული რიტუალი და მისი თანხმლები სიმღერა (ფუტკარაძე, 1993:81), რომლის მუსიკალური მხარეც ჩვენთვის უცნობია. სოფელ გულბახჩეში ჩანერილია ლაზარობის თურქულენოვანი ტექსტი

(ფალავა, 2016:354). ზოგიერთ სოფელში კი საკლავს დაკლავდნენ და ხოჯა დუას კითხულობდა (ფალავა, 2016:235; ზოსიძე, 2017:60-61).

ჰაირიეში ფიქსირებულია, ასევე, დატირებებიც. „მოკლე ფრაზებიანი სტროფები და მელოდიის დაღმავალი ხაზი დამახასიათებელია ქართული ტირილებისთვის“ (Gold, 1972:6).

ქალთა რეპერტუარზე საუბრისას, გოლდი აღნიშნავს: „ჰაირიეში ქალებს ცალკე მუსიკალური ტრადიცია აქვთ. მამაკაცთა სიმღერებისგან განსხვავებით, მათი გუნდური სიმღერები მრავალხმიანი არ არის. ქალთა რეპერტუარი შედგება a capella საცეკვაო სიმღერებისგან. ზოგი სიმღერა აკორდეონის აკომპანემენტით სრულდება. არის ასევე განსაკუთრებული სოციალური დანიშნულების სიმღერები, მაგალითად – ტირილები (იქვე:ნ). მართლაც, ჩვენ ჯერჯერობით არ მოგვეპოვება ქალების მიერ შესრულებული ორხმიანი ნიმუშები. გოლდისა და მელაშვილის მიერ ერთობლივად ჩაწერილ ნიმუშებში მხოლოდ ერთი ქალი მღერის. 2015 წლის ექსპედიციაში კი დაფიქსირებულია ქალების მიერ უნისონურად შესრულებული სიმღერებიც (აუდიოდანართი, №240). მიუხედავად ამისა, გოლდის დასკვნა ქალთა სიმღერების ერთხმიანობის შესახებ, დამაჯერებელი არ უნდა იყოს, რადგან მხოლოდ ერთი ქალბატონი ჰყავს ჩაწერილი, 2015 წელს კი ორ ხმაში სიმღერა მამაკაცებსაც უჭირდათ.

2015 წელს მოხერხდა ნანების ფიქსირებაც (აუდიოდანართი, №241), თუმცა, მათი უმეტესობა თურქულენოვანი იყო.

დღეისთვის ჰაირიეში აღარ იმღერება: „ვოსა ვორერა“, „ნანინა“, „ფიჭვის სიმღერა“, „ევრიდა მასპინძელსა“, „ალიფამა“. მართალია 2015 წელს დაფიქსირდა ორიოდე ისეთი სიმღერა (მაგალითად „ბახმაროს მთაზე“) რაც ძველ მასალებში არ ფიგურირებს, მაგრამ ასეთი ძალიან ცოტაა.

ცეკვა ქორწილის განუყრელი ნაწილია. სამწუხაროდ, დასაკრავები ძირითადად ევროპული ტიპისაა, თუმცა, სახელები კი ქართული შერჩენიათ. „ძველად ვუკრევდი მუზიკას. ყეიდები ვიცოდი: ყოლსამა, ცეკვაი, ხორუმი, ყარაბალი, ნარდანიანიც ვიცოდი, მარა ის ყეიდი ჩენი არ იყო, ქუედა აჭარლებისა იყო (ფუტკარაძე, 1993:56).

1960-იან წლებში ფიქსირებული მასალის მიხედვით, თუკი სასიმღერო მრავალხმიანობა ჯერ კიდევ კარგად იყო დაცული, ამას ნაწილობრივ უკვე ვეღარ ვიტყვით საკრავიერ მუსიკაზე. იმხანად უკვე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა აკორდეონი (აუდიოდანართი, №242), თუმცა, 1965 წელს ჩაწერილია საჭიბონე დასაკრავებიც, რომელთა ნაწილი მთლიანად თავსდება ქართული ხალხური მუსიკისთვის დამახასიათებელ ჩარჩოებში (აუდიოდანართი, №243). ნაწილში კი, მეშვიდე საფეხურის ნაცვლად, მეექვსე საფეხური ჟღერს (აუდიოდანართი, №244), რაც საკრავის აუნყოფლობით უნდა იყოს გამოწვეული (რაზმაძე, 2018:99). აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთ დასაკრავს რატომღაც „გურული“ ეწოდება. ახმედ მელაშვილის, პიტერ გოლდისა და ნინო რაზმაძის მიერ ჰაირიეში აკორდეონზე ჩაწერილ ნიმუშებს (თავმოყრილია რაზმაძე, 2018) ახასიათებთ მაჟორ-მინორული სისტემა. ასევე გვხდება აკორდეონზე დაკვრის დროს ძელზე ჯოხების დარტყმის შემთხვევები. მაჟორ-მინორული ტიპის მრავალხმიანობა და

ძელზე დაკვრა გავრცელებულია თურქეთში 1860-იან წლებში მუჰაჯირად ნასულ აფხაზებსა და ჩერქეზებში. დიდი ალბათობით, ინეგოლის ქართველებმა, მათ შორის ჰაირიელებმაც, ძელზე დაკვრა და მაჟორ-მინორული ტიპის დასაკრავები აფხაზებისა და ჩერქეზებისგან შეითვისეს.

2015 წლის ექსპედიციებში, საკრავებიდან მხოლოდ აკორდეონი დაფიქსირდა. ჭიბონის გაქრობით კი ქართული კვალი კიდევ უფრო მეტად ნაიშალა, თუმცა მოსახლეობაში ჯერ კიდევ შემორჩენილია „ჭიბონის“ ხსოვნა. ამაზე მეტყველებს როგორც რეპერტუარის პატარა გარმონზე გადანაცვლება (მაგ. „თულუმის ყოლსარმა“) (იქვე:98), ისე ერთი ან რამდენიმე შემსრულებლის მიერ ჭიბონზე ერთდროულად დაკვრის იმიტაცია – ილლიაში ამოღებული ბალიშით. დაკვრას იწყებენ მსხდომარენი, მღერიან საჭიბონე მელოდიას გლოსოლალიებით „ტილილი ტილილი-ტილილი-ლილუ“ და ბოლოს ცეკვითაც ჩამოუვლიან (ვიდეონართი, №126). შესრულების ამგვარი ფორმა ჯერ კიდევ 1990-იანი წლებიდან არსებობს (იქვე:99). ჭიბონს თურმე მეჭიბონეების ოჯახის ქალები ამზადებდნენ (იქვე:98). ინეგოლის რაიონის ანსამბლები ცდილობენ ჭიბონის აღდგენასაც.

იბერია მელაშვილის ცნობით (ჩავენრე 2012 წ.), აკორდეონი მუჰაჯირ ქართველებში (მაგ. ჰაირიეში) დაახლოებით ბოლო 45-50 წლის წინ შევიდა უფრო ადრე იყო ხელის გარმონიკა – პატარა „ნიყ-ნიყო“. ფალავა სოფელ სელიმიეში ახსენებს „პირის მოზიყას“ (ფალავა, 2016:396).

ჰაირიეში საბავშვო სტირებს, ძირითადად, მშობლები აკეთებდნენ ბავშვებისათვის. სასურველი მასალაა გაზაფხულზე ვარდის ან ასკილის ნედლი ტოტი. მასზე კეთდებოდა რამდენიმე სახმო ნახერეტი. როგორც აღნიშნეს, იგი ჯერ კიდევ ორი ათეული წლის წინ თითოეული ბავშვის სათამაშოების განუყოფელი ატრიბუტი იყო (რაზმაძე, 2018:99). მაჭახელას ხეობაში შემოდგომაზე იცოდნენ თივის ღეროებისგან „წინწილას“ დამზადება (მაღაყმაძე, 2019).

არსებობს საბავშვო სიმღერებიც, რომელთა ტექსტები ჩაუნერია თ. შიოშვილს. ასეთია „წიპოლია“ (ფალავა, შიოშვილი და სხვ. 2018:190) და თმის დავარცხნის ლექსი (იქვე:191).

„წიპოლიას“ თამაშობენ ბავშვები და დიდები, რომლებიც ერთმანეთს მაჯებში ფრჩხილებს ჩაავლებენ, სიმღერის დამთავრების შემდეგ კი იცინიან (ფალავა, შიოშვილი და სხვ. 2021:527-529). „მამალო სად ყივი“ (იქვე:534), საქართველოს დანარჩენი კუთხეების მსგავსად, აინონა-დაინონაზე უნდა სრულდებოდა.

რამდენიმე ჩანაწერი მომეპოვება ფაცას რაიონიდანაც. ფაცასა და მის სოფლებში ქობულეთიდან წასული მუჰაჯირები ცხოვრობენ. ჩანერილი მასალის მიხედვით, ფოლკლორი ნაკლებადაა შემორჩენილი. საკრავებიდან კი პოპულარულია საზი, რომელსაც „ბაღლამას“ უწოდებენ (აუდიოდანართი, №245). იგივე საკრავს ახსენებს მ. ფალავაც (ფალავა, 2016:29). როგორც ჩანს, ეს ბაღლამა ფაცელ (ქობულეთელ) მუჰაჯირებში გარკვეული პოპულარობით სარგებლობს. ჩემ ხელთ არსებული ნიმუშები მხოლოდ ცალფა და უნისონური შესრულებითაა წარმოდგენილი. ამ დროს საინტერესოა ეთნოლოგ ნაილე ჩელეზაძის მიერ ფიქსირებული ცნობა თერმეში მცხოვრებ ქობულეთელებში ბანით შესასრულებელი საქორწინო სიმღერის შესახებ. ეთნოფორთა თქმით „ექვსი ინსანი იტყოდა –

სამი ინსანი ერკენ; დატევდა ეს სამი და მეორე სამი ასწევდა ანუ „მუყყივლებ-
დნენ“. ორი მობანდა, ერთი კი სიმღერას იწყებდა (ჩელებადე, 2008:130). აშკარაა,
რომ აქ სახეზეა დამწყების მოძახილისა და ბანის მთქმელები. გაუგებარია, თუ
რას ნიშნავს სამი ადამიანის „მოყივლება“, მაგრამ საქმე რომ გვაქვს ორგუნდო-
ვან და სამხმთან სიმღერასთან ეს ცხადია. ინფორმატორთა თქმით, ამ სიმღერას
დოლის თანხლებით ამბობდნენ (იქვე), ქორწილში, მის გარდა, ასევე სცოდნიათ
აკორდეონი, ჭიბონი, სალამური და დუდუკი (იქვე:131). ისინი ხორონთან ერთად
ცეკვავდნენ „გოგოს სამობას“, „სქელ ნიგოზს“ (ქაბაჯევი“), „ქავქასურას“, დანე-
ბით ცეკვას და დასასრულს კი „გურჯუ ჰორონს“ (იქვე). სამწუხაროდ, ქალბა-
ტონი ნაილას საექსპედიციო მასალა დაკარგულია.

ქალაქ ჩაიბაშში დაბადებული სებასტიან დემირჯი ბერიძის ცნობით, იქაურ
აჭარლებში გავრცელებული არის 6 სიმღერის საზი ანუ ბალადა და 4 სიმღერის ქა-
მანჩა. მისივე ვარაუდით ეს ქამანჩა ლაზურია.

მსურს შევაჩერო ყურადღება შამლის რ-ის სოფ. არმუთალანზე. სოფელი ორ
უბნად იყოფა – „სელიმიე“ შავშების, კერძოდ, წინვეთლების დასახლებაა, ხოლო
„ოსმანიე“ კი – ბორჩხელების, ანუ კლარჯების (ფალავა, 2016:419-422). ჩოხარა-
ძე კი „სელიმიეს“. სამეტყველო დიალექტის გამო არა შავშეთის წინვეთის, არა-
მედ კლარჯეთის სოფ. წითურეთიდან წამოსულად თვლის (ჩოხარაძე, 2016:68).
ყოველ შემთხვევაში, სოფ. არმუთალანში აუცილებლად უნდა იყოს კლარჯული
(შესაძლოა, შავშურიც) მუსიკალური ფოლკლორი. ამ სოფელში აკორდეონზე და-
საკრავები და ორიოდ სიმღერა 1968 წელს გოლდმა ჩაწერა. აკორდეონზე დასაკ-
რავებში ქართული კვალის გამორჩევა საკმაოდ ძნელია (აუდიოდანართი, №246).
აქვე ჩაწერილია ორი სიმღერა „თირინი ჰორირამა“ (აუდიოდანართი, №247) და
„მე შენთვინ ჩამოველი“ (აუდიოდანართი, №248). „თირინი ჰორირამა“ აჭარულის
გაერთხმანებული ვარიანტია. ეს სიმღერა არ არის არც შავშეთისთვის და არც
კლარჯეთისთვის დამახასიათებელი. თუ იმასაც დავუმატებთ, რომ არმუთალანში
ფიქსირებული შვიდი დასაკრავიდან პირველს „ჩერქეზული“, მეორეს კი „ლაზუ-
რი“ ეწოდება, ეს (მუსიკალურ მახასიათებლებთან ერთად), კიდევ უფრო ართუ-
ლებს ფიქსირებული ნიმუშების დიალექტური კუთვნილების საკითხს.

მიუხედავად იმისა, რომ პროექტით გათვალისწინებული არ გვქონდა, 2023
წელს რამდენჯერმე შევხვდით აჭარელ მუჰაჯირებს, რომლებიც ცხოვრობენ
საფანჯას, დუზჯეს და აქჩაკოჯას რაიონებში. ამ შეხვედრებიდან განსაკუთრე-
ბით დასამახსოვრებელი იყო შეხვედრა დუზჯეს ქართველთა საზოგადოებაში,
სადაც ალი ერთულრულ ცივაძემ და აიდინ დურსუნ ქარცივაძემ (საზოგადოების
თავმჯდომარემ) მოსიმღერე და მოცეკვავე ხნიერები შეგვიკრიბა.

მოპოვებული მასალის მიხედვით იკვეთება, რომ საფანჯაში, დუზჯესა და აქ-
ჩაკოჯაში ტრადიციული აჭარული ორხმიანი სიმღერები უკვე დაკარგულია. ორ-
ხმიანი სიმღერები მოსმენილი აქვთ მხოლოდ 70-75 წელზე გადაცილებულებს,
ისიც ღრმა ბავშვობაში, თუმცა მათი შესრულება თუნდაც ფრაგმენტების სახით
ალარ შეუძლიათ. მათი თქმით ასეთ სიმღერებს კარგად მღეროდნენ ისინი, ვინც
თავად დატოვა აჭარა და მუჰაჯირობის მსხვერპლად იქცა.

ამრიგად, ის უნიკალური სიმღერები არც დუზჯეს მუსიკოსს, დედით ქარ-

თველს (აჭარელს) მეთე ჯანს აქვს ჩანერილი. მეთეს, ისევე როგორც ეთნოფორების უძველესი სიმღერების დაკარგვის ძირითად მიზეზად მუჰაჯირი ქართველების მუსულმანურ რწმენაში გაძლიერება და ხაჯობა მიაჩნიათ. საქმეს ართულებს ისიც, რომ ინეგოლისგან განსხვავებით, სადაც 1950-70-იან წლებში თურქეთის ქართველთა განმანათლებელი ახმედ მელაშვილი ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა, დუზჯეში არავინ იყო, ვინც ძველ სიმღერებს ჩაინერდა და შეინახავდა.

დღევანდელ აჭარლებს „ნარდანინა“, „ხერტლისა“ და „ყანის ნადური“, „ვინ მოგიტანა“, „ოჰოი ნანო“, „დოდოფლის სიმღერა“ – ღრმა ბავშვობაში გაუგიათ და შესრულება კი აღარ შეუძლიათ. შედარებით უკეთ იციან „ვაჰაჰაი“ (აუდიოდანართი, №249), „ერთი შენ თქვი ერთი მე“ (აუდიოდანართი, №250), „სოილერუმ იანა იანა“ (აუდიოდანართი, №251), „მალლა მალლა მიფრინავს“ (აუდიოდანართი, №252), „გელინო“ (აუდიოდანართი, №253), „ტირინი ჰორირამა“ (აუდიოდანართი, №254), „ჯილველო“ (აუდიოდანართი, №255) და ა. შ. თუმცა თურქულენოვანი სიმღერების შესრულება უფრო უადვილდებათ. საერთოდ არ აგონდებათ „ორი ოდელია“, „ეერიდა მასპინძელსა“, „ალიფაშა“, „ხასანბეგურა“, „ნაი ნაი“. „რაში რაში“ ჰურიე მერჯან კობალაძის თქმით, დედოფალი რომ ატირონ, მაშინ მიუღესებდნენ. „თირინი ჰორირამას“, აიშე სერდაროლლუს თქმით, ყანაში თოხნის დროს მღეროდნენ. „გელინოს“ კი პატარძალს სახლში შეყვანამდე უმღერებდნენ. მელენაზელების თქმით „რაში რაშის“ უფრო ჰემმინები მღეროდნენ.

ახალი წლის სიმღერები ვერ დავაფიქსირეთ, თუმცა მუჯელა ულჯაი კომაშვილის მამა (კარასუში დაბადებული) ახალწელს ფერხობას უწოდებდა.

არსებობდა ამინდის მართვის, თავის ტკივილის, თვალნაცემისა და სხვადასხვა შელოცვები. მოვახერხეთ თვალნაცემის შელოცვის ჩანერა (აუდიოდანართი, №256). სამაგიეროდ ვერ მოვახერხეთ დატირების ჩანერა, რადგან ჰურიე მერჯან კობალაძის ცნობით, რომელიც წარსულში კარგი მოტირალი ყოფილა, მოთვლა ცოდვად ითვლება. ახლა უმეტესად ცრემლით ტირიან და ყურანიდან თავებს უკითხავენ.

