

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ხელნაწერის უფლებით

ეკატერინე ვაჟას ასული ბურჟუკური

**ქართულ-აღმოსავლური მუსიკალური
კულტურების ურთიერთობის ფობიერთი ასპექტი**

მუსიკოლოგიის დოქტორის

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის

ა გ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი

ქვესპეციალობა – მუსიკის ისტორია

თბილისი, 2009 წელი

სამეცნიერო ხელმძღვანელები

მარინა ქავთარაძე, აკად. დოქტორი, ასოც. პროფესორი,

ბულბათი ტორაძე, აკად. დოქტორი, ასოც. პროფესორი

ექსპერტები

დოდო გოგუა, აკად. დოქტორი, ასოც. პროფესორი,

ნინო მაისურაძე, აკად. დოქტორი, პროფესორი

დისერტაციის დაცვა შედგება 19 ივნისს 11 სთ. 2009 წ.

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის
მუსიკის თეორიის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე N 5

მისამართი: თბილისი, გრიბოედოვის ქ. №8,

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საოპერო სტუდიის დარბაზი,

V სართული, ოთ. № 506

დისერტაციის და ავტორეფერატის გაცნობა შესაძლებელია თბილისის ვანო
სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში და
კონსერვატორიის ვებ-გვერდზე

სადისერტაციო საბჭოს სწავლული მდივანი

მარიკა ნადარეიშვილი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

სადისერტაციო თემის აქტუალობა

ყოველ ეპოქაში მისთვის დამახასიათებელი პრობლემათა წრე იკვეთება. ტოტალური გლობალიზაციის ეპოქამ ამ თვალსაზრისით გარკვეული ნიშნულები დასვა და თანამედროვე სამეცნიერო წრეებში განსაკუთრებული დატვირთვა შეიძინა ისეთმა პრობლემატიკამ, როგორცაა მულტიკულტურულობა, კულტურათაშორისი ურთიერთობები და სხვ.

ურთიერთობა მრავალმხრივი პროცესია და აუცილებლად საჭიროებს მასში მონაწილე მხარეების ნიშან-თვისებების გათვალისწინებას. „უცხო“ მხატვრული ღირებულების აღიარების უნარი, განურჩევლად ეპოქისა და კულტურის ტიპისა – ეს მხოლოდ მისი ერთი მხარეა. მეორე, აუცილებლად გულისხმობს ურთიერთგავლენას, ინოვაციას, ტრანსფორმაციას. მაგრამ ურთიერთობის ფორმები განსაზღვრულია სხვადასხვა ფაქტორებით – ტრადიციათა ტიპით, რომელიც ჩამოყალიბდა ამა თუ იმ კულტურაში და მათი განვითარების დონით; როგორც შედეგი ამ პროცესისა, ჩნდება ესთეტიკური შემეცნების და „უცხო“ კულტურის შესწავლის და ათვისების აუცილებლობა. აქედან მომდინარეობს – სხვადასხვა კულტურათა ურთიერთობის პრობლემები, რომლებიც ჩნდება შემოქმედებაში ამგვარი კონტაქტების პრაქტიკული განხორციელებისას.

ეს პრობლემა აქტუალურია ყველა ეპოქაში, მათ შორის XX საუკუნეში, ინტენსიური მიგრაციული პროცესების და გლობალიზაციის ეპოქაში, დღეს მსოფლიოში არ დარჩენილა კუთხე, სადაც არ მომხდარა მოსახლეობის გადაადგილება და ცვლილება მის შემადგენლობაში, სადაც ერთმანეთთან კონტაქტში არ შესულან სხვადასხვა ეთნოსის წარმომადგენლები, ამა თუ იმ მასშტაბით არ განხორციელებულა მათი შერევა, კულტურის დიფუზია და ტრანსფორმაცია, თუნდაც, ცალკეული ელემენტებისა და კომპლექსების დონეზე. ამის ნათელ მაგალითებს ვხვდებით ქართულ მუსიკალურ კულტურაშიც.

ინტერესი ქართულ-აღმოსავლურ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობის თემისადმი განსაზღვრა რამდენიმე მომენტმა: XX და XXI საუკუნეების მუსიკალურ კულტურაში აღმოსავლეთის თემით განსაკუთრებულმა დაინტერესებამ და ქართული მუსიკისმცოდნეობისთვის მისმა აქტუალობამ, კონკრეტული პრობლემის – ქართულ-აღმოსავლურ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობის სხვადასხვა ასპექტის შესწავლის თვალსაზრისით. ქართული

მუსიკის ისტორიაში, მართლაც, უამრავი თეთრი ლაქებია, რომელთა შესწავლა და სათანადო შეფასება მწვავე აუცილებლობით არის ნაკარნახევი და გადაუდებელ ამოცანას წარმოადგენს.