საფანჯაში, დუზჯესა და აქჩაკოჯაში, სადაც მუჰაჯირი აჭარლები და ლაზები გვერდიგვერდ ცხოვრობდნენ, დავაფიქსირეთ ორენოვანი სიმღერებიც.

საკრავებიდან გავრცელებული იყო პირის მუზიკა, აკორდეონი (მუზიკა), კავალი. ქამანჩა და, მით უმეტეს ჭიბონი, ძალიან ცოტა ყოფილა, აკორდეონი კი ბევრი. აჭარლებს ქამანჩა ლაზებისგან და ორდუელებისგან უსწავლიათ. დამკვრელებს როცა სხვა სოფლებიდან იწვევდნენ, ფულს ცოტას მაგრამ პროდუქტს, ბევრს აძლევდნენ დაკვრის საფასურად. სამწუხაროდ მესაკრავეთა დიდი ნაწილი გარდაცვლილია.

კავალი ძლიერი ხიდან კეთდება. ამოხვენავენ. ლეკა ჰქვია იმ ხეს, ცაცხვისგანაც იყო.

საბავშვო საკრავს დიდგულისგან, ქლიავისგან და კამპარნასგან გაზაფხულზე აკეთებდნენ ბავშვები და სავარაუდოდ დუდული ერქვა. ერთი ან სამი თვალი ჰქონდა და უსტვენდნენ.

ცეკვებიდან, რომელსაც თურქეთის აჭარლები „სამას“ უწოდებენ, გავრცელებული იყო ძველად „ვაჰაჰაი“ (დელი ხორომი), „განდაგანა“, „ნანიდანა ნიდანა“, ახლა კი „სიქსარა“, „ურ აიაქი“, „ბიჩაქ ოინი“, „ჩიფთეთელი“, „რიზე ჰორონი“, „სალლამა“ და აბაზური „ჭეფნი“/„ჭაფშია“. ახლად გავრცელებულ ჰორონებს

სიმღერა არ ჰქონდა. აქჩაკოჯაში მცხოვრებმა კარასუელმა ქემალ სერდაროლ-ლუმ გაიხსენა მის ბავშვობაში „დემირ ალას“, ანუ მისივე სიტყვებით, „თემურ ალას“ შესრულების ფაქტები.

აჭარლები ცხოვრობენ ჰენდეკის ორ სოფელში: თექერლიქ-სულეიმანიეში და ჰამითლი-უზუნჯეში. იქაც მღეროდნენ და ცეკვავდნენ „ღორის კუკულს“, „ვო-ჰოჰოის“, „ნარიდანას“, „სოილერუმ იანა იანას“

ასეთია შედეგები, რომელიც აჭარლებთან რამდენიმედღიანი შეხვედრების შედეგად მივიღეთ. მიუხედავად ამისა, საკითხი ამონურულად ვერ ჩაითვლება, რადგან აჭარელი მუჭაჯირები კომპაქტურად ცხოვრობენ თურქეთის არაერთ რაიონში. საჭიროა ფაცაში, ბულანჯაკში, უნიეში, გოლჯუკში, თუნდაც დუზჯესა და სხვაგან დეტალური ექსპედიციების ჩატარება, და მათ შესახებ მონოგრაფიის გამოქვეყნება, რასაც უახლოეს მომავალში ვგეგმავთ კიდევ.

P. S. ვინაიდან თურქეთის მაჭახლისა და პიტერ გოლდის მასალები ეთნომუსიკოლოგებისთვის ისედაც ხელმისაწვდომია, იქ ჩანერილი სიმღერები სრულად აღარ მოვიტანე.

მოზდოკი და ყიზლარი

მეოცე საუკუნის დასაწყისში ქართველები ცხოვრობდნენ რუსეთში, კერძოდ ალაგირში, ყიზლარის, მოზდოკისა და სოჭის რაიონში (განსაკუთრებით სოფელ პლასტუნკაში) და სხვაგან. ალაგირსა და სოჭის რაიონში რაჭველები 1870-80-იან წლებში დასახლდნენ. ალაგირელების დიდი ნაწილი 1919 წელს ლაგოდეხში ჩასახლდა, სოჭელები კი ადგილზე დარჩნენ და, პლასტუნკელების გამოკლებით, გარუსებულები არიან. ვინაიდან მუსიკალური მასალა მხოლოდ ყიზლარისა და მოზდოკის ქართველებისგან გვაქვს, ამიტომ მსჯელობას მათზე ვაგრძელებთ.

ყიზლარ-მოზდოკის ქართველობა ჩასახლდა მოზდოკისა და ყიზლარის რაიონის (ე. წ. თერგის ოლქის) ორ სოფელში: ალექსანდრონევესკაიასა (სასოფლო) და შელკოვესკაიაში (სარაფანი). ისინი ლეკიანობის დროს კახეთიდან, ხევიდან, ქართლიდან და იმერეთიდან წასულთა შთამომავლები იყვნენ (გიგინეიშვილი, თოფურია და სხვა. 1961:166). მასობრივი გადასახლება 1720-იან წლებში, 1795 წლის შემდგომ და შამილის პერიოდში მოხდა. პირველი გადასახლებისას ქართლის მეფე ვახტანგ მეექვსეს რუსეთში თან გაჰყვა მისი ამაღლის უდიდესი ნაწილი (იქვე). დღეს მოზდოკი ჩრდილოეთ ოსეთის, ხოლო შელკოვესკაია ჩეჩნეთის ავტონომიურ რესპუბლიკებში შედის. ქართველები ასევე ცხოვრობენ სოჭის რ-ნის სოფ. პლასტუნკაშიც, თუმცა სათანადო მუსიკალური მასალის უქონლობის გამო, მათზე ვერ ვისაუბრებ.

მოზდოკისა და ყიზლარის ქართველების მუსიკალურ ფოლკლორში შემორჩენილი იყო ქართული მრავალხმიანი სიმღერები. დიმიტრი არაყიშვილმა ისინი ჩანერა 1890-იან წლებში მოზდოკში ნოტებზე და 1904 წელს ყიზლარის ოლქის (რ-ნის) სოფ. შელკოვესკაიაში (რომელსაც ქართველები სარაფანს უწოდებდნენ) – ფონოგრაფიით. მოზდოკსა და ყიზლარში ფიქსირებული ყველა ნიმუში მეცნიერმა თავადვე გაშიფრა და გამოაქვეყნა 1916 წლის ნაშრომში „Грузинское народное музыкальное творчество“.

სამწუხაროდ, ლილვაკები, რომლებზეც ეს მასალაა ჩანერილი, დაკარგულად ითვლება (ასლანიშვილი, 1950:7; ასლანიშვილი, 1970:4). არაოფიციალური ცნობით, არაყიშვილის მთლიანი არქივი პეტერბურგში, პუშკინის სახლში უნდა ყოფილიყო დაცული. თუმცა მუსიკოლოგების, ნინო კალანდაძე-მახარაძისა და დინარა არაყიშვილის არაერთგზის მცდელობის მიუხედავად, მასალის მოძიება ვერ მოხერხდა. ამგვარად, ხმოვანი ჩანაწერების უქონლობის გამო, იძულებული ვარ ანალიზისას მხოლოდ არაყიშვილის მიერვე გაშიფრულ სანოტო ნიმუშებს დავეყრდნო.

მოზდოკელი ქართველების სიმღერები წარმოდგენილია სამი ერთხმიანი და ერთი ორხმიანი ნიმუშით („ნანა“; „ურმული“; „კურდღელი“ და „ალილო“), ყიზლარის ქართველებისა კი – ერთ-, ორ- და სამხმიანი სიმღერებით. არაყიშვილის ცნობით, მოსახლეობა ფონოგრაფსა და ჩანაწერის მოსმენის პროცესს მეტად გაკვირვებული შეხვდა (Аракчиев, 1916:123). ამიტომ უნდა ვივარაუდოთ, რომ მანამდე ისინი ფონოგრაფით არავის ჩაუწერია. ამ სოფელში არაყიშვილს დაუფიქსირებია სიმღერები: „თეთრო ქალო“; „ავთანდილი“; „თუშო, ვანო, შავლეგო“; „მელის სიმღერა“; „სათამაშო“; „სუფრული“; „ფერხული-მაყრული“ და „ალილო“.

როგორც ჩანს, ყიზლარის ქართველები რუსულ მუსიკასაც ასრულებდნენ. საკრავიერი ჰანგები ჩანერილი არ არის, მაგრამ პოპულარული ყოფილა დაირა (Бубен) და „მუზიკა“ (გარმონი) (Аракчиев, 1916:124; ხახანაშვილი, 1888:3). სათითაოდ განვიხილოთ მოზდოკელი ქართველებისგან ჩანერილი ნიმუშები. „ნანა“ (სანოტო დანართი, №6) სამწილადობითა და სინკოპებით ამ ჟანრის სხვა ქართულ ნიმუშებს ჰგავს.

„ურმული“ (სანოტო დანართი, №7) ჩვენთვის ცნობილ „ურმულებს“ შორის გამოირჩევა მცირე დიაპაზონით. არ ჩანს არც მისი „ორტონიკურობა“ და არც დამახასიათებელი მეღიზმები, ალბათ იმიტომ, რომ თავად ჩამწერის შენიშვნით „ურმული“ მის შემსრულებელ მოხუც ქალბატონს ცუდად ახსოვდა (იქვე).

„კურდღელი“ (სანოტო დანართი, №8) – ამ ნიმუშის ქართულობა საეჭვოა. არაყიშვილი თვითონ აღნიშნავს, რომ იგი კაზაკების სიმღერებს გვაგონებს (იქვე), თუმცა სიტყვიერი ტექსტი იაკობ გოგებაშვილის დედაენაში შეტანილ „კურდღლის სიზმარს“ წარმოადგენს (Аракчиев, 1916:51). პატივცემულ მეცნიერს ეს ნიმუში მამისგან აქვს ჩანერილი (იქვე:116).

„ალილო“ (სანოტო დანართი, №9) საქართველოში ჩანერილი საშობაო სიმღერებისგან განსხვავდება იმით, რომ ორხმიანია. არსად გვხვდება უნისონური ან კვინტური კადანსები.

სიმღერაში შენარჩუნებულია ამ ჟანრის ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი ორპირულობა, ცვალებადი მეტრი, კუპლეტური ტექსტი და მისი შინაარსი (დღესასწაულის თარიღის გამოცხადება, ოჯახის დალოცვა). ტექსტის ბოლო მონაკვეთი „ნურც არა იხარებს მტერი თქვენი, ნურც არა გაუხარია“ ჩვენთვის ნაცნობი „ალილოების“ ტექსტებში არა ჩანს, იგი უფრო „სუფრულებისთვის“ არის ნიშანდობლივი (ისევე როგორც „ალილოს“ მოდულაციური გეგმა), პირველი მთქმელის მონაკვეთები ყოველთვის ემთხვევა ბანის მეშვიდე საფეხურს, მეორე მთქმელისა კი – ცენტრალურ ტონს.

არაყიშვილის ნაშრომის სქოლიოში მითითებულის თანახმად, ამ ნიმუშის ყვე-

ლა ხმა 1897 წელს ერთ მოხუცს უმღერია. მეცნიერი სინანულით აღნიშნავს, რომ იგი იყო უკანასკნელი, ვისაც ეს სიმღერა ახსოვდა (იქვე:116). თავის ერთ-ერთ ადრინდელ წერილში ამ „ალილოს“ შემსრულებლად არაყიშვილს მამამისი ჰყავს მოხსენიებული, ნიმუშის მუსიკალურ მხარეზე კი მკვლევარი წერს: „ალილოს“ მუსიკა ძველია და ლამაზი; იმღერება ისე, როგორათაც მღერიან ქართლში და კახეთში უფრო ძველისძველ სიმღერებს“ (არაყიშვილი, 1901:2). ჩამწერს ბოლომდე ვერ დავეთანხმები: სიმღერის ტერციაზე დამთავრება ქართული სოფლური მუსიკისთვის არაორგანულია; როგორც უკვე ავღნიშნე, უფრო „სუფრულებისთვის“ არის დამახასიათებელი დამაბოლოებელი ნაგებობაც.

არაყიშვილს ცნობები შეუკრებია რამდენიმე საფერხულო ნიმუშსა („ზემყრელო“, „ავთანდილ გადინადირა“) და „მაყრულზეც“. საინტერესოა, რომ მოზდოკელები აღზევანს თურმე ასტრახანს უწოდებდნენ (არაყიშვილი, 1901:2). ეს ნიმუში – როგორც სიტყვიერი, ასევე მუსიკალური ტექსტით, ძალზე ახლოს დგას კახეთში ფიქსირებულ „ურმულთან“ (არაყიშვილი, 1901:2). სანოტო მასალის უქონლობის გამო, ძნელია არაყიშვილის მიერ დასახელებულ ნიმუშზე საუბარი, მაგრამ ცხადია, რომ ეს ის სიმღერა არ არის, რომელიც არაყიშვილს აქვს დაბეჭდილი თავის კრებულში (Аракчиев, 1916:116), რადგანაც იქ არც აღზევანია ნახსენები და მუსიკალური მახასიათებლებითაც შორსაა ურმულისაგან.

მკვლევარს სტატიაში ჩართული აქვს თავის მიერ ჩაწერილი რამდენიმე სიმღერების ტექსტიც. ანალიზის დროს ირკვევა, რომ ტექსტი სრული არაა. ხშირად გვხვდება ფრაზები ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ნიმუშებიდან (არაყიშვილი, 1901:2). ეს გვაფიქრებინებს, რომ მაშინ ბევრი რამ უკვე დავიწყებული იყო. ჩემ ვარაუდს თვით არაყიშვილის ცნობებიც ამყარებს: „დედიჩემის სიტყვებისამებრ, მოზდოკის მცხოვრებლები, მიუხედავად თავისი სიღარიბისა და უქონლობისა, თავს იქცევდნენ თავისისავე მშობლურ სიმღერით და მით მთელ მოზდოკის მიდამოს, ყოველს ზაფხულის საღამოს, მოჰფენდნენ ხოლმე მხიარულის „ჰაიჰარალის“ ხმით. ერთი სიტყვით, იგივე მხიარული აღტაცება, როგორსაც ჩვენა ვხედავთ ქართლ-კახეთში მათს ეკონომიურსა და სხვა კეთილ-დღეობის დროს, მოზდოკელებსაც ემჩნევათ; ყველა ეს, რასაკვირველია, შერჩენილ იქნებოდა აქნობამდის, როგორც დედაჩემი ამბობს, თუ რომ პოლიცია არ ცდილიყო აღეკრძალა სიმღერები და ყოველ მხრივი დაბრკოლება არ აღმოეჩინა“ (სტილი დაცულია გ. კ. არაყიშვილი, 1901:3). 1909 წელს არაერთი დაბრკოლება მეგრული სიმღერების ლოტბარ ძუკუ ლოლუასაც შეხვედრია სოჭელ ქართველებთან შეხვედრის დროს (ჟვანია, 2007:35).

ახლა კი ყიზლარის ქართველებისგან ჩაწერილი ნიმუშების შესახებ:

ერთხმიან „თეთრო ქალოს“ (სანოტო დანართი, №10), არაყიშვილის თქმით, ტექსტის გარდა, ქართული არაფერი გააჩნია (Аракчиев, 1916:125). სიმღერებს – „ავთანდილ გადინადირა“ (სანოტო დანართი, №11), „თუშო, ვანო, შავ ლეგო“ (სანოტო დანართი, №12), „სათამაშო“ (სანოტო დანართი, №13), „სუფრული“ (სანოტო დანართი, №14) და „ფერხული-მაყრული“ (სანოტო დანართი, №15) – არ ახასიათებს ქართული მრავალხმიანი მუსიკისთვის უჩვეულო მოვლენები.

ერთადერთ კითხვას აჩენს სახელწოდება სიმღერისა „თუშო, ვანო, შავ ლე-

გო”, რომელშიც შავლეგთან ერთად თუმ ვანოსაც მიმართავენ. არაყიშვილი შავლეგოს გაყოფილად წერს (შავ ლეგო), რუსულ თარგმანშიც „Черный Лего“-დ იხსენიებს და შენიშვნაში განმარტავს, რომ „ლეგო“ თუშეთში საკუთარი სახელია (იქვე:127).

„ავთანდილ გადინადირასთან“ აღსანიშნავია ერთი ფაქტი: „როცა ამ სიმღერას ასრულებდნენ, არ ვიცი კი რათ, იწყობდნენ მას სიტყვებით არც თუ სპარსულის, არც თუ არაბულის, „ჯან-გული-მან ჯავლე, ჯან-გული-მან ჯავლე“. შემდეგ კი ამბობდნენ ქართულს ტექსტს (სტილი დაცულია, გ. კ. არაყიშვილი, 1901:2).

„ფერხული-მაყრულს“ კი, არაყიშვილისვე თქმით მამაკაცები ნეფე-პატარძლის ეკლესიაში მიცილებისა და ეკლესიიდან გამოცილების დროს მღერიან (Аракчиев, 1916:123).

„მელის სიმღერა“ (სანოტო დანართი, №16) ხასიათდება ცვალებადი მეტრით, ბანის საინტერესო ოსტინატური მიმოქცევით (I-II-VII-I). აღსანიშნავია, რომ „მელის სიმღერის“ სიტყვიერი ტექსტის ბოლო ნაწილი (იქვე:128), დასაწყისია ცნობილი ქართლ-კახური სუფრულისა „ბერიკაცი ვარ“.

„ალილოში“ (სანოტო დანართი, №17) არ გვხვდება მელიზმატიკა, მეტრი ცვალებადია. მაღალი ხმები მონაცვლეობს ბანის ფონზე, რასაც შემდგომ სამხმიანობა მოსდევს. კადანსებში კვინტოქტაკორდის ხშირი გამოყენება სიმღერას „ქართულობას“ ჰმატებს, თუმცა უჩვეულოა დაბოლოება მაჟორული სამხმოვანებით (იქვე:130).

მუსიკალურმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ჩვენს ხელთ არსებული ნიმუშების უმრავლესობაში, მრავალხმიანობა გაბმული ბურდონით არის წარმოდგენილი. შენარჩუნებულია შესრულების ტრადიციული ორპირული ფორმა, კადანსები, მელოდიის ტიპები და სხვ. მრავალხმიანი ნიმუშები ძირითადად ორხმიანია. მათი უმეტესობა სოლისტების მონაცვლეობაზეა აგებული. რეალური სამხმიანობა მხოლოდ ყიზლარში ჩანერილ „სუფრულსა“ (იქვე:134) და „ალილოში“ (იქვე:135) გვხვდება. არაყიშვილის დამსახურებად უნდა მივიჩნიოთ ის, რომ ზოგიერთ სიმღერაში ძირითად ტექსტს მოსდევს მისივე ვარიანტები. ნიმუშთა ნაწილში შეიმჩნევა ქართულისათვის უჩვეულო მოვლენები, რომლებიც რუსეთში მცხოვრებ ქართველთა მუსიკალურ აზროვნებაში მომხდარ ცვლილებებს ასახავს.

ენობრივი თვალსაზრისით, ყიზლარის ქართველების მეტყველება (მოზდოკურთან ერთად) ქართლური დიალექტის ნაწილად განიხილება (გიგინეიშვილი, თოფურია და სხვ., 1961:166), თუმცა რამდენიმე ათეული წლის წინ მათი მშობლიური ენა მთლიანად რუსულმა ჩაანაცვლა.

ენის დავიწყებაზე ჯერ კიდევ გაზეთი „ივერია“ აღაპარაკდა (ხახანაშვილი, 1888:3). შემდგომ ამ საკითხს სტეფანე ჩხენკელი შეეხო (ჩხენკელი, 1936:270). ენის დავიწყების მიზეზად შერეული ქორწილები მიიჩნევა (Аракчиев, 1916:124, ჩხენკელი, 1936:270). წინათ ქართველები ბევრნი იყვნენ, მაგრამ ვინც კაზაკობა არ მიიღო, რუსეთის სხვადასხვა ქალაქში გაიფანტა (ჩხენკელი, 1936:282) და ამრიგად ადგილზე დარჩენილი ქართული მოსახლეობა ეთნიკური უმცირესობა გახდა (იქვე:270).

თუ 1875 წლის გაზეთ „დროებაში“ უცნობი ავტორი ქართული ენის შენარჩუნების პრობლემას ვერ ხედავს და მხოლოდ წერა-კითხვის სწავლაზე საუბრობს,

1901 წლის გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ უკვე წერს ახალგაზრდებში ქართული ენის დავიწყების თაობაზე.

არაყიშვილის დროს ქართულ ენასა თუ კულტურას ჯერ კიდევ დიდი ადგილი ეკავა (მან სიმღერები შელკოვსკაიაში მართალია 1904 წელს, მაგრამ ხანდაზმულებისგან ჩაიწერა – Аракчиев, 1916:125), შემდგომ პერიოდში კი მათი ხვედრითი წილი იმდენად შემცირდა, რომ კავკასიოლოგი სტეფანე ჩხენკელი აღნიშნავდა: „ეხლა დარჩომილა სამი-ოთხი ბერი კაცი – გეუტოვი სერგო, იოვი პეტრე, ზედგენიძე ალექსი, ფხაკაძე დიმიტრი, რომლებმაც იციან ქართული სიმღერა, როგორც რიგია: დანარჩომმა თუ იციან, ნახევარიც არ იციან“ (ჩხენკელი, 1936:275). სიმღერების მივიწყების ბუნებრივ პროცესს თან ახლდა ხელოვნური ჩარევებიც, მაგალითად, მილიციის ქმედებები (არაყიშვილი, 1901:3). სამწუხაროა, რომ არაყიშვილმაც სიმღერები ალექსანდრონეფსკაიაში არ ჩაიწერა, რადგან იმ დროისთვის გაზეთ „ივერიის“ ცნობით, რუსულთან ერთად, ქართული სიმღერებიც სრულდებოდა (უცნობი ავტორი, 1888:3). მეტიც, ქართველ ქალებს რუსული ვერ შეუსწავლიათ და კაცები კი აქცენტით საუბრობენო (იქვე). ასევე სამწუხაროა ისიც, რომ ჩხენკელს ტექსტები ფონოგრაფისა და ნოტების გარეშე, პირდაპირ ფურცელზე აქვს ჩაწერილი.

თავის მიერ ჩაწერილ ნიმუშებს არაყიშვილი კახურად მიიჩნევს (არაყიშვილი, 1901:3; Аракчиев, 1916:125). მაგრამ, როგორც ირკვევა, გადასახლებულთა უმეტესი ნაწილი ქართლიდან იყო. ცნობილია ისიც, რომ ისინი ქართლურ დიალექტზე მეტყველებდნენ (გიგინეიშვილი, თოფურია და სხვ., 1961:166). იგივე სურათი გვაქვს მუსიკაშიც, განსაკუთრებით, მრავალხმიან ნიმუშებში. მათ ქართლურობაზე ნათლად მეტყველებს მელიზმატიკის სიმცირე „ურმულში“ (Аракчиев, 1916:116), მისი არარსებობა „სუფრულში“ (იქვე:134), რეგულარული მეტრის დიდი როლი და მთქმელების მონაცვლეობის არქონა ამავე სიმღერაში (იქვე). საყურადღებოა, რომ მოზდოკელების „ალილო“, რომლის მოდულაციური გეგმა ქართლური სუფრულებისა და მაყრულებისთვისაა დამახასიათებელი, გ. ჩხიკვაძეს თავის კრებულში (ჩხიკვაძე, 1960:186-188), „ქართლის ნაკვეთში“ აქვს შეტანილი. აშკარაა, რომ მეცნიერს ასეთი აზრი ჯერ კიდევ რამდენიმე ათეული წლის წინ გაუჩნდა.

არაყიშვილი თავის სტატიაში მხოლოდ ყიზლარის ქართველებზე საუბრობს, ჩხიკვაძე კი ყიზლარის ქართველების ნამღერ „ალილოს“ საერთოდ არ ახსენებს, არადა ისიც ისეთივე ქართლურია, როგორიც მოზდოკური. აქედან გამომდინარე, ყიზლარისა და მოზდოკის ქართველების სიმღერები (ყოველ შემთხვევაში, მრავალხმიანი ნიმუშები მაინც) ქართლურად მიმაჩნია. საინტერესოა ისიც, რომ არაყიშვილს „ალილოს“ კახურობის დამადასტურებელ ერთ-ერთ მთავარ არგუმენტად ქართლში მისი არ არსებობა მიაჩნდა (არაყიშვილი, 1901:3; Аракчиев, 1916:125), დღეისათვის კი ჩაწერილია „ალილოს“ ქართლური ვარიანტიც (აუდიოდანართი, №257).

აუდიო, ვიდეო და სანოტო დანართის აღწერა

აუდიოდანართი

ლაზეთი

1. „გურის მოძინ მა დაჩხირი“. ჩამწერი – გრიგოლ ჩხიკვაძე, 1973 წ., ასრულებს დამწყები და მეორე ხმა ბესარიონ ხორავა, პირველი ხმა ვასო კაკაბაძე და ბანი ილია აბდულიში. ხელვაჩაურის რაიონის სოფელი სარფი.
2. „პონტოს ბერძნული“ “Yeniyl Şarkısı”. ჩამწერი: ოქტავე (მელფო) მერლიერი. 1930 წ., ათენი. ორდისკიანი კომპლექტიდან “Pontus Şarkıları. 1930 Ses kayıtları”. CD 1, #7.
3. პონტოს ბერძნული “Kars Havasi”. ჩამწერი: ო. მერლიერი. 1930 წ., ათენი. ორდისკიანი კომპლექტიდან “Pontus Şarkıları. 1930 Ses kayıtları”. CD 2, #20.
4. „თირინი“ გუდას თანხლებით. ჩამწერი – გიორგი კრავეიშვილი, 2022 წ., ასრულებს აჰმედ თამთაბაქი. არჰავის რაიონის სოფელი კამპარნა.
5. „ჰეამო“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი, 2022 წ., ასრულებს შაჰინაზ მარშანი (მარშანია), ქ. არჰავი.
6. „ჰეანა“. ჩამწერი – აჭარის რადიო. დაახლოებით 1980-იანი წწ., ასრულებს ანსამბლი „ლაზეთი“. სოლისტი აიშე ხორავა.
7. „ჰელესა“ გუდას თანხლებით. ბიროლ თოფალოღლუს დისკიდან „Heyamo“. №12.
8. „ბარვის დროს“. ჩამწერი – გ. ჩხიკვაძე, 1973 წ., ასრულებს მურმან კაკაბაძე. ხელვაჩაურის რაიონის სოფელი სარფი.
9. „ქალთა შრომის სიმღერა“. ჩამწერი – გ. ჩხიკვაძე, 1973 წ., ასრულებს მურმან კაკაბაძე. ხელვაჩაურის რაიონის სოფელი სარფი.
10. „ჰეამო“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი, 2023 წ., ასრულებს ილან დემირ მჭაჭუ/ცხაპანა. საფანჯას რაიონის სოფელი სიჭინა.
11. „ჰელესა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი, 2022 წ., ასრულებს იაშარ ქურთულუში. არდაშენის რაიონის სოფელი დუთხე.
12. თოხნის დროს სათქმელი სიმღერა. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი, 2022 წ., ასრულებს მუსტაფა ერდოღანი. ქ. ფინდიკლი.
13. „ჰელესა“. ჩამწერები – ჩიორგი კრავეიშვილი და ნაზი მემიშიში, 2014 წ., ასრულებს საბრი მემიშოღლი. არჰავის რაიონის სოფელი სიდერე.
14. „ჰელესა“ (ხასან ჰელიმიშის ვარიანტი). ჩამწერები – გრიგოლ ჩხიკვაძე და ზურაბ თანდილავა. 1963 წ., ხელვაჩაურის რაიონის სოფელი სარფი. ასრულებენ: ნუგზარ თანდილავა (სოლისტი), მავილე და ასმათ თანდილავები, ალი და ბესარიონ ბაქრაძეები და ილია აბდულიში. ფირი №156, №24. ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური შემოქმედების მიმართულების ლაბორატორიის (ქხმპლ) ბათუმის ნიკო ბერძენიშვილის კვლევითი ინსტიტუტის არქივში. ჩანაწერი შესულია გამოცემაში „ქართული ხალხური მუსიკა“. (2008). CD 11, №30.
15. „არავანი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი, 2012 წ., ასრულებს ლილი აბდულიში. ხელვაჩაურის რაიონის სოფელი სარფი.
16. „ქაფშიაში ბირაფა“. ჩამწერები – გიორგი კრავეიშვილი და ზურაბ ვანილიში. 2014 წ., ხოფის რაიონის სოფელ ქემაღფაშა (მაკრიალი/ნოლედი). ასრულებენ ამავე რაიონის სოფელ აზლაღაში დაბადებული შენურ და ფატმა ქუჩუქ (კუჩუმეტები).
17. „ავუსტოზი მულუნ“ ქამანჩის თანხლებით. ჩამწერი – სავარაუდოდ თურქეთის რადიო. 1968 წ., ასრულებს არქაბელი იაშარ თურნა.

18. „ყაზახეთში დესტანი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., ქობულეთის რაიონის სოფელი სახალგაშო. ასრულებს ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ კვა-რიათში დაბადებული (წარმოშობით სარფელი) მერიკო ნარაკიძე.
19. „ანდლა მზოლაშა მეულუ“. ჩამწერი – აჭარის რადიო. დაახლოებით 1980-იანი წწ., ასრულებს ანსამბლი „ლაზეთი“. სოლისტი ელგუჯა აბდულიში.
20. „ე ა სიე“. ასრულებს ანსამბლი „კოლხა“. ხელ. ლილი აბდულიში. მღერიან: მაკა მემიშიში (სოლისტი), ვასილ კაკაბაძე, ნათია ჯავახიშვილი და თამარ ხო-რავა. ჩანერილია 2015 წელს ბათუმში, ფოლკლორის ეროვნული დათვალიე-რება-ფესტივალის პირველ ტურზე. ინახება ფოლკლორის ცენტრის არქივში.
21. „მჭიმა მოხთუ“ ქამანჩის თანხლებით. ასრულებს შინაზი ოზერი. ჩამწერები – გ. კრავეიშვილი და ზ. ვანილიში, 2014 წ., ქ. ხოფას უბანი ორთახოფა.
22. მეგრული „თვითონ არ ვიცი“ ჩონგურის თანხლებით. ჩამწერი – თბილისის კონსერვატორიის ექსპედიცია (ხელ. ოთარ ჩიჯავაძე). 1959 წ., ქ. ზუგდიდი. ასრულებენ ნუცა აკობია, შალვა ხაბურზანია და გერმან ფაჟავა. ინახება ქმმლ არქივში, ფირი 94, №3. ჩანანერი შესულია გამოცემაში „ქართული ხალხური მუსიკა“. (2008) CD 9, №26.
23. შაირობა. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი, 2024 წ., ნეჯდეთ (ნეჯო) ქუსისოლლუ, ორჰან უზუნერი, ალი ივჯი, ალი ილმაზ, აჰმედ უზუნერ ბაბამინაში, ვეისელ ისქენდეროლლუ, ჰაიათ ილდიზი და ქემალ ათაბაი. ძირითადად შაირობენ ჰაიათ ილდიზი და ნეჯო ქუსისოლლუ. ქ. არჰავი.
24. „ჰა ნანი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი, 2023 წ., ვეისილე ექიჯი (ჩაჩი). საფანჯას რაიონის სოფელი სკურჩა.
25. „ე ნანი“. ჩამწერები – გ. კრავეიშვილი და ზ. ვანილიში. 2014 წ., ხოფის რაიო-ნის სოფელი ქემალფაშა (მაკრიალი/ნოლედ). ასრულებს ამავე რაიონის სო-ფელ აზლაღამი შენურ ქეჟრეჟი.
26. „ოკანულეს ვა მელა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ., ხოფის რაიონის სოფელი სარფი. ასრულებს ნაიდე თუზჯუ.
27. „ოკანულეს ვამელა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2017 წ., ხელვაჩაურის რაიო-ნის სოფელი სარფი. ასრულებს ფიტნეთ მემიშიში.
28. „ფისი მიაუ ბეკატუ“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., ხოფის რაიონის სო-ფელი აზლაღა. ასრულებს მერალ კარაჰასანი.
29. „კიკილიკი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., ქ. ხოფა. ასრულებს რამიზ ბექაროლლუ ხოფის რაიონის სოფელ პირონითიდან.
30. „ელელემ ბელელემ“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2018 წ., ხელვაჩაურის რაიო-ნის სოფელი ახალშენი. ასრულებს ამავე რაიონის სოფელ სარფში დაბადებუ-ლი და ახალშენში გათხოვილი ჰედიე ჯევაიში.
31. „ჟილენდო ნანაშ და“. ჩამწერები – გიორგი კრავეიშვილი და თამაზ გაბისონია. 2010 წ., თბილისი. ასრულებს ნაზი მემიშიში ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ სარფიდან.
32. „წინი-კვაკვა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., ასრულებს შენურ ქეჟრეჟ (კუჭუმეტი).
33. „ამსერი გიჟანდამ“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ., ასრულებს მემედალი შენოლი. ქ. აქჩაკოჯა.
34. „მჭიმა მჭიმს“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2012 წ. თბილისი. ასრულებს ოჩამ-ჩირეში დაბადებული ნაზი სარაჰმედოლი-კალანდია.
35. „გოზაპი გოზუმონი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს ნედიმ თორომან (თორმანეფე). დუზჯეს რაიონის სოფელი ოსმანჯა.
36. „თირამოლა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს ჰუსეინ ჩახ. არ-ჰავის რაიონის სოფელი სიდერე.