აღმოსავლეთის მუსიკალური სამყარო, ვფიქრობთ, ორი თვალსაზრისით არის ჩვენთვის საყურადღებო: ჯერ ერთი, ის, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, თავისთავად ძალზე საინტერესოა და მას დიდი ისტორიულ-კულტურული მნიშვნელობა აქვს; მეორეც, ჩვენი ერის სულიერი ცხოვრება ისე ვითარდებოდა, რომ საუკუნეთა განმავლობაში მჭიდრო კონტაქტი და შეხების წერტილები ჰქონდა მასთან. ამ ფაქტმა, ბუნებრივია, გამოიწვია ის, რომ არც თუ იშვიათად, ესთეტიკური, ლიტერატურული თუ მუსიკალური აზრის განვითარებაში თავს იჩენს მსგავსი მოვლენები თუ მოდელები, აზრობრივი პოსტულატების თუ გამოსახვის საშუალებათა დამთხვევა, რასაც „იგივეობის ესთეტიკიდან“ მომდინარე კანონიკურობისა და სხვა მნიშვნელოვან მიზეზებთან ერთად, ურთიერთგავლენაც უნდა განაპირობებდეს. ასე რომ, ჩვენი ერის მდიდარი კულტურული მემკვიდრეობის მეცნიერულ დონეზე შესწავლა მნიშვნელოვნად დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად ვერკვევით და ვიცნობთ მეზობელი ქვეყნების (როგორც დასავლეთის, ასევე აღმოსავლეთის, ამ შემთხვევაში კი აღმოსავლეთის) ტიპოლოგიურად განსხვავებულ კულტურას და მათ თავისებურებებს.

კვლევის მიზანი და ამოცანები

საგანი და მეთოდოლოგიური საფუძვლები

წინამდებარე შრომის მიზანია ქართულ-აღმოსავლური ურთიერთობების შესწავლა უმნიშვნელოვანესი ვექტორის – მუსიკალური კულტურის ჭრილში; ტიპოლოგიურად განსხვავებულ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობის დინამიკის და მისი კანონზომიერებების გამოვლენა, კულტურის ტრანსფორმაციის ფორმების და მათი განმსაზღვრელი ფაქტორების დახასიათება ქართულ-აღმოსავლურ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობის მაგალითზე.

ჩვენი ამოცანაა დადგინდეს: 1. რა გავლენა მოახდინა აღმოსავლეთის მუსიკალურმა კულტურამ ქართულზე ანუ როგორი იყო „თავისი“ და „სხვისი“ კულტურების ურთიერთობის ასპექტები ეროვნულ მუსიკაში; 2. რა სპექტრით იყო წარმოდგენილი საქართველოში „აღმოსავლური კულტურა“; 3. რა ტიპოლოგიური თავისებურებები და რელიგიურ-მსოფლმხედველობითი ასპექტები გააჩნდა ამ „უცხო“, აღმოსავლურ მუსიკალურ კულტურებს; 4. როგორი იყო ამ ურთიერთობის დინამიკა სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქებში; 5. როგორ გამოვლინდა ეს

ურთიერთობები ზეპირი ტრადიციის ქალაქურ მუსიკალურ კულტურაში; 6. როგორი იყო ამ ურთიერთობის შედეგი XX საუკუნის დასაბამს, ახალი ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ჩამოყალიბების უამს; 7. რა ზემოქმედება მოახდინა ქართულმა მრავალხმიანობამ საქართველოში მცხოვრებ ეთნოსთა მუსიკალურ სუბკულტურებზე და როგორი იყო ამ ურთიერთობის შედეგი;

ცხადია, ამ ამოცანათა შორის ყველა არ არის თანაბრად შესწავლილი, გამომდინარე მასალის სიმწირიდან და მისი მისაწვდომობიდან, შესასწავლი ეპოქების დროითი დისტანციიდან და სხვ.

კვლევის საგანია ქართულ-აღმოსავლური მუსიკალური ურთიერთობების ისტორიულ-კულტუროლოგიური, რელიგიურ-მსოფლმხედველობითი და წმინდა სამუსიკისმცოდნეო ასპექტები, რომლებიც უკავშირდება ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნების მუსიკალურ კულტურას და მის ტიპოლოგიას, აშუღურ კულტურასა და ძველი თბილისის სიმღერების შედარებით სტილურ ანალიზს, საქართველოში არსებული სუბკულტურებიდან ყველაზე ხანგრძლივი ისტორიის მქონე ერის – ქართველ ებრაელთა ტრადიციულ მუსიკას და ქართველი კლასიკოსების შემოქმედებაში „აღმოსავლურის“ გამოვლენას.

თემის სპეციფიკამ მოითხოვა საკვლევი პრობლემისადმი შესაბამისი **მეთოდოლოგიური საფუძველი** – კომპლექსური და სისტემური მიდგომა, რამაც განსაზღვრა ინტერდისციპლინარული გასვლები ლიტერატურის, ისტორიის, ხელოვნების, რელიგიის, ფსიქოლოგიის სფეროებში, სათანადო წყაროებზე დაყრდნობით. განსხვავებული ტიპოლოგიის მქონე კულტურების მუსიკალური მასალის კვლევა ისტორიზმის პრინციპით და კომპარატიული მეთოდის გამოყენებით ხორციელდება.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლე და ძირითადი შედეგები

ნაშრომის სიახლე მდგომარეობს ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ქართულ-აღმოსავლური მუსიკალური ურთიერთობის პრობლემისადმი, როგორც სამეცნიერო კვლევის ობიექტისადმი მიმართვა და ამ ურთიერთობაში მონაწილე სხვადასხვა „მხარეების“ პირველად შესწავლა; ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ეს არის პირველი მონოგრაფიული გამოკვლევა, რომელშიც სისტემური სახით და თანმიმდევრულად არის წარმოჩენილი ქართულ-აღმოსავლური მუსიკალური ურთიერთობების ისტორიული პროცესი და მისი დიალექტიკა, გენეტიკურ-ტიპოლოგიური ძიებები ეროვნული ღირებულებრივი ორიენტირების გამოკვეთით.

კვლევის შედეგად:

1. შესწავლილია ქართული მუსიკის აღმოსავლეთთან ურთიერთობის და, მეორე მხრივ, აღმოსავლური მუსიკის ქართულთან მიმართების ძირითადი საკითხები;
2. გამოკვეთილია კულტურათა ტრანსფორმაციის განმსაზღვრელი სხვადასხვა ფაქტორები: ისტორიული, სოციალური, რელიგიურ-მსოფლმხედველობითი და სხვ., რომლებიც განაპირობებენ ამა თუ იმ სუბკულტურის წარმოშობას. მათი იმანენტური ნიშან-თვისებების ინტეგრაციის ხარისხის შესაბამისად გამოყოფილია კულტურათა ურთიერთობის და მათი ტრანსფორმაციის ფორმები: ასიმილაცია-ინტეგრაცია, ექსტრაპოლაცია, „კულტურათა დიალოგი“, კულტურათა „პლურალიზმი“ – მულტიკულტურულობა.
3. გამოვლენილია კულტურათაშორისო კავშირების გენეტიკურ - ტიპოლოგიური ძიების შემდეგი მახასიათებლები: ა) ეთნოკულტურულ პროცესში მუდმივმოქმედი “ჰორიზონტალური” ხასიათის სინქრონული კავშირები, რომელიც წარმოშობს ეთნოკულტურის სტაბილური და მობილური სტრუქტურების სისტემას; ბ) “ვერტიკალური” ხასიათის დიაქრონული კავშირები, რომელიც წარმოქმნის გენეტიკურად წამყვან კომპლექსებს და აყალიბებს ერის აზროვნების ტიპს;
4. შესწავლილია კულტურათა ურთიერთობის აღნიშნული ფორმები ახლო აღმოსავლეთის მუსიკალური კულტურების და საქართველოში არსებულ სუბკულტურების მაგალითზე;
5. გამოკვეთილია ქართული მუსიკალური კულტურისათვის მნიშვნელოვანი აღმოსავლური კულტურების სპექტრი;
6. გამოკვლეულია ქართულ-აღმოსავლური ურთიერთობები ისტორიულ დინამიკაში;
7. გამოკვლეულია განსხვავებული ტრადიციის მქონე ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნების მუსიკალური კულტურის რელიგიურ-მსოფლმხედველობითი და მუსიკალურ-სააზროვნო პრინციპები ტიპოლოგიური ნიშან-თვისებების კონტექსტში;
8. განხორციელებულია აშუაური ხელოვნების, როგორც აღმოსავლური კულტურის ფენომენის სტილური ანალიზი ძველი თბილისის სიმღერებთან მიმართებაში და დასმულია საკითხი მისი თბილისური ფოლკლორიდან გამოყოფის აუცილებლობის შესახებ;

9. გამოკვლეულია ქართველ ებრაელთა ტრადიციული მუსიკის თავისებურებანი ქართულ გარემოში;

10. გამოვლენილია „ადმოსავლურის“ ტიპოლოგიური თავისებურებები ქართველ კლასიკოსთა შემოქმედებაში;