37. „ჯილველო“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს რამაზან ჩაბუქი. დუზჯეს რაიონის სოფელი სუნჯუკი.
38. „წულო ბოზო“. ჩამწერები – გ. ჩხიკვაძე და ზ. თანდილავა. 1963 წ., ხელვაჩაურის რაიონის სოფელი სარფი. ასრულებენ: ილია აბდულიში (სოლისტი), ზურაბ, მავი-ლე და ასმათ თანდილავები, ალი და ბესარიონ ბაქრაძეები. ფირი 156, №25. ინა-ხება თბილისის ქხმშლ და ბათუმის ნიკო ბერძენიშვილის ინსტიტუტის არქივებში. ჩანაწერი შესულია გამოცემაში „ქართული ხალხური მუსიკა“. CD 11, №34.
39. „ჭუტა წუსა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2011 წ., ხელვაჩაურის რაიონის სო-ფელი სარფი. ასრულებს ლილი აბდულიში.
40. „გელინი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს გურსუნ თორომან (თორმანეფე). დუზჯეს რაიონის სოფელი იაკა-ემბია.
41. „გელინი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს ქეზბან ილდიზი. შა-ფანჯას რაიონის სოფელი სიჭინა.
42. „გელინოლა რაში, რაში“ თურქულად. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ას-რულებს ნაჯიე ჩაქმაქი. აქჩაკოჯას რაიონის სოფელი ედილი.
43. პატარძლის გამოსაყვანი გუდის თანხლებით. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ნ. მემიშიში. 2014 წ., ქ. ფაზარი. „გუდაზე“ უკრავს ფაშა ჯანჯარი, მღერის მუი-ტინ მემიშოლლი და უცნობი.
44. „სიჯა მოხთას ვაჰაჰაი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს სეჰერ თუზჯი. ჯოფის რაიონის სოფელი სარფი.
45. „სიჯა სორენ ვაჰაჰაი“ გუდას თანხლებით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2024 წ. ქ. არჰავი. ასრულებენ: ნეჯდეთ (ნეჯო) ქუსისოლლუ (მეგუდასტირე და ერ-თერთი ჩამომთველელი), ორჰან უზუნერი, ალი ივჯი, ალი ილმაზ, აჰმედ უზუ-ნერ ბაბამინაში, ვეისელ ისქენდეროლლუ, ჰაიათ ილდიზი და ქემალ ათაბაი.
46. „სიჯა სორენ“ ქამანჩის თანხლებით. ქამანჩაზე დამკვრელი და ჩამომთველელი იაშარ თურნა. 1968 წლის ფირფიტებიდან.
47. „გელინ ჰავასი“ (პატარძლის ჰანგი) გუდას თანხლებით. ჩამწერი – გ. კრავეიშ-ვილი. 2024 წ. ფინდიკლის რაიონის სოფელი ჟილენი ფიცხალა. ასრულებენ: იერიშან ინჯე (გუდა და სიმღერა) და ერსინ ოზდემირი (სიმღერა).
48. „აქ რენ ჭანდაშ ოხორი“. ჩამწერები თ. გაბისონია და გ. კრავეიშვილი. 2010 წ., თბილისი. ასრულებს ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ სარფში დაბადებული და რუსთავეში გათხოვილი ნ. მემიშიში. ინახება ქხმშლ არქივში.
49. დატირება. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს შაჰინაზ მარშანი (მარშანია). ქ. არჰავი. არჰავის რაიონის სოფელ კამპარნადან.
50. დატირება. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს აისელ შაჰინი. სა-ფანჯას რაიონის სოფელი სიჭინა.
51. დატირება. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს ჰაიდარ შენგული. დუზჯეს რაიონის სოფელი სუნჯუკი.
52. დატირება. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს რიფეთ ილმაზი. არ-დაშენის რაიონის სოფელი დუთხე.
53. დატირება. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს რესმიე ფიტოზი. არჰავის რაიონის სოფელი ნალენი პოტოჯური.
54. „ანდლა მზოლაშა მეულუ“. ჩამწერი – საზოგადოებრივი მაუწყებლის რადიო. 1988 წ., ქ. ბათუმი. პილილზე უკრავს ილია აბდულიში. გამოყენებულია ქეთე-ვან მუმლაძის გადაცემაში „სარფში ნაპოვნი საკრავი“ (14. 04. 1988).
55. ხორუმი პილილზე. ჩამწერი – ვიქტორია სამსონაძე. 2005 წ. ასრულებს ილია აბდულიში. ხელვაჩაურის რაიონის სოფელი სარფი.
56. “Hayde yari hayde şuri eyulun” კავალის თანხლებით. ბიროლ თოფალოღლუს დისკიდან “Destani”. №10.

57. მწყემსური კავალზე. ჩამწერი – კახი როსებაშვილი. 1975 წ. ასრულებს ილია აბდულიში. ინახება საქართველოს ეროვნულ არქივში.
58. პონტოს ბერძნული სიმღერა “Yemenin oyüksü”, კავალის თანხლებით. ჩამწერი: ო. მერლიერი. 1930 წ., ათენი. ორდისკიანი კომპლექტიდან “Pontus Şarkıları. 1930 Ses kayıtları”. CD 1, #29.
59. დასაკრავი გუდაზე. ჩამწერები – გ. კრავეიშვილი და ნ. მემიშიში. 2014 წ., ქ. არდაშენი. ასრულებს არდაშენის რაიონის სოფელ სქირითში დაბადებული სულეიმან სერინ მეკალე.
60. 110. პონტოს ბერძნული დასაკრავი „ცაბოუნაზე“ (“Tsabouna”/“Tsampouna”). ჩამწერი: ო. მერლიერი. 1930 წ., ათენი. ორდისკიანი კომპლექტიდან “Pontus Şarkıları. 1930 Ses kayıtları”. CD 1, #26.
61. პონტოს ბერძნული “Epi trapezios” „ცაბოუნაზე“. ჩამწერილი 1972 წელს. ასრულებს ნიკოლაოს პაპადოპოულოს. ფირფიტიდან “Musik der Pontos-Griechen”, №2.
62. “Aslandere Köyü Topaloğlu Horonu”. ჩამწერი პიტერ გოლდი. 1968 წ., სტამბულის. ასრულებს სევდე თოფალოღლუ. ფირფიტიდან “Georgian folk music from Turkey”, №2.
63. ლაზური დესტანი გუდას თანხლებით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს სულეიმან სერინ მეკალე. ჩამლიჰემშინის რაიონის სოფელი მეკალე-სქირითი.
64. დასაკრავი გუდაზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ქ. ფინდიკლი. ასრულებს ჟორდან/შენდოლან შენთურქი.
65. ჯვეში მწანუ და ბაკკოს ხორონი გუდაზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს ჰაკკი სერინი. ჩამლიჰემშინის რაიონის სოფელი მეკალე-სქირითი.
66. „უჩ აიაქ“ ხორონი გუდაზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2024 წ. ასრულებს იერიშან ინჯე. ფინდიკლის რაიონის სოფელი ჟილენი ფიცხალა.
67. „დუბ ჰორონ“ გუდაზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2024 წ. ასრულებს იერიშან ინჯე. ფინდიკლის რაიონის სოფელი ჟილენი ფიცხალა.
68. „ავლასკანის გედგინ“ ქამანჩის თანხლებით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ქ. არჰავი. ასრულებს მეთინ ქურუ არჰავის რაიონის სოფელ ოტალახედან.
69. „რიზე ჰორონი“ ქამანჩაზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2024 წ. ბორჩხის რაიონის სოფელი ფინდიკლი-ბაშქოი.
70. „თუში ქალის ტირილი“ გარმონზე. ჩამწერი – თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ექსპედიცია. ხელ. კახი როსებაშვილი. ახმეტის რაიონის სოფელი შენაქო. ასრულებს თინა აბაიძე. ინახება ქსმშლ არქივში. ფირი 162, №3.
71. მწყემსის სიმღერა გარმონის თანხლებით (ფრაგმენტი). შემსრულებელი უცნობია. ჩამწერი – თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ექსპედიცია. ხელ. კახი როსებაშვილი. ახმეტის რაიონის სოფელი შენაქო. ინახება ქსმშლ არქივში. ფირი 162, №8. ჩანაწერი შესულია გამოცემაში „ქართული ხალხური მუსიკა“. (2005). CD 1, №14.
72. პონტოს ბერძნული სიმღერა “Kraliyet Yorlarında” ქამანჩის თანხლებით. ჩამწერი: ო. მერლიერი. 1930 წ., ათენი. ორდისკიანი კომპლექტიდან “Pontus Şarkıları. 1930 Ses kayıtları”. CD 2, №5.
73. „ათლამაჯა“ აკორდეონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს ფარეტინ შუქქიბარი. საფანჯას რაიონის სოფელი ქურთქოი-ბიბექთაში.
74. „უჩ აიაქ“ აკორდეონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს მუსტაფა შაჰინი. საფანჯას რაიონის სოფელი სიჭინა.
75. „ნარინა“ აკორდეონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს მუსტაფა შაჰინი. საფანჯას რაიონის სოფელი სიჭინა.

ტაო

76. „გეჩე იარისინდა“ (თურქულად). გამრავალხმიანებული ვარიანტი. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი ქობაქი. ასრულებენ იზირ (დამწყები) და ონურ სარიკაიები (ბანი).
77. „გეჯე იარისინდა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი ქობაქი. ასრულებენ ჰუსეინ იაზიჯი და ხალილ ილზამანი.
78. „ჰაიდე ნევდეთ“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებდნენ მუიტინ ბარაკოში (დამწყები) და ყურბან დემირჩი.
79. „თაროზე ყველი მაქვა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებს ფატმა გულერი.
80. „გოგოვ, გოგოვ“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი ქობაქი. ასრულებს ჰალილ ილზამანი.
81. „ელესა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებს ოსმან ბათმაზი (დოლენჯიშვილი).
82. „ელესა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი ქობაქი. ასრულებს ჰალილ ილზამანი.
83. „სოღერუმ ანა ანა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი ქობაქი. ასრულებს მევლუდ იაზიჯი.
84. „ნანი ოლულ“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებს ხაჯერ გულმეზი.
85. „ანასი ოლულია“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებს ზეჰრა ავჯი.
86. დატირება. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებს ხეჯერეი იაზიჯი.
87. დატირება. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებს ხაჯერ გულმეზი.
88. „კაჭკაჭკაზე გომოდი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებს ახმედი ბახასოღლი.
89. „აილაღარ“ თურქულად. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებს მუიტინ კარაკუში (მუთაფი).
90. „სამრავლოია რა მაქვა“ ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებს ფატი იაზიჯი.
91. „ილბაში დურ ილბაში“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი ვანისხევი. ასრულებს ჰიჯრი ფესტილი ამავე რაიონის სოფელ ქობაქიდან.
92. „პატარძლის გამოსაყვანი“ ტიკის თანხლებით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი.
93. „თემურ ალა“ თურქულად ტიკის თანხლებით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პარხალი. ასრულებს ბაჰრეტინ ბიჩაქჩი.
94. „ფოტოროში ჩივარე“ „ტიკის“ თანხლებით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. უკრავს და მღერის მიქაელ ბათმაზი (დოლენჯიშვილი), მასთან ერთად მღერის დურსუნ ბიბერი.
95. „ჩაყარე“ ფერხული ტიკზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებს შაჰინ ქეჩეჯი (ყაჭიშვილი).
96. „თითრამა“ ფერხული ტიკზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებს ჰალის აჯარი.
97. „ურუმი“ ტიკზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებს შაჰინ ქეჩეჯი (ყაჭიშვილი).

შავშეთი

98. „გალმა თეთრი ყურძენი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს ქევ-სპერ ფოლათი. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
99. „გელინ, გელინ“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებენ ფადი და შენ-გულ აქქიუზები. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
100. ბალახის მოჭრისას სათქმელი თურქულენოვანი სიმღერა. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებენ შენგულ, აითენ და მუშერეფ აქქიუზები. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
101. ახალ წელზე სათქმელი თურქულენოვანი შელოცვა. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს ნაზირე ოლუქ. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
102. „ნურიენ“ თურქულად. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს ქევ-სპერ ფოლათი. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
103. „ჩივ ჯანდარმა“ თურქულად. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. იწყებს ჰიტ-მეთ აქქიუზი, აწყვება ქევსპერ ფოლათი. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
104. „ოი ჩეფელარ, ჩეფელარ“ თურქულად. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს ბექთამ აიქ ბეგოშვილი. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
105. ნანა თურქულად. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს ნაზირე ოლუქ. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
106. „ნი, ნი, ნიპოლია“ თურქულად. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრუ-ლებს ქევსპერ ფოლათი. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
107. „ნი, ნი, ნიპოლია“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს ნაზირე ოლუქ. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
108. „თითრამა“ ჭიმონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს ნიაზ აიდემირი. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
109. „ბასმა“ ჭიმონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს ნიაზ აიდემირი. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
110. „იოლ ყაიდე“/„გზის ჰანგი“ ჭიმონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ას-რულებს ნიაზ აიდემირი. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
111. ბინათის საცეკვაო სალამურზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრუ-ლებს ნიაზ აიდემირი. ართვინის რაიონის სოფელი ბინათი.
112. „ნანაჲ“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი და-ბა. ასრულებს სენიე დემირი.
113. „ნანაჲ“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ზიოსი. ასრულებს ჰაჯერ ფეხლევანი.
114. „ნაიდანიზო“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ. შავშათის რაიონის სოფე-ლი ბაზგირეთი. ასრულებს ფატყიმე/ფატყუმე უიგუნ (მოლიენთი).
115. ნამგლით თიბვის დროს სათქმელი თურქულენოვანი სიმღერა. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., შავშათის რაიონის სოფელი უსტამისი. ასრულებს ფატ-ყიმე ალთუნი.
116. ძროხის წველისა. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სო-ფელი ქოქლიეთი. ასრულებს ვაიდი გოგჩე.
117. „მაილაღარ“ თურქულად. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს მურთეზაი აიდინ (მეცხვრიძე).
118. „გელინ ბურიუმ“ აკორდეონის თანხლებით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი მანატბა. უკრავს ალაატინ ალთუნ (დარბაზიძე) და მღერის ისმინაზ აკდემირ (კოსოლიძე).
119. „ჟოლ ყაიდე“ „მუზიყაზე“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ზიოსი. ასრულებს ნურეტინ დემირი (ბექაძე).

120. „დოდოფალი მოყავანო“ (ქართულ-თურქულად). ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ზიოსი. ასრულებს ბაზგირეთი. ასრულებს მუსტაფა დემირ (ბექაძე).
121. „გელინ ბურიუმ“ (თურქულად). ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს ისმინაზ იშიყი.
122. „მოლა, მოლა“ (თურქულად). ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი აგარა. ასრულებს ამავე რაიონის სოფელ წყალსიმერი-ბზათადან გამოთხოვილი სელვი გუმუში.
123. „უბის სერზე“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს ბესიმა ილმაზ (გამეშიძე).
124. სიმღერა „თამარ დოდოფალზე“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელი იფხრეული. ასრულებს გულთექინ ავჯი.
125. „უიან ძავრუმ“ თურქულად. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს ისმაილ აიდიანი (ცვარიძე).
126. „თამარა“ ანუ „შემორბენილაჲ“ მუზიყაზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ზიოსი. ასრულებს ნურეტინ დემირ (ბექაძე).
127. წართქმით დატირება. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელი სვირევანი. ასრულებს ემინე ევბაში.
128. დატირება მღერით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი უსტამისი. ასრულებს ნაზმიე აითექინ (მოლიენთი).
129. „ავათ ვარ“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს ფატყიმე აიდიანი.
130. „ნაზარ“ (თურქულ-ქართულად). ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს უმიან თემურ (ცვარიძე).
131. „ბზევ გამოი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი უსტამისი. ასრულებს ნაზმიე აითექინ (მოლიენთი).
132. „გამოი ნისლო“. ჩამწერი – თ. შიოშვილი. 2009 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ჩიხისხევი.
133. „ბუ გეჯე ილბაში დურ“ (თურქულად). ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ზიოსი. ასრულებს ისმაილ დემირ (ბექაძე).
134. „სუკის შელოცვა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს ფატყიმე/ფატყუმე აიდიანი.
135. „ხელგაშლილა“ მუზიყაზე თანხლებით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს ერდოლან ავჯი.
136. „ჰამშალახო“ მუზიყაზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ქოქლიეთი. ასრულებს ალი სულთან ექინ (ჯაფარიძე).
137. „ჰამშალახო“ აკორდეონზე. ჩამწერი – თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის ექსპედიცია. ხელმძღვანელი ნატალია ზუმბაძე. 2005 წ., ხელვაჩაურის რაიონის სოფელი ზედა ჩხუტუნეთი. ასრულებს შოთა კირკიტაძე. მდ 4, №12. ინახება თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის ლაბორატორიისა (ქხმშლ) და ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის (ტმკსც) არქივებში.
138. „ჰამშალახო“. ჩამწერი – თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის ექსპედიცია. ხელ. ნ. ზუმბაძე. 2005 წ., ხელვაჩაურის რაიონის სოფელი ზედა ჩხუტუნეთი. ასრულებენ ეთერ კახიძე და ზაქრო ფერსელიძე. მდ 1, №51. ინახება ქხმშლ და ტმკსც არქივებში.

139. „დაბა და დევრიეთი“. ჩამწერი – ხატია ჯანგაძე. 2012 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი.
140. „დაბა და დევრიეთი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელი უსტამისი. ასრულებენ მიქაელ ალთუნი და ქამილ დემირი (ბიქირაშვილი).
141. „ეჭლოჯან“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ზიოსი. ასრულებენ საბრი ბილგინი, ბურაქ ბილგინი და ჯემალ ილმაზლარი.
142. „ელია გოგო“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ზაქიეთი. ასრულებს ოსმან თურან (ვინროათი).
143. „მანონი შევაყენე“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელი იფხრეული. ასრულებენ მეიდან დურმუზი, ისმაილ ჰაჯიოღლი და ოსმანი (გვარი უცნობია).
144. „ვარდ-ყვავილი დუჟურია“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს მუსა ჩიმენი (ფალიაშვილი).
145. „თაზე მიმყავს ორი ხბო“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს ხატიჯე თემურ (ცვარიძე).
146. „დიობნური ბარი“ თურქულად. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი აგარა. ასრულებს ზექერია ილდიზ (პაპოღლი).
147. „გობათი“ მუზიყაზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს ერდოღან ავჯი.
148. „თავუქბარი“ მუზიყაზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს ერდოღან ავჯი.
149. „ყარაბალი“ მუზიყაზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ქოქლიეთი. ასრულებს ალი სულთან ექინ (ჯაფარიძე).
150. „ცაკვა“ მუზიყაზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ქოქლიეთი. ასრულებს ალი სულთან ექინ (ჯაფარიძე).
151. „ში შამილი“ მუზიყაზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ქოქლიეთი. ასრულებს ალი სულთან ექინ (ჯაფარიძე).
152. ეჭლოჯან + უჩ აიაქ + ერზრუმის ჰანგი ჭიბონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ზიოსი. ასრულებს მურსელ დემირ (ბექაძე).
153. „გაზრომილა“ ჭიბონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს ემრე თორუნ (გამეშიძე).
154. „ტლიპო“ ჭიბონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. ასრულებს ისმაილ ილმაზ (გამეშიძე).
155. „ტიტლინ-ტიტლინ“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2014 წ., შავშათის რაიონის სოფელ ბაზგირეთში. ასრულებს მუსტაფა უზუნი (გამეშიძე).
156. „ყვავა-ყვანჩალა“/„ნინი-კვაკვა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. შავშათის რაიონის სოფელი აგარა. მღერის ამავე რაიონის სოფელ წყალსიმერი-ბზათადან გამოთხოვილი სელვი გუმუში.

კლარჯეთი

157. „სოფლერუმ ანა ანა“. ჩამწერი – სელატინ ერგუნი (ჰაჯიოღლი). 1970-80-იანი წწ., მურღულის რაიონი.
158. „სოფლერუმ ანა ანა“. ჩამწერი – გიორგი კრავეიშვილი. 2017 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ქართლა. ასრულებენ იბრაიმ ზენგინ (კახიძე), სულეიმან არმან, ნეჯათი ზენგინ (კახიძე), ამბოზს ტექსტს, ახმედ ზენგინ (კახიძე), ადემ ზენგინ (კახიძე), ოსმან ქუჩუქ (ვაშაკიძე). თექსტს კარნახობს ნეჯათ ზენგინ (კახიძე).

159. „სოფლერუმ დანა დანა“. ჩამწერი – გიორგი კრავეიშვილი. 2022 წ. ინყებს და ტექსტს კარნახობს იუსუფ ვეზიროლლუ (ჩხაიძე) და აჰყვება მუჰამედ თურანი. მურღულის რაიონის სოფელი ქვემო ქურა (ამჟამად მურღულის უბანი).
160. „ლაზოღლის ცხენის დესტანი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. მურღულის რაიონის სოფელი გეული. ასრულებს ნიჰათ ოზდემირ (სურმანიძე).
161. „ვირის დესტანი“/„დესტანი ვირზე“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2015 წ., მურღულის რაიონის სოფელი გეული. ასრულებენ დურსუნ ჩაგუში და შერეფ გენჩი (მუთიძე).
162. „გელინო“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2015 წ., მურღულის რაიონის სოფელი ქორდეთი. ასრულებენ ნაზიმ და ოსმან იაგუზები (ვარშანიძეები). ინყებს და ტექსტს კარნახობს ნაზიმი.
163. „გელინო“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ჰენდექის რაიონის სოფელი ზომოთა ხატილა. ასრულებს ოსმან კონდაქჩი.
164. „გელინო“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ბორჩხის რაიონის სოფელი არხვა. ასრულებს ფაქიზე ვეზიროლლუ-თოსუნი. გათხოვილი მურღულის რაიონის სოფელ ქვემო ქურიდან.
165. რძალ-დედამთილზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2017 წ., ჰენდექის რაიონის სოფელი ბალიქლი. ასრულებს ნურიე იალჩინი.
166. „ჰეამო“ (თურქულ-ქართულად). ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2015 წ., მურღულის რაიონის სოფელი ქორდეთი. ასრულებენ ნაზიმ და ოსმან იაგუზები (ვარშანიძეები). ინყებს ნაზიმი.
167. „აესა მამული ქოსა“ (თურქულ-ქართულად). ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2015 წ., ბორჩხის რაიონის სოფელი ებრიკა. ასრულებს აითენ დალქილიჩ (უნდაძე).
168. „აელესა“ (თურქულად). ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2015 წ. მურღულის რაიონის სოფელი დურჩა. ასრულებს ამავე რაიონის სოფელ ბაშქოში დაბადებული რეფიე ბაიდინი (ეზალაშვილი).
169. „მაშალა, მაშალა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2017 წ., ჰენდექის რაიონის სოფელი ქიზანლული. ასრულებენ ჰაიდარ ჩამური, ფაარეტინ სარი, სულეიმან სარი, იუსუფ ზია დემირჰანი (ამავე რაიონის სოფელ არხვადან), ჰუსეინ ყავაზი (ამავე რაიონის სოფელ ლუთფიე ქოშქიდან).
170. „ვოდელია“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2017 წ., გოლჯუქის რაიონის სოფელი მურღული. ასრულებენ ენვერ იავაში (ხაბაიძე) და ჰალილ გოქჩე.
171. რამაზანის დამთავრების მილოცვა. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2017 წ., გოლჯუქის რაიონის სოფელი ნუზჰეთიე. ასრულებს ჰალილ გოქჩე.
172. „აენი გელდი ილბაში“. პირველ გუნდში დამწყებია შერეფ გენჩ მუთიძე (გეული), და მღერიან ჰაირეტინ სულიალა ფალიაშვილი, (ბაშქოი), იუსუფ ვეზიროლლუ ჩხეიძე (ქვემო ქურა), მეორე გუნდში კი იასინ კაგრამანი (ერეგუნა), ფექინ სამი (ბუჯური), ყადემ გორმუშ ხაჯიშვილი (ერეგუნა).
173. „ღმერთო წვიმა მომეცი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2017., ქ. ჰენდექი. ასრულებს ჰენდექის რაიონის სოფელ არხვაში დაბადებული ჰიდაეთ ქესეჯი/ქესიჯი
174. „შავი ძალღი გუუშვი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2017., ქ. ჰენდექი. ასრულებს ჰენდექის რაიონის სოფელ არხვაში დაბადებული ჰიდაეთ ქესეჯი/ქესიჯი.
175. „იავსა, ტიავსა“. ჩამწერი თინა შიოშვილი. 2007 წ., მურღულის რაიონის სოფელი ბუჯური. ასრულებს ბორჩხის რაიონის სოფელ დევსქელიდან გათხოვილი ხატიჯე ილმაზი.
176. „ნანი, ნანი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ბორჩხის რაიონის სოფელი არხვა. ასრულებს ნებაჰათ თოსუნი.

177. „ნანი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. მურღულის რაიონის სოფელი ერეგუნა. ასრულებს ამავე რაიონის სოფელ ზემო ქურიდან გამოთხოვილი რაბიე გუნდოლდე.
178. „მოი რზეო“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი არხვა. ასრულებს ჰიდაეთ ქესიჯი.
179. დატირება წართქმით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი არხვა. ასრულებს ჰიდაეთ ქესიჯი.
180. დატირება სიმღერით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2016 წ. ბორჩხის რაიონის სოფელი დამფარლი. ასრულებს ნურთენ გურსოი.
181. „თამარა“ აკორდეონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ასრულებს ყადემ გორმუშ/გორმუშ ხაჯიშვილი. მურღულის რაიონის სოფელი ერეგუნა.
182. „გელინო“ აკორდეონის თანხლებით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2015 w., ქ. ბორჩხა. ასრულებს ბორჩხის რაიონის სოფელ ბაგინში დაბადებული ემრულა ქესქინქურთი.
183. „ბაბინ“ აკორდეონის თანხლებით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ქ. ბორჩხა. ასრულებს ბორჩხის რაიონის სოფელ არხავეთში დაბადებული სებაჰატინ ალფაიდინ-ფალაზოლლი.
184. „ვაჰ ჰაჰ ჰაჰ“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ზომოთა ხატილა. ასრულებს ოსმან კონდაქჩი.
185. „ვოჰოჰო“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ქ. ჰენდეკი. ასრულებენ იუსუფ ზია დემირჰანი და ჰუსეინ კავაზი.
186. „ჟუჟუნელა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. მურღულის რაიონის სოფელი გეული. ასრულებენ: ბედრიე ოზდემირ (სურმანიძე), შენურ ინან (გამოთხოვილი ოზმალიდან) და რაბიე ალთინბაირაქ (გამოთხოვილი ბაშქოიდან). დამწყებია შენური.
187. „ჟუჟუნელა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ზომოთა ხატილა. ასრულებს აიჰან ფეჰლევანი.
188. „ტირილი ტირილამა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ბორჩხის რაიონის სოფელი არხვა. ასრულებენ მარიე გენჩთურქ ხაბაძე (გამოთხოვილი ბაშქოიდან) და ნებაჰათ თოსუნი.
189. „ღორის კუკულ იავნანი“. გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ქ. ჰენდეკი. ასრულებს სულიმან სარი (ქიზანლულიდან).
190. „ნარიდანა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი არხვა. ასრულებს ჰიდაეთ ქესიჯი.
191. ინის დადების დროს პატარზლის ასატირებელი ჰანგი აკორდეონის თანხლებით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ქ. ბორჩხა. ასრულებს ბორჩხის რაიონის სოფელ არხავეთში დაბადებული სებაჰატინ ალფაიდინ-ფალაზოლლი.
192. „ჰავრაშა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ზომოთა ხატილა. ასრულებს ოსმან კონდაქჩი.
193. „ჰავრაშა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ქ. ჰენდეკი. ასრულებს ჰენდეკის რაიონის სოფელ ავანაში დაბადებული ხასან ბალდათლი.
194. „ნარინა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ლუთფიე ქოშქი.
195. „ათაბარი“ აკორდეონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. მურღულის რაიონის სოფელი ერეგუნა. ასრულებს ყადემ გორმუშ (ხაჯიშვილი).
196. „შეი შამილი“ აკორდეონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. მურღულის რაიონის სოფელი ერეგუნა. ასრულებს ყადემ გორმუშ (ხაჯიშვილი).
197. „დელიხორომი“ აკორდეონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ქ. ბორჩხა. ასრულებს ბორჩხის რაიონის სოფელ ბაგინში დაბადებული ემრულა ქესქინ ქურთი.
198. „დუზჰორონი“ აკორდეონზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ქ. ბორჩხა.

ასრულებს ბორჩხის რაიონის სოფელ არხავეთში დაბადებული სებაშატი ალფაიდინ-ფალაზოლი.

199. საცეკვაო აკორდეონზე (ფრაგმენტი). ჩამწერი სავარაუდოდ სულიმან მერთი. 1970-80-იანი წწ., ასრულებს ბორჩხის რაიონის სოფელ ბაგინში დაბადებული ჰუსეინ ქესქინქურთი.
200. საცეკვაო „აკორდზე“/„მუზიყაზე“. (ფრაგმენტი). ჩამწერი ს. ჰაჯიოლი. სავარაუდოდ 1970-80-იანი წწ.
201. „წი წი წიპოლია“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. მურღულის რაიონის სოფელი ერეგუნა. ასრულებს ყადემ გორმუშ (ხაჯიშვილი).
202. „ე ე გოგიჩანსა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2022 წ. ბორჩხის რაიონის სოფელი არხვა. ასრულებს ზერა ყავაზოლი (მიქელაძე).

თურქეთში მცხოვრები აფხაზები

203. „აუ რაშა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ჩაქალიქი. ასრულებს ბურჰან ევზენ ფალა.
204. „აუ რაშა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. დუზჯეს რაიონის სოფელი ერდემლი. ასრულებს ნური დემირ (ჯილია).
205. „აუ რაშა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ქ. ჰენდეკი. ასრულებს იავუზ ურალ არდიმბა (სოფელ იარიჯადან).
206. „რინა“ თურქულად. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ქ. ჰენდეკი. ასრულებს იავუზ ურალ არდიმბა (სოფელ იარიჯადან).
207. „ნარინა“ ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ჩაქალიქი. ასრულებს თურჰან ილდირიმ (ფუთიფა).
208. „რინა“ (თურქულ-აფხაზურად). ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ქალიქი. ულქენ ერდემს აჰყვება ლეილა თათარჯან (თარიფჰა/ათარბა).
209. „რინა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. აქიაზის რაიონის სოფელი ბალბალი (სავარაუდოდ კალდახარა). ასრულებს სეიფ ოზდემირ (აჯიბა).
210. „ნან შირი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ქალიქი. ასრულებს ლეილა თათარჯან (თარიფჰა/ათარბა).
211. დატირება. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ქალიქი. ულქენ ერდემს აჰყვება ლეილა თათარჯან (თარიფჰა/ათარბა).
212. ქალების დატირება. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. დუზჯეს რაიონის სოფელი ერდემლი. ასრულებს ნური დემირ (ჯილია).
213. აფხაზური სიმღერა. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს ფილის აქარ ახბა (სოფელ ბელიჯედან).
214. „ძივავა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ქალიქი. ულქენ ერდემს აჰყვება ლეილა თათარჯან (თარიფჰა/ათარბა).
215. „ძივავა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ქ. ჰენდეკი. ასრულებს იავუზ ურალ არდიმბა (სოფელ იარიჯადან).
216. „ვარადეიდე“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. დუზჯეს რაიონის სოფელი დარიერი-ხასანბეი. ასრულებს ფათიჰ აქსოი (ახუსბა).
217. „ვარაიდა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. დუზჯეს რაიონის სოფელი დარიერი-ხასანბეი. ასრულებს აიდინ ქოჩ (ბიჟნო).
218. „ახვრაშა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ქ. ჰენდეკი. ასრულებს იავუზ ურალ არდიმბა (სოფელ იარიჯადან).
219. „ვორაიდა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ჩაქალიქი. ასრულებს ბურჰან ევზენ ფალა.

220. სიმღერა გმირზე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ქ. ჰენდეკი. ასრულებს იავუზ ურალ არდიმბა (სოფელ იარიჯადან).
221. „წინი-ყვავა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. დუზჯეს რაიონის სოფელი დარიერი-ხასანბეი. ასრულებს აიდინ ქოჩ (ბიჟნო).
222. აზამატი - www.alazani.ge-დან
223. აზამატი 2 - www.alazani.ge-დან
224. საქორწინო - www.alazani.ge-დან
225. საქორწინო ცეკვა - www.alazani.ge-დან.
226. შარათინ www.alazani.ge-დან
227. შარათინ 1 - www.alazani.ge-დან
228. შარათინი - www.alazani.ge-დან
229. საცეკვაო სიმღერა - www.alazani.ge-დან
230. შარათინი 2 - www.alazani.ge-დან

თურქეთში მცხოვრები აჭარლები

231. აჭარული „გელინო“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2015 წ., ბორჩხის რაიონის სოფელ მარადიდი. ასრულებენ იმდით სარილოლი (კაკიძე) და ისმაილ აიდინი.
232. აჭარული სიმღერის ბანის ფრაგმენტი. ბორჩხის რაიონის სოფელი მარადიდი.
233. „ბახმაროს მთაზე“ გარმონის თანხლებით. (ფრაგმენტი). ასრულებს ანსამბლი „მაჭახელა“. ბაიარ მაჰინის დისკიდან „Maçahela. Türkiye’den vocal Gürcü müziği“, №6.
234. „ბახმაროს მთაზე“. ჩამწერი – თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის, კარადენიზის ტექნიკური უნივერსიტეტისა და სტამბოლის ქართული კულტურის ცენტრის ექსპედიცია. ხელ. ნინო რაზმაძე და აბდულაჰ აკატი. 2015 წ., ინეგოლის რაიონის სოფელი ჰაირიე.
235. „დოდოფლის სიმღერა“ (ბანი). ჩამწერი – თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის, კარადენიზის ტექნიკური უნივერსიტეტისა და სტამბოლის ქართული კულტურის ცენტრის ექსპედიცია. ხელ. ნ. რაზმაძე და ა. აკატი. 2015 წ., ინეგოლის რაიონის სოფელი ჰაირიე.
236. „დოდოფლის სიმღერა“. 2005 წ., ს. სტურუას ფილმიდან „ნალვერდალი“. ინეგოლის რაიონის სოფელი თუფეხჩიყონალი. მღერიან: სევფეთ ფორთაქალ ფუტკარაძე (სოლისტი), ნეჯათ დავითაძე, ექრემ ფუტკარაძე და უცნობი.
237. „შავი ზღვის პირზე“. 2005 წ., სტურუას ფილმიდან „ნალვერდალი“. ინეგოლის რაიონის სოფელი თუფეხჩიყონალი. ასრულებენ ნეჯათ დავითაძე (სოლისტი), სევფეთი ფორთაქალ (ფუტკარაძე), ექრემ ფუტკარაძე და უცნობი.
238. „ალიფაშა“. ჩამწერები – პიტერ გოლდი და ახმედ ოზქან მელაშვილი. ინდიანას უნივერსიტეტის ექსპედიცია. 1968 წ., ინეგოლის რაიონის სოფელი ჰაირიე. ასრულებენ: ალი ოსმან გულთექინ (გურგენიძე), აჰმეთ სანქარ (გურგენიძე), ნაზიფ სუათ (კირკიტაძე), მუზაფერ სუათ (კირკიტაძე), სალიჰ სევიჩი (დოლიშვილი), თაქსიმ თუმერ (კირკიტაძე), ისმაილ შენგულ (გურგენიძე), აჰმეთ ქორქმაზ (ბასილაძე), სევათ ბათიბაი (ხინკილაძე), სელალ დურსუნ და სემალ აიდინ (გურგენიძე). სიმღერა შესულია ფირფიტაში „Georgian folk music from Turkey“ №7.
239. „ვინ მოგიტანა“. ჩამწერები – პ. გოლდი და ა. მელაშვილი. ინდიანას უნივერსიტეტის ექსპედიცია. სოლისტი შევქეთ აქგული. დისკიდან „ქართული მრავალხმიანობა დასავლეთ თურქეთში“, №56.
240. „ნარდანა“. ჩამწერი – თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის, კარადენიზის ტექნიკური უნივერსიტეტისა და სტამბოლის ქართული კულტურის ცენტრის ექსპედიცია. ხელ. ნ. რაზმაძე და ა. აკატი. 2015 წ., ინეგოლის რაიონის სოფელი ჰაირიე.

241. „ნენი“. ჩამწერი – თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის, ქარადენიზის ტექნიკური უნივერსიტეტისა და სტამბოლის ქართული კულტურის ცენტრის ექსპედიცია. ხელ. ნ. რაზმაძე და ა. აკატი. 2015 წ., ინეგოლის რაიონის სოფელი ჰაირიე.
242. „მაჭახლური გადაქცევილი ყოლსამა“ აკორდეონზე. ჩამწერი – ახმედ მელაშვილი. ინეგოლის რაიონის სოფელ ჰაირიე. ასრულებს სალიპ სევიჩი (გურგენიძე). დისკიდან „ქართული მრავალხმიანობა დასავლეთ თურქეთში“, №22.
243. „ხორომის გადაქცევილი გურული“ ჭიბონზე. ჩამწერი – ა. მელაშვილი. 1965-66 წ., ინეგოლის რაიონის სოფელ ჰაირიე. ასრულებს შუქრუ დურსუნ (აბაშიძე). დისკიდან „ქართული მრავალხმიანობა დასავლეთ თურქეთში“, №43.
244. „ყოლსამა“ ჭიბონზე. ჩამწერი – ა. მელაშვილი. 1965-66 წ., ინეგოლის რაიონის სოფელ ჰაირიე. ასრულებს შუქრუ დურსუნ (აბაშიძე). დისკიდან „ქართული მრავალხმიანობა დასავლეთ თურქეთში“, №35.
245. „ნენემ კაბა შემიკერა“ ბაღლამის თანხლებით. ჩამწერები – დავით ხახუტაიშვილი და ზურაბ თანდილაძე. 1990 წ., ფაცას რაიონის სოფელი კაბაღალი. უკრავს ექრემ ბეჟანიძე და მლერის ხუდავერ შავიშვილი. ჩანაწერი ინახება ბათუმის ნიკო ბერძენიშვილის კვლევითი ინსტიტუტის არქივში. დისკი 40.
246. „ბასმა ფერხული“ აკორდეონზე. ჩამწერი – პ. გოლდი. ინდიანას უნივერსიტეტის ექსპედიცია. 1968 წ., შამლის რაიონის სოფელი არმუთალანი.
247. „ტირინი ჰორირამა“. ჩამწერი – პ. გოლდი. ინდიანას უნივერსიტეტის ექსპედიცია. 1968 წ., შამლის რაიონის სოფელი არმუთალანი.
248. „მე შენთვინ ჩამოველი“. ჩამწერი – პ. გოლდი. ინდიანას უნივერსიტეტის ექსპედიცია. 1968 წ., შამლის რაიონის სოფელი არმუთალანი. ჩანაწერი შესულია ფირფიტაში „Georgian folk music from Turkey“, №14.
249. „ვაჰაჰაი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ქ. დუზჯე. სოლისტი მაჰმუდ მაკაროლი მაკარაშვილი-მახარაშვილი (გურჯი ჩიფლიქთიდან), მაჰმუდ მერჯან კობალაძე (ფინდიკლი აქსუდან) და აიღინ დურსუნ ქარცივაძე (გურჯი ჩიფლიქთიდან)
250. „ერთი შენ თქვი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ქ. დუზჯე. ასრულებს ჰურიე მერჯან კობალაძე (ფინდიკლი აქსუდან).
251. „სოფლერუმ ანა ანა“ თურქულად. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებენ ირფან ფექბეი და ჯენგიზ ფექბეი. აქჩაკოჯას რაიონის სოფელი მელენიპირი.
252. „მაღლა მაღლა მიფრინავს“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს ბასრი მუთიოლი (ხირალიშვილი). აქჩაკოჯას რაიონის სოფელი ჩიჩექფუნარი.
253. „გელინო“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ქ. დუზჯე. ასრულებს მაჰმუდ მაკაროლი მაკარაშვილი-მახარაშვილი (გურჯი ჩიფლიქთიდან)
254. „თირინი ჰორირამა“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს ირფან ფექბეი. აქჩაკოჯას რაიონის სოფელი მელენიპირი.
255. „ჯილველო“ (თურქულ-ქართულად). ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ასრულებს ირფან ფექბეი, ჯენგიზ ფექბეი (სოლისტი) და მეჰმედდემირ თოფალოღლუ. აქჩაკოჯას რაიონის სოფელი მელენიპირი.
256. თვალნაცემის შელოცვა. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2023 წ. ქ. დუზჯე. ასრულებს ჰურიე მერჯან კობალაძე (ფინდიკლი აქსუდან).
257. ქართული „ოცდახუთსა“. ჩამწერი – თბილისის კონსერვატორიის ექსპედიცია. ხელ. კ. როსებაშვილი. 1961 წ., სოფელი დილომი. ასრულებენ: ამირან თეთრაშვილი, ლევან მზარეულაშვილი, ნიტო ლეკიშვილი, თეო (სავარაუდოდ თეოფილე) მზარეულაშვილი, მიტრო ჩაჩანიძე და ხასან მტრედაძე. ინახება ქსმულ არქივში, ფირი 121, №12.

ლაზეთი

1. მრავალხმიანი სიმღერა (თურქულად). 1997 წ., მუსტაფა სემინის ფილმიდან Arhavi Belgeseli (არჰავის ამბები). ფრაგმენტი პირველი ნაწილიდან <https://www.youtube.com/watch?v=jJbSwSteTD8&t=330s>
2. სწორი და ბოლოგაფართოებული პილილი. გადამღები – ნინო მახარაძის ექსპედიცია. 2008 წ., ხელვაჩაურის რაიონის სოფელი სარფი. ასრულებს ილია აბდულიძე.
3. ლაზური გუდა. REKOR KIRAN TULUM SESİ 2022 წ. გადამღები ჯაბირ სარიოღლუ. <https://www.youtube.com/watch?v=EuMwEMLzy4M>
4. ბერძნული დასაკრავი გაიდაზე „Gayda“/„Gaida“/„γκάιντα“ - Greek Traditional Instruments - 12 - Gaida (Γκάιντα) <https://www.youtube.com/shorts/LUteAxKJ9eQ>
5. პონტოს ბერძნული (გაბერძნებული ლაზების) დასაკრავი „ცაბოუნაზე“ „Tsabouna“/„Tsampouna“/„Τσαμπουνά“ - Greek Traditional Instruments - 3 - Tsabouna (Kalymnos) 2023 წ. <https://www.youtube.com/watch?v=x4-XAXy6QPQ>
6. ლაზური ჰანგები გუდის თანხლებით. 2022 წ. ასრულებენ მუსტაფა იალჯი (გუდაზე), მამედ იალჯი და შაბან მადოღლუ. ჩამწერი გიორგი კრავეიშვილი, გადამღები თამაზ კრავეიშვილი. ჩამლიჰემშინის რაიონის სოფელი მწანუ.
7. „ალიკა ჰორონი“ გუდაზე. 2024 წ. ასრულებს იერიშან ინჯე. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი, გადამღები – თ. კრავეიშვილი.
8. ჰემშინური გუდასტვირი – რიზე ჰორონი, ჰემსინ ჰორონის და სიმღერების პოპური. 2023 წ. ჩამწერები გიორგი კრავეიშვილი და ხათუნა დამჩიძე, გადამღები თამაზ კრავეიშვილი. ასრულებენ: ოზგენ ჩოლაქ (მეგუდასტვირე), ცეკვავენ და მღერიან ჰასან ქარაქულაქ (სოლისტი), ბურაქ ქომურჯუ, სელამი ბაქირ და ჯიჰან ბაქირ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი კარადერე.
9. ჰემშინური სიმღერა გუდასტვირის თანხლებით. www.yooutube.com
10. სომხური პარკაბზუკი დოლთან ერთად. ასრულებს ვლადიმირ სუმბათიანი. 2021 წ. Haykakan parkapzuk - Vladimir Smbatyan - Sasna Pareri Sharan <https://www.youtube.com/watch?v=yMVXs38bcQw>
11. სომხური პარკაბზუკი. ასრულებს სურიქ სარქისიანი. 2017 წ. <https://www.youtube.com/watch?v=TCkTKh-zztw>
12. დესტანი ქამანჩის თანხლებით. 2014 წ. ასრულებენ მუსა ინდისტანი (ქამანჩაზე) და ჰაქან ინდისტანი. ჩამწერები გიორგი კრავეიშვილი და ნაზი მემიშიძე, გადამღები თამაზ კრავეიშვილი. ფინდიკლის რაიონის სოფელი ფიცხალა.
13. დესტანი ქამანჩის თანხლებით. 2014 წ. ასრულებს ხაფი გოლმში. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ნ. მემიშიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ქ. ფაზარი.
14. ჩიტების მოსანადირებელი საკრავი („სიფსიჲ“). გადამღები თ. კრავეიშვილი. 2014 წ., გ. კრავეიშვილისა და ნ. მემიშიძის 2014 წლის ექსპედიცია. არდაშენის რაიონის სოფელი აიდერე. უკრავს გ. კრავეიშვილი.
15. საფერხულო სიმღერა გუდაზე. ჩამწერები – გ. კრავეიშვილი და ნ. მემიშიძე, გადამღები – თ. კრავეიშვილი. 2014 წ., ქ. ფაზარი. „გუდაზე“ უკრავს ფაშა ჯანჯარი.

16. „პაპილათი ჰორონი“ გუდას თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები – გ. კრავეიშვილი და გიორგი ალიმბარაშვილი, გადამღები – თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: შუ-ლეიშან სერინი (გუდაზე), ჰაკი სერინი, ნიაზ კარამანი და სხვები. ჩამლიჰემშინის რაიონის სოფელი მეკალე-სქირითი.
17. „სიჯა სორენ ვაჰაჰაი“. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. 2024 წ. ქ. არჰავი. ასრულებენ: ნეჯდეთ (ნეჯო) ქუსისოღლუ, ორჰან უზუნერი, ალი ივჯი, ალი ილმაზ, აჰმედ უზუნერ ბაბამინაში, ვეისელ ისქენდეროღლუ, ჰაიათ ილდიზი და ქემალ ათაბაი.
18. „სიჯა სორენ ვაჰაჰაი“ გუდას თანხლებით. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი. 2024 წ. ქ. არჰავი. ასრულებენ: ნეჯდეთ (ნეჯო) ქუსისოღლუ (მეგუდასტივრე და ერთერთი ჩამომთვლელი), ორჰან უზუნერი, ალი ივჯი, ალი ილმაზ, აჰმედ უზუნერ ბაბამინაში, ვეისელ ისქენდეროღლუ, ჰაიათ ილდიზი და ქემალ ათაბაი.
19. ლაზური ჰორონების პოპური. 2022 წ. ჩამლიჰემშინის რაიონის სოფელი მეკალე-სქირითი. ჩამწერები – გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები – თ. კრავეიშვილი. გუდაზე უკრავდა 50 წლის საფერ ქესიჯი ჩამლიჰემშინის რაიონის სოფელ იგისათ/ილგისათიდან (სავარაუდოდ ღვანდი).
20. „თირინი“. 2022 წ. ჩამწერები – გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები – თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ აჰმედ თამთაბაქი და ემინე საიდაროღლი (მარშანია). არქაბის რაიონის სოფელი კამპარნა.
21. „ჰეამო“/„ჰეამოლა“. 2022 წ. ჩამწერები – გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები – თ. კრავეიშვილი. ქ. არჰავი. ასრულებს შაჰინაზ მარშანი მარშანია (სოფელ კამპარნადან).
22. „ვაჰაჰაი“. 2024 წ. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი, გადამღები – თ. კრავეიშვილი. ქ. არჰავი. ასრულებს ვეისელ ისქენდეროღლუ (ბორჩხის რაიონის სოფელ დუზქოიდან).
23. „ათაბარი“/„დუზ ჰორონი“. 2024 წ. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი, გადამღები – თ. კრავეიშვილი. ბორჩხის რაიონის სოფელი ფინდიკლი-ბაშქოი. ასრულებენ ნაზირე ქურთგოზლუ (გამოთხოვილი არდაშენის რაიონის სოფელ ბაკკოდან) და მუთებერ ქირაზ (გამოთხოვილი ფაზარის რაიონის სოფელ მამაჯიმათიდან).
24. „გელინო“ თურქულად. 2024 წ. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი, გადამღები – თ. კრავეიშვილი. ქ. არჰავი. ასრულებს ვეისელ ისქენდეროღლუ (ბორჩხის რაიონის სოფელ დუზქოიდან).
25. „ატომი“ თურქულად. 2024 წ. ჩამწერი – გ. კრავეიშვილი, გადამღები – თ. კრავეიშვილი. ბორჩხის რაიონის სოფელი დუზქოი. ასრულებს ჰალიდ გუნეში.
26. „უჩ აიაქ“. 2023 წ. ჩამწერი და გადამღები ხათუნა დამჩიქე. ჰენდეკის რაიონის სოფელი კადიფეკალე. ასრულებს იუსუფ კულაბერი.
27. „უჩ აიაქ“ ქამანჩის თანხლებით. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიქე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. საფანჯას რაიონის სოფელი სიჭინა. ასრულებენ მექემენჩე სამით ფურტა ფორტაჯი (სკურჩადან), უზეირ შაჰინ, საბრი ჯენერ, ბაჰატინ ჩიჩეკ, ემირ შაჰინ, იაშარ შაჰინ, ნიჰათ შაჰინ, მუსტაფა შაჰინ.
28. „კასაბ“/„ათლამა“ ჰორონი. Sakarya kasap <https://www.youtube.com/shorts/0-P-heu-QDMQ>
29. წრეშეუკრავი ათლამა ჰორონი. 2020 წ. Ahmet AKYÜZ - Düzköy Atlama Horonu 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=CPoMcUJatjY>

30. „სალმა ბასმა“/ათლამაჯა. 2023 წ. ჩამწერი და გადამღები ხ. დამჩიძე. ასრულებს ჰაკკი ჩალიქ. საფანჯას რაიონის სოფელი სკურჩა.
31. „გელინო“. 2023 წ. ჩამწერი და გადამღები გ. კრავეიშვილი. საფანჯას რაიონის სოფელი სიჭინა. ასრულებენ აისლე და ალი შაჰინები.
32. „ჩიფთეთელი“. 2021 წ. <https://www.youtube.com/watch?v=bdP1Lm98Pms>
33. „სიქსარა“ ფონოგრამის თანხლებით. 2023 წ. გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: ემინ ურაშ (ჭორი), მუხამედ ოჯაქ (ჯაბა), ილჰან იზმირლი, ისაკ ალი ურაშ (ჭორი). დუზჯეს რაიონის სოფელი კაბალაკი.
34. „ჯილველო“. 2023 წ. ჩამწერი ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებს საფანჯას რაიონის სოფელ სკურჩაში გათხოვილი აჭარელი ფატმა თანი.
35. „გელინი“ ბასმით. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. დუზჯეს რაიონის სოფელი სუნჯუკი. მღერის ნურთენ თორომან თორმანეჯე (ოსმანჯადან) და ცეკვავს ფერიჰან ალბირაქოღლუ.
36. „კასაბი“/„ჯილველო“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ გიორგი კრავეიშვილი და იაშარ შაჰინი. საფანჯას რაიონის სოფელი სიჭინა.
37. „ჯილველო“. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები ხ. დამჩიძე. ასრულებენ ჰასან და მამეტ შენგულები. დუზჯეს რაიონის სოფელი სუნჯუკი.
38. „დიკ ოინი“ „არ მანდილი ეპჭოფის“ სიმღერაზე. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები ხ. დამჩიძე. ასრულებენ ჰასან და მამეტ შენგულები. დუზჯეს რაიონის სოფელი სუნჯუკი.
39. „სალმა ბასმა“ 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ ჰაიდარ და მამეტ შენგულები. დუზჯეს რაიონის სოფელი სუნჯუკი.
40. „ურ აიაქი“ „არ მანდილი ეპჭოფის“ სიმღერით. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ ნედიმ თორომან თორმანეჯე (სოლისტი), სელაჰატინ ალემდარ, შერაფეთინ ალემდარ, სადეთინ ალემდარ, რიჯან ალემდარ, ქალბატონის ვინაობა კი დაუზუსტებელია. დუზჯეს რაიონის სოფელი ოსმანჯა.
41. „ურ აიაქი“ ქამანჩათი. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ ნედიმ თორომან თორმანეჯე (ქამანჩაზე), ცეკვავენ: სელაჰატინ ალემდარ, შერაფეთინ ალემდარ, სადეთინ ალემდარ, რიჯან ალემდარ. დუზჯეს რაიონის სოფელი ოსმანჯა.
42. „ჯილველო“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებს სელათინ ჩაბუქ. დუზჯეს რაიონის სოფელი ბალლარი.
43. „ურ აიაქი“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებს სელათინ ჩაბუქ. დუზჯეს რაიონის სოფელი ბალლარი.
44. „გელინი“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: გურსელ თორომან (სიმღერით-ოსმანჯადან) და გულ თორომან. დუზჯეს რაიონის სოფელი ემბია-იაკა.
45. „ჯილველო“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: გურსელ თორომან (ოსმანჯადან), გულ თორომან

და ისმაილ ქესქინ. დუზჯეს რაიონის სოფელი ემბია-იაკა.

46. „უჩ აიაქ“ გუდასტვირის თანხლებით. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: ონურ ჯანთარ (გუდასტვირი), იავუზ სელიმ იემენიჯი, თურან უნალ, ორჰან ჩაქირლი, ზეკი ჩაქირ, რესულ ჩაქირლერ, ჯავით იემენიჯი, სელიმ თანდოლან, ჯელიქ თანდოლან. აქჩაკოჯას რაიონის სოფელი აქთაში.
47. „რიზე ჰორონი“. იგივე შემსრულებლები.
48. „ვაჰაჰი“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: სამი იაზგან (დამწყები), შენოლ იაზგან, ალი სარი, კადირ ლუქუმ (ლუკუმჯოღლი). აქჩაკოჯას რაიონის სოფელი თონგელი.
49. „ლაზხორონი“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებს ალი უნალ და გ. კრავეიშვილი. აქჩაკოჯას რაიონის სოფელი აქთაში.
50. ქორწილი საფანჯას რაიონის სოფელ სკურჩაში. 2023 წ. გადამღები თ. კრავეიშვილი.
51. ქორწილი აქჩაკოჯაში. 2023 წ. გადამღები თ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე.
52. „თამარ მეფის“ ჰანგი ტიკზე. 2005 წ. გიორგი კალანდიას ფილმიდან „ერთი ჭოროხის შვილები“. იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი. ასრულებს ზულხიბ ქეჩეჯი (ყაჭიშვილი).
53. „აოლ ჰავასი“ და „თითრემა“ ტიკზე. ასრულებს ბურჰან ჩავუში. https://www.youtube.com/watch?v=LI0LKu_RvUM&t=27s
54. ჰორონი დაულ-ზურნაზე. Artvin Yusufeli'nde davul ve zurna eşliğinde horon keyfi. <https://www.youtube.com/watch?v=oZji9Kf6Qrk>
55. ჰორონი დაულ-ზურნაზე. Artvin Yusufeli Yağcılar köyü Zurna Fatih Alkan <https://www.youtube.com/watch?v=Ki7EUrlmyQg>
56. „თითრამა“ ტიკის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: სელიმ სილაჯი (მეტიკეჯი), ალთან გულ კულვანიშვილი, სეიფეთინ ასტანოღლი, რეჯებ ქეჩეჯი ყაჭიშვილი, ადემ მაკას/მახასიანი, მუსტაფა ქელემ ქურდიანი. იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი.
57. „თითრამა“ ტიკის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: იაშარ კასაბ ძოროხაშვილი (მეტიკეჯი), ფერამუზ გულლერ მოლაჰალილოღლი, აჰმედ ბალჯი ბაქმაზიანი, ალი ოსმან ქიბარ მჭედლიშვილი, ფათიჰ ქიბარ ფაზუაშვილ-მჭედლიშვილი, ერსან ფაზუაშვილ-მჭედლიშვილი.
58. „ქობაქი“ ტიკის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: სელიმ სილაჯი (მეტიკეჯი), ალთან გულ კულვანიშვილი, სეიფეთინ ასტანოღლი, რეჯებ ქეჩეჯი ყაჭიშვილი, ადემ მაკას/მახასიანი, მუსტაფა ქელემ ქურდიანი. იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი.
59. „ქობაქი“. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: ახმედ სარიკაია, ჰაიდარ დინჩ და სხვები, რომლებმაც ვინაობის გახელა არ ისურვეს. იუსუფელის რაიონის სოფელი ქობაქი.

60. „ჩაყარე“ ტიკის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: ჰალის აჯარი, მეჰმედ ილდიზი და ყურან ჩორაფჩი. იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი.

შავშეთი

61. საცეკვაო გარმონზე. 2014 წ. ანკარა. ასრულებს შავშათის რაიონის სოფელ ზიოსში დაბადებული ნურეტინ დემირ (ბექაძე). ვიდეო გ. კრავეიშვილის თხოვნით გადაიღო თავად ნურეტინმა.
62. საფერხულო სიმღერა თურქულად ჭიბონის თანხლებით. ჩანერილია შავშათის რაიონის თურქულენოვან სოფელ ტბეთში www.youtube.com
63. საცეკვაო დაულ-ზურნაზე. ასრულებენ ოზგურ და ერგუნ ალთუნები www.youtube.com
64. საცეკვაო დაულ-ზურნაზე. ARTVİN _ ŞAVŞAT DAVUL ZURNA İŞTE BÖYLE OYNANIR. <https://www.youtube.com/watch?v=JaacUKtqgXo>
65. „ხელგაშლილა“ და „ჰაიდე ჯანუმ“ კავალის თანხლებით. გადამღები ნარგიზ სურმავა. 2009 წ. შავშათის რაიონის სოფელი უსტამისი.
66. კავალზე დასაკრავები. 2022 წ. გადამღები ოლუზ სეჩკინი (ვაჟა თათუნაშვილი). ასრულებს ისმაილ ალთუნ (ოქრიაშვილი). შავშათის რაიონის სოფელი უსტამისი.
67. „ყვა ყვა ყვანჩალა“. 2022 წ. ჩამწერი გ. კრავეიშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ სელვი გუმუშ (გამოთხოვილი ნუალსიმერი-ბზათადან) და ესმა გუზელ. შავშათის რაიონის სოფელი აგარა.
68. „ჭიყლიყოყო“. 2022 წ. გადამღები გ. კრავეიშვილი. ასრულებს ზეკი ერთეკინ (ბოლქვაძე). შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი.
69. „თავუქ ბარი“/„ქათმი ბარი“. 2022 წ. ჩამწერი გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ ადნან გუნერ (კარალიძე ან ბარამიძე), ჰუსეინ ილდიზი, მაჰმუდ არალ, ნიზამეთინ ექინჯი (ზაქარიძე), სედათ ექინჯი (ზაქარიძე), თუნჯაი ექინჯი (ზაქარიძე). შავშათის რაიონის სოფელი წყალსიმერი-ბზათა.
70. „მკლავზე მაცვია კალათი“ ჭიბონითა და სიმღერით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი. გადამღები გ. ალიმბარაშვილი. ასრულებენ ემრე თორუნ (გამეშიძე) და ეშიმ უზუნ (ცვარიძე). შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი.
71. „გელინ ბურიუმ“ აკორდეონის/მუზიკის და სიმღერის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. უკრავს შამილ ერდემ/ერდენი. გადაღებულია შავშათის რაიონის სოფელ უსტამისში „ბერობანას“ ფესტივალზე.
72. „ნადგომილა“/„ნარდგომილა“ აკორდეონის/მუზიკის თანხლებით. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: მეჰმედ დურსუნ-კორტოხაძე (მუზიყა), ასიე აქილდიზ (სვირევენელი), აითენ გუმუშ და მერიემ დურსუნ (კორტოხაძე). შავშათის რაიონის სოფელი უბე.
73. „შემორბენილა“ მუზიკის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი. გადამღები გ. ალიმბარაშვილი. ასრულებენ ემრე თორუნ (გამეშიძე) და ეშიმ უზუნ (ცვარიძე). შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი.

74. „დართულაჲ“ მუზიკის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: მეჰმედ დურსუნ-კორტოხაძე (მუზიკა), ასიე აქილდიზ (სვირევენელი), აითენ გუმუშ და მერიემ დურსუნ (კორტოხაძე). შავშათის რაიონის სოფელი უბე.
75. „დართულაჲ“ მუზიკის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. უკრავს გუვენ დემირ (ბექაძე) და ცეკვავს ისმაილ დემირ (ბექაძე). შავშათის რაიონის სოფელი ზიოსი.
76. „გაზრომილაჲ“ მუზიკის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. უკრავს მეჰმედ/ადემ თემიზ (ჩართიძე), ცეკვავს: თუთიე იაზიჯი, თუთია იაზიჯი (მეორე), სევდიე აითეძინ (ჩაქერიძე), ელინაზ ოზჯან (ჩაქერიძე). შავშათის რაიონის სოფელი ზაქიეთი.
77. „ხელგაშლილაჲ“. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ: ჰუსეინ იაზარ და მაჰმუდ არალ (წყალსიმერი-ზაათადან). შავშათის რაიონის სოფელი იფხრეული.
78. „ხელგაშლილაჲ“ მუზიკის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი. გადამღები გ. ალიმბარაშვილი. ასრულებენ ემრე თორუნ (გამეშიძე) და ეშიმ უზუნ (ცვარიძე). შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი.
79. „შეხტომილაჲ“ მუზიკის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. უკრავს გუვენ დემირ (ბექაძე) და ცეკვავს ნურეტინ დემირ (ბექაძე) – და ისმაილ დემირ (ბექაძე). შავშათის რაიონის სოფელი ზიოსი.
80. „ეჰლოჯან“ სიმღერისა და ჭიბონის თანხლებით. ასრულებენ მურსელ დემირ ბექაძე (ჭიბონი), ისმაილ დემირ (ბექაძე), გუვენ დემირ (ბექაძე), მუსტაფა დემირ (ბექაძე), სულიმან დემირ (ბექაძე), ბექირ ფეჰლივან (სალვანიძე), ერდალ დემირ (ბექაძე).
81. „ჩივ ჯანდარმა“ მუზიკისა და სიმღერის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. უკრავს შამილ ერდემ/ერდენი. გადაღებულია შავშათის რაიონის სოფელ უსტამისში „ბერობანას“ ფესტივალზე.

კლარჯეთი

82. „დელიხორომი“ კავალზე. 2016 წ. ჩამწერი გ. კრავეიშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებს აბდულაზიზ ოზაიდინი (ცეცხლაძე). ბორჩხის რაიონის სოფელი დევსქელი.
83. საცეკვაო კავალზე. ასრულებს ბორჩხის რაიონის სოფელ არხავეთში დაბადებული ილქერ ალფაიდინი. ვიდეო აღებულია მისი ფეისბუქგვერდიდან.
84. წინი წინიპოლა“. 2022 წ. ჩამწერი გ. კრავეიშვილი, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ მუჰამედ თურან, ხასან თურან, იუსუფ ვეზიროღლუ ჩხაიძე და ჰაირეტინ სულიადა ფალიაშვილი (ბაშქოიდან). მურღულის რაიონის სოფელი ქვემო ქურა (ამჯამად ქალაქ მურღულის უბანი).
85. „ჲენი გელდი ილბაში“ ორგუნდოვნად - პირველ გუნდში დამწყებია შერეფ გენჩ მუთიძე (გეული), და მღერიან ჰაირეტინ სულიადა ფალიაშვილი, (ბაშქოი), იუსუფ ვეზიროღლუ ჩხეიძე (ქვემო ქურა), მეორე გუნდში კი იასინ კაჰრამანი

(ერეგუნა), ფეეინ სამი (ბუჯური), ყადემ გორმუმ ხაჯიშვილი (ერეგუნა). 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამლეები თ. კრავეიშვილი. მურლულის რაიონის სოფელი ერეგუნა.

86. „ფეი გელდი ილბაში“. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამლეები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ მეთინ, იაკუბ, იმდათ, ჰიზირ, ისმაილ, ემრულა, ჰილმი, ქარა და ემინ ინჯე ლაზოლლეები. მურლულის რაიონის სოფელი ბუჯური.
87. „ჟუჟუნელა“. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამლეები გ. ალიმბარაშვილი. ასრულებენ აიშე ილდიზი (სოლისტი), ზერა ყავაზოლლი მიქელაძე, ჰიდაეთ კავაზოლლუ მიქელაძე, აიშე ჰაჯოლლი (ოზმალიდან), სევიმ ოზთურქი (ორჯიდან). ბორჩხის რაიონის სოფელი არხვა.
88. „ჟუჟუნელა“. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამლეები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ შენურ ინანი (სოლისტი, გამოთხოვილი ოზმალიდან), ბედრიე ოზდემირ სურმანიძე და რაბიე ალთინბაირაქ (ბაშქოიდან). მურლულის რაიონის სოფელი გეული.
89. „თირილი თირილამა“. ასრულებენ იგივენი.
90. „თირილი თირილამა“. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამლეები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ მარიე გენჩთურქ ხაბაძე (გამოთხოვილი ბაშქოიდან) და ნებაჰათ თოსუნი. ბორჩხის რაიონის სოფელი არხვა.
91. „ვოჰოჰოი“/„ვაჰაჰაი“. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამლეები თ. კრავეიშვილი. ჩამომთვლელები: იუსუფ ვეზიროლლუ ჩხაიძე (ქვემო ქურა) და ჰაირეტინ სულიაღა ფალიაშვილი (ბაშქოი), ასევე მღერინ: ნევზათ კაჰრამან ბაზუმშიშვილი, ქემალ ოზდემირ ლაზოლლი, ჰასან გურგუნი, ყადემ გორმუმ ხაჯიშვილი, მემედ გორმუმი – მამუკა ხაჯიშვილი და ფიქრეთ თურალ მუთიძე (გეული). მურლულის რაიონის სოფელი ერეგუნა.
92. „ცაცა ხორომი“ აკორდეონის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამლეები თ. კრავეიშვილი. უკრავს ყადემ გორმუმ ხაჯიშვილი და ასრულებენ იგივენი.
93. „ყარაბალი“ აკორდეონის თანხლებით. ასრულებენ ყადემ გორმუმ ხაჯიშვილი (აკორდეონზე) და ცეკვავენენ ჰაირეტინ სულიაღა ფალიაშვილი, ფიქრეთ თურალ მუთიძე და ჰაირეტინ ჩაენაცვლა ნევზათ კაჰრამან ბაზუმშიშვილი.
94. „ათაბარი“ აკორდეონის თანხლებით. 2022 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და გ. ალიმბარაშვილი, გადამლეები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ ყადემ გორმუმ ხაჯიშვილი (აკორდეონზე), ჰაირეტინ სულიაღა ფალიაშვილი, ნევზათ კაჰრამან ბაზუმშიშვილი, ქემალ ოზდემირ ლაზოლლი, ჰასან გურგუნი, მემედ გორმუმი – მამუკა ხაჯიშვილი და ფიქრეთ თურალ მუთიძე.
95. „ჯილველო“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე. გადამლეები ხ. დამჩიძე. ასრულებენ ჰიდაეთ ქესიჯი და დირშენ სარი.
96. „ნარიდანა“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამლეები თ. კრავეიშვილი. ასრულებს ოსმან კონდაქჩი. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ზომოთა ხატილა.
97. „ღორის კუკულ იავნანი“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამლეები თ. კრავეიშვილი. ქ. ჰენდეკი. ასრულებს სულეიმან სარი (ქიზანლუღიდან).
98. „ო, ჰოი“. 1997 წ. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ზომოთა ხატილა. ოსმან კონდაქჩის კასეტიდან.

99. „გაი, ჰაი, ჰაი“. იგივე შემსრულებლები.
100. „ჯილველო“. იქვე.
101. ჯილველოს მეორე ვარიანტი. იქვე.
102. „ბასია“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებს ოსმან კონდაქჩი. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ზომოთა ხატილა.
103. „რუსჩა“. იგივე შემსრულებელი.
104. „ჯილველო“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებდნენ საბრი არმან ხანდიბეგი (სოლისტი), იუსუფ დეფნე კორდეთლი, რეჯეფ დეფნე კორდეთლი, ნევზათ ზენგინ კახიძე, ოსმან ქუჩუქ ვაშაკიძე, ნეჟდეთ ზენგინ კახიძე, ზია არმან ჰამდიბეგი, იაშარ ჯოშანი. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ქართლა.
105. „ნანიდანა“. იგივე შემსრულებლები.
106. მაშალა, მაშალა“. იქვე.
107. „ლორის კუკულ იავნანი“. იქვე.
108. „ო, ჰოი“. იქვე.
109. „ვაჲ ჰაჲ ჰაჲ“. იქვე.

თურქეთის აფხაზეთი

110. Değerli Ayhahılarımızdan Azar ve Apsuva Koşara Tagorek Akıta- Yarıca köyü Hendek 1997 <https://www.youtube.com/watch?v=FVLZudHYrIU&t=8s>
111. 1983 ABHAZ BÜYÜKLERİMİZ <https://www.youtube.com/watch?v=Ma-Kxk5tRYE>
112. Mezit Köyü Abhaz Düğünü 2020 - youtube.com
113. „ოუ, რაშა“ ხელბმით. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ქ. ჰენდეკი. მთქმელმა ვინაობის გამხელა არ ისურვა.
114. „ოუ, რაშა“ ხელბმით. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ ბურჰან ევზენ ფალა (სიმღერით) თურქან ფარნეიჯე ქარაჩუქეკ სოფლიდან. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ჩაქალიქი.
115. „ოუ, რაშა“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებს ლეილა თათარჯან (თარიფჰა-ათარბა). ჰენდეკის რაიონის სოფელი ქალაიქი.
116. კლარჯების „ოუ, რაშა“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებდნენ საბრი არმან ხანდიბეგი (სოლისტი), იუსუფ დეფნე კორდეთლი, რეჯეფ დეფნე კორდეთლი, ნევზათ ზენგინ კახიძე, ოსმან ქუჩუქ ვაშაკიძე, ნეჟდეთ ზენგინ კახიძე, ზია არმან ჰამდიბეგი, იაშარ ჯოშანი. ჰენდეკის რაიონის სოფელი ქართლა.
117. „ოუ, რაშა“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ აიდინ ქოჩ ბიჟნო და შუქრან ზაფერ ჩვია (აიბაშქოი სოფლიდან). დუზჯეს რაიონის სოფელი დარიერი-ჰასანბეი.

118. „ოუ, რაშა“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებს ნური დემირ ჯილია. დუზჯეს რაიონის სოფელი ერდემლი.
119. Apsuva koşara Çapyak Mitsara Gurzanların cemiyeti <https://www.youtube.com/watch?v=WijmIY0mm4Y>
120. „ნარინა“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ ფილის აქარ ახბა, ერჯან არსლან კუტუპლა, თუნაზ აქარ ახბა. დუზჯეს რაიონის სოფელი ერდემლი — სადაც ჩასულნი იყვნენ სტუმრად ჰენდეკიდან.
121. „რინა“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ ლეილა თატარჯან თარიფჰა-ათარბა და ულქენ ერდემი სიმლერით და ცეკვავენ ბურჯუ თათარჯან (ათარბა) და ბურჩ თათარჯან (ათარბა). ჰენდეკის რაიონის სოფელი ქალაიქი.
122. „ნარინა“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებს ასრულებს საფანჯას რაიონის ლაზური სოფელ სკურჩაში გათხოვილი აჭარელი ფატმა თანი.
123. ლაზების „ნარინა“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებენ მუსტაფა შაჰინ (აკორდეონი) და იამარ შაჰინ (ცეკვა). საფანჯას რაიონის სოფელი სიჭინა.
124. „ნარინა“. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებს ნური დემირ ჯილია. დუზჯეს რაიონის სოფელი ერდემლი.
125. „აბაზა ჰორონი“ ლაზებისგან. 2023 წ. ჩამწერები გ. კრავეიშვილი და ხ. დამჩიძე, გადამღები თ. კრავეიშვილი. ასრულებს სელათინ ჩაბუქ. დუზჯეს რაიონის სოფელი ბალლარი.

თურქეთის აჭარა

126. „ტილილი-ტილილი-ტილილი-ლილუ“ გადამღები თბილისის სახელმწიფო კონ სერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის, ტრაპიზონის ქარადენიზის ტექნიკური უნივერსიტეტისა და სტამბოლში არსებული ქართული კულტურის სახლის ერთობლივი ექსპედიცია (ხელმ. ნინო რაზმაძე და აბდულაჰ აკატი). 2015 წ., ინეგოლის რაიონის სოფელი ჰაირიე. ჭიბონს ხმით ბაძავს ალი ოსმან თუმერი.

სანოტო დანართი

1. კადანსი ლაზურ გუდაზე

კადანსი ლაზურ გუდასტვირზე

გუდა

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of two systems. The first system has two staves: the top staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff contains a bass line with a long note followed by eighth notes. The second system also has two staves, with the top staff continuing the melody and the bottom staff providing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece ends with a double bar line.

2. ლაზური „ავლასკანი“ ქამანჩის თანხლებით (შესავალი). ჩამწერები – გ. კრავეიშვილი და ნ. მემიშიში. 2014 წ., ქ. არდაშენი. ასრულებს მურატ სერინი. გამშიფრავი – გ. კრავეიშვილი.

ავლასკანი (შესავალი)

ჩამწერები გიორგი კრავეიშვილი და ნაზი მემიშიში

Moderato (♩ = c. 108)

ქამანჩა

The musical score is for the Kamancha in D major (two sharps) and 3/4 time. It is marked 'Moderato' with a tempo of approximately 108 beats per minute. The score is in two systems. The first system has two staves: the top staff features a melody with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff has a bass line. The second system continues the melody and bass line, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The piece concludes with a double bar line.

3. შავშური „დაბა და დევრიეთი“ მუზიკის თანხლებით (შესავალი). ჩამწერი – ხატია ჯანგაძე. 2012 წ., შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი. გამშიფრავი – გ. კრავეიშვილი.

დაბა და დევრიეთი (შესავალი)

ჩამწერი ხატია ჯანგაძე

Moderato (♩ = c. 108)

მუზიკა

4. კლარჯული „გელინო“. ჩამწერი და გამშიფრავი – გ. კრავეიშვილი. 2015 წ., მურღულის რაიონის სოფელი კორდეთი. ასრულებენ ნაზიმ და ოსმან იავუზები (ვარმანიძეები).•

გელინო

ჩამწერი გიორგი კრავეიშვილი

Adagio

გე-ლი - ნო - გე-ლი - ნო - და ბედ-ნი - ე - რი თ-ჯახ - ში

აჟ

ოჟ

5. კლარჯული „ხორომი“. ჩამწერი და გამშიფრავი – გ. კრავეიშვილი. 2015 წ., მურელის რაიონის სოფელი ერეგუნა. ასრულებს ყადემ გორმში/გორმუში.●

ხორომი (ფრაგმენტი)



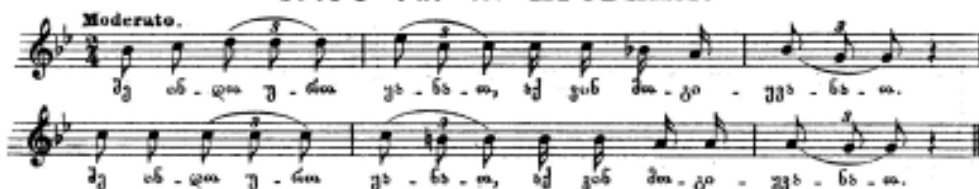
6. მოზდოკური „ნანა“ (Аракчиев, 1916:116). ნოტებზე ჩამწერი – დიმიტრი● არაყიშვილი. 1890-იანი წწ., ქ. მოზდოკი. ასრულებს ანა არაყიშვილი.●

ნანა. 1. КОЛЫБЕЛЬНАЯ.¹⁾



7. მოზდოკური „ურმული“ (იქვე). ნოტებზე ჩამწერი – დ. არაყიშვილი. 1890-იანი წწ., ქ. მოზდოკი. ასრულებს ანა არაყიშვილი.●

ურმული. 2. АРОВНАЯ.



8. მოზდოკური „კურდღელი“ (იქვე). ნოტებზე ჩამწერი – დ. არაყიშვილი. 1890-იანი წწ., ქ. მოზდოკი.

კურდღელი. 3. ЗАЯЦЬ.²⁾



9. მოზდოკური „ალილო“ (Аракчиев, 1916:116-117). ნოტებზე ჩამწერი _ d. არაყ-
იშვილი. 1897 წ., ქ. მოზდოკი. ყველა ხმას ასრულებს ეგნატე არაყიშვილი.

პლილო (ძველიერა ზოგადი რამდენი). 4. **АЛИЛО** (рождественское величание).²⁾

Moderate, 11 cases, 100%

[illegible][illegible]

4/4
 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829.

Второе нѣмко. Третье нѣмко.

[illegible][illegible]

10. ყიზლარული „თეთრო ქალო“ (Аракчиев, 1916:131). ჩამწერი და გამშიფრავი – დ. არაყიშვილი. 1904 წ., ყიზლარის რაიონის სოფელი შელკოვსკაია (სარაფანი).•

თეთრო ქალო. 1. БЪЛОЛИЦАЯ ДЪВИЦА.

Moderato.

თეთ-რო ქა-ლი, თეთ-რო მტრუ-დო, ჩუ-ძო კა-ნის მე-ზო-ბე-ლი! შე-რო გე-გნ-ლი მო-ძი.

კი-დე, შე-რო-კარ-და მო-ვი-ნე-ლო. შე-რო გე-გნ-ლი მო-ძი-კი-დე, შე-რო-

კარ-და მო-ვი-ნე-ლო კა-და-გე-ლი მე-ზო-ბლი-ნის კა-ტე-ზი-ლი გუ-ლისთ-

ვი-ნა კა-და-გე-ლი მე-ზო-ბლი-ნის კა-ტე-ზი-ლი გუ-ლისთ-ვი-ნა, ქა-ლო,

ერ-თი მა-კაც-ნი-ნე, მა-ში-შენის სუ-ღისთ-ვი-ნა. ქა-ლო, ერ-თი მა-კაც-ნი-ნე მა-ში-

შენის სუ-ღისთ-ვი-ნა; „შა-გო ბი-ჭო, მა-კო წა-ბო, მა-კათ მა-ტი-ფე-რე ბი-ბა“

11. ყიზლარული „ავთანდილი“ (Аракчиев, 1916:131-132). ჩამწერი და გამშიფრავი – დ. არაყიშვილი. 1904 წ., ყიზლარის რაიონის სოფელი შელკოვსკაია (სარაფანი).•

ავთანდილი. 2. АВАНДИЛЪ.

Moderato. Allegro non troppo.

ავ-თან-დილ და კა-დ-ვი-ნა-დი-ნე, ავ-თან-დილ და კა-დ-ვი-ნა-დი.

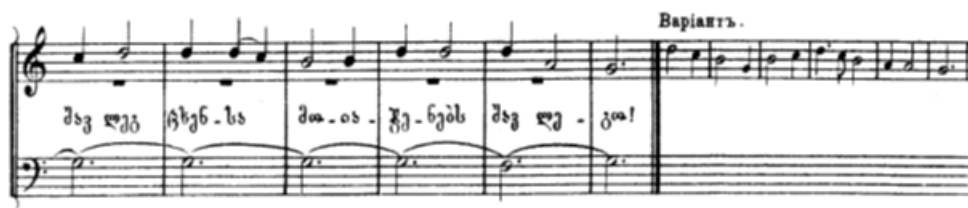
ნე; ავ-თან-დილ და კა-დ-ვი-ნა-დი-ნე, ავ-თან-დილ და კა-დ-ვი-ნა-დი-ნე.

ა-ნა-ლე და ა-ნა-ვი-ნა-ლე ა-ნა-ლე და ა-ნა-ვი-ნა-ლე



12. ყიზლარული „თუშო, ვანო, შავლეგო“ (Аракчиев, 1916:132). ჩამწერიდა გამშიფრავი – დ. არაყიშვილი. 1904 წ., ყიზლარის რაიონის სოფელი შელკოვსკაია (სარაფანი).

თუშო, ვანო, შავლეგო. 3. ТУШИНЕЦЪ, ИВАНЪ, ЧЕРНЫЙ ЛЕГО.



13. ყიზლარული „სათამაშო“ (Аракчиев, 1916:133). ჩამწერი და გამშიფრავი – დ. არაყიშვილი. 1904 წ., ყიზლარის რაიონის სოფელი შელკოვსკაია (სარაფანი).•

სათამაშო. 5. ПЛЯСОВАЯ.

Allegro.

ჰე არ ია რაღე ის ა-ნაღე, ჰარ-ნი ან ნა ნე-ო, ჰა ია რაღე ის ა-ნაღე, ჰარ-ნი ან ნა ნე-ო.

Варианты.

1.
ტანთ ჩატ - მუ - ლი, და - ხუ - რუ - ლი, ქვრი - ვი მარ - თუ - ლი - ო. ტანთ ჩატ - მუ - ლი,
და - ხუ - რუ - ლი, ქვრი - ვი მარ - თუ - ლი - ო. წუ - და - მა - ში - ით ნა - გა - ლი,
2.
ქვრი - ვი მარ - თუ - ლი - ო, წუ - და - მა - ში - ით ნა - გა - ლი, ქვრი - ვი მარ - თუ - ლი - ო,
3.
გა - შე - ბის შა - ყვა - რუ - ლი - ო ქვრი - ვი მარ - თუ - ლი - ო!

14. ყიზლარული „სუფრული“ (Аракчиев, 1916:134). ჩამწერი და გამშიფრავი – დ. არაყიშვილი. 1904 წ., ყიზლარის რაიონის სოფელი შელკოვსკაია (სარაფანი).

სუფრული. 6. ЗАСТОЛЬНАЯ.

Moderato.

ჰე-ი, დმერ-თო, ნუ მაიმ-ლი ამ სახლ-ში, დმერ-თო, ნუ მაიმ-ლი ამ სახლ-ში, ნუ

1 დასა-
მთავრდება

დმერ-თო, ნუ მაიმ-ლი ამ სახლ-ში, ღვინის და ღვინის სუფ-რა-სა-ნუ შარ-ჟო-ბა-ი

15. ყიზლარული ფერხული — მაყრული (იქვე). ჩამწერი და გამშიფრავი — დ. არაყიშვილი. 1904 წ., ყიზლარის რაიონის სოფელი შელკოვსკაია (სარაფანი).

ფერხული-მაყრული. 7. ХОРОВОДНАЯ-свадебная.

Moderato.

იანს - ა - რა - ღა-ღეი და ა - რა - ღე, და იანს ა - რა - ღა-ღე და ა - რა - ღე.

იანს ა - რა - ღა-ღეი და ა - რა - ღე, და იანს ა - რა - ღა-ღე და ა - რა - ღე

წმინ-და გი - ორ-გიგ და ტხო-გე - ლო, წმინ - და გი - ორ - გიგ და ტხო-გე - ლო,

16. ყიზლარული „მელის სიმღერა“ (Аракчиев, 1916:132-133). ჩამწერი და გამშიფრავი — დ. არაყიშვილი. 1904 წ., ყიზლარის რაიონის სოფელი შელკოვსკაია (სარაფა)

მელის სიმღერა. 4. ПЪСНЯ ЛИСИЦЫ.

Moderato.

ა - ღა-ღე, ჰალ იან-ღა-ღე და-ღი და - ღა - ღე. იან-ღა-ღა-ღი, და-ღი და-ღა.

ღე სერ-სერ-მოდ-ბო - და შე-ღა-ი, ა ა ი იან-ღი იან-ღა-ღე სერ-სერ მოდ-ბო

და შე-ღა-ი, ა იან-ღა-ღე და-ღი და-ღა-ღე თან-გი და-ღა- თან მომ-ქან-და, ა

Варианты.

იან-ღი იან-ღი იან-ღა-ღე პიგ ეჭ-და და ვა-გი მხრი-ა - ნი; იან-ღა-ღე, იან-ღი იან-ღა-ღა -

ნო, პიგ ეჭ-და და ვა-გი მხრი-ა - ნი; იან-ღი იან-ღი იან-ღა-ღე სან-პი-ღეს წამ -

ღეპი ი - ფეო-ქა, ჰე იან-ღა-ღე იან-ღი იან-ღა-ღე თოფ-მა და-იწ - უო...

17. ყიზლარული „ალილო“ (Аракчиев, 1916:135). ჩამწერი და გამშიფრავი – დ. არაყიშვილი. 1904 წ., ყიზლარის რაიონის სოფელი შელკოვსკაია (სარაფანი).

ალილო. 8. АЛИЛО-Рождественское величание.

Andante.

აღ-და ზუთ - სს აამ თვე - სს ი ას

ა - ღი - ღოა, აგ - და ზუთ-სს აამ თვე -

Allegro. Tempo I.

სს ი ას ა პ პ პ ა - ღი-ღოა, აგ - და

ზუთ-სს აამ თვე - სს და ი ას ა პ

Moderato.

აბ - ღი - ღოა პოლ-ხი - ნე და თქვენ ა - ჯახს, მუვი - ღოა პა და

დაღე გრძე - ღოა-პა, მუვი - ღოა პა და დაღე - გრძე - ღოა - პა.

შეტყუანათი



1. სარფელი ილია აბდულიშის პილილი, ხელვაჩაურის კულტურის ცენტრი, ლაშხირა აფაქიძის ფოტო, 2014 წ.



2. კავალი წინიდან, არდაშენის რაიონის სოფელი აიდერე, თამაზ კრავეიშვილის ფოტო, 2014 წ.



3. იგივე კავალი უკნიდან



4. მუსტაფა იაღჯი გუდაზე, ჩამლი-ჭემშინის რაიონის სოფელი მწანუ, თამაზ კრავეიშვილის ფოტო, 2022წ.



5. ბერძნული გაიდა „გაიდა“ „Gayda“ „γκάιντα“ ინტერნეტიდან



7. პონტოს ბერძნული 1-5 თვლიანი ცაბოუნა „Tsabouna“ „Tsampouna“ „Τσαμπουσά“ ინტერნეტიდან



6. პონტოს ბერძნული 5-5 თვლიანი ცაბოუნა „Tsabouna“ „Tsampouna“ „Τσαμπουσά“ ინტერნეტიდან



8. პონტოს ბერძნული ცაბოუნების ნავი და სალამურები



9. მუსტაფა იაღჯის გუდა, ჩამლი-ჰემშინის რაიონის სოფელი მნანუ, თ. კრავეიშვილის ფოტო, 2022 წ.



10. სომხური პარკაპზუკი „Parkapzuk“
„Պարկապզուկ“ ინტერნეტიდან



11. მეტინ ქურუ ქამანჩაზე, ქალაქი
არჰავე (არქაბე), თ. კრავეიშვილის
ფოტო, 2022 წ.



12. ქამანჩა წინიდან, ქალაქ ფინდიკლის
(ვინეს) სახელოსნო, თ. კრავეიშვილის
ფოტო, 2014 წ.



13. იგივე ქამანჩა გვერდიდან



14. იგივე ქამანჩა უკნიდან



15. იგივე ქამანჩა მეორე გვერდიდან



16. მეორე ქამანჩა წინიდან, ქალაქ ფინდიკლის (ვინეს) სახელოსნო, თ. კრავეიშვილის ფოტო, 2014 წ.



17. იგივე ქამანჩა უკნიდან



18. იგივე ქამანჩა გვერდიდან



19. იგივე ქამანჩა მეორე გვერდიდან



20. სიფსი, არტაშენის რაიონის სოფელი აიდერე, თ. კრავეიშვილის ფოტო, 2014 წ.



21. ახმედ თამთაბაძე გუდაზე და ლაზური ტანსაცმელები, არჰავის რიონის სოფელ კამპარნას მუზეუმი, თ. კრავეიშვილის ფოტო, 2022 წ.



22. ლაზები ტრადიციულ ტანისამოსში ცეკვისას - ინტერნეტიდან



23. სელიმ სილაჯი ტიკზე, იუსუფელის რაიონის სოფელი პატარა ხევეკი,
თ. კრავეიშვილის ფოტო, 2022 წ.



24. ნაჯი ალთუნ დავითიძე მუზიყაზე, შავშათის რაიონის სოფელი სვირევანი,
თ. კრავეიშვილის ფოტო, 2014 წ.



25. თენზილე სერკინი ბუზმაში, შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი, გიორგი კრავეიშვილის ფოტო, 2022 წ.



26. იგივე ბუზმა უკნიდან



27. ხატიჯე თემურ ცვარიძე და გულთეძინ აიძინ ცვარიძე ცეკვისას, შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი, თამაზ კრავეიშვილის ფოტო, 2022 წ.



28. ხატიჯე თემურ ცვარიძე ბუზმაში, შავშათის რაიონის სოფელი ბაზგირეთი, თ. კრავეიშვილის ფოტო, 2022 წ.



29. იგივე უკნიდან



30. იუქსელ იაშარ ხაჯიშვილის სიფსი, ბორჩხის რაიონის სოფელი ებრიკა, როინ მალაყმადის ფოტო, 2019 წ.



31. იუქსელ იაშარ ხაჯიშვილის სიფსი, ბორჩხის რაიონის სოფელი ებრიკა, რ. მალაყმადის ფოტო, 2019 წ.