11. დასაბუთებულია, რომ ისტორიულად დამკვიდრებულმა და ასიმილირებულმა მონოდიურმა ფორმებმა და მისმა ცალკეულმა ელემენტებმა გარკვეული ადგილი დაიკავეს ქართული მუსიკის ისტორიაში, რაც მის ექსტრავერტულ, ღია სისტემაზე მეტყველებს; მაგრამ მათ არ დაურღვევიათ ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ლოგიკა და მისი თავისებურებები;

12. საქართველო მოიაზრება არა როგორც კავკასიის, არამედ გაცილებით უფრო ვრცელი სამყაროს ორგანულ, მაგრამ თავისთავად ნაწილად;

13. დასაბუთებულია ქართული მუსიკალური კულტურის, როგორც რთული ევროპულ-ადმოსავლური მუსიკალური კავშირების მქონე მდიდარი კულტურული ველის შესწავლის აუცილებლობა, რაც შუქს მოჰფენს ხმელთაშუაზღვისპირული მუსიკალური კულტურის ფენომენს;

14. ქართულ-ადმოსავლური კავშირების ევოლუციამ წარმოაჩინა როგორც საკუთრივ ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარების გზები, ასევე ზოგადად მსოფლიო მუსიკის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი პროცესები და დაგვარწმუნა ორი, სრულიად განსხვავებული მუსიკალურ-სააზროვნო სისტემის ერთ მხატვრულ სივრცეში თანაარსებობის შესაძლებლობაში, რაც კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ერთიანი სიდრმისეული საფუძვლის საუკეთესო დასტურად გვევლინება;

15. დასაბუთებულია, რომ საქართველოში როგორც დასავლურისა და ადმოსავლურის ზღვარზე მყოფ კულტურაში მკაფიოდ ხდება პოლარიზება ისეთი ტენდენციებისა, როგორებიცაა გახსნილობა და ჩაკეტილობა; ექსტრავერტულობა და ინტროვერტულობა; ტოლერანტობა და თვითმყოფადობა, კოსმოპოლიტიზმი და დაცულობა; ცხადია, წარმოიქმნება კულტურის ისეთი მოდელი, რომელიც გარკვეული თვალსაზრისით ხასიათდება სირთულის უფრო მეტი ხარისხით, ვიდრე დასავლეთი და ადმოსავლეთი, ცალ-ცალკე აღებული; აქ ადმოსავლური და დასავლური კომპონენტები არა მხოლოდ ინტეგრირდებიან სხვაგვარი სახით ერთიან კულტურულ მთელში, არამედ ქმნიან სისტემას, რომლის ყოველი შრე დაფუძნებულია დაპირისპირებულთა ურთიერთდაბალანსებაზე.

16. გამოკვეთილია ქართული მუსიკალური კულტურის ტიპოლოგია, როგორც ევრაზიულ კულტურათა დიალოგის ჭრილში დანახული მოვლენა.

ნაშრომის აპრობაცია და პრაქტიკული დანიშნულება

სადისერტაციო ნაშრომი შესრულებულია და განხილულია თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის კათედრაზე.

ნაშრომის ძირითადი ნაწილი გამოქვეყნებულია 1999-2008 წლებში სამეცნიერო სტატიების სახით, ხოლო მისმა ძირითადმა დებულებებმა ასახვა ჰპოვეს საკონსერვატორიო, რესპუბლიკურ და საერთაშორისო კონფერენციებზე.

დისერტაციის ძირითადი დებულებები და მასში წარმოდგენილი მასალა შეიძლება პრაქტიკულად გამოყენებულ იქნას „მსოფლიო მუსიკის ისტორიის“, „ქართული მუსიკის ისტორიის“, „არაევროპული ქვეყნების მუსიკის ისტორიის“, „კულტუროლოგიის“ სალექციო კურსებში; ის პრაქტიკულ დახმარებას გაუწევს როგორც მუსიკოსებს, ასევე მეცნიერების სხვა დარგის წარმომადგენლებს და საზოგადოდ, ქართული მუსიკის და დასავლეთ-აღმოსავლეთის კულტურათაშორისი კავშირების პრობლემებით დაინტერესებული პირებს.

შრომის მოცულობა და სტრუქტურა. ნაშრომის შინაარსი გადმოცემულია კომპიუტერზე აწეობილი ტექსტის 187 გვერდზე, შეიცავს შესავალს, 5 თავსა და დასკვნას, თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის სია და სანოტო მაგალითების და ილუსტრაციების დანართი (სულ 237 გვ.).

შრომის შინაარსი

შესავალში მოტივირებულია საკვლევი თემის აქტუალურობა, დახასიათებულია პრობლემების შესწავლის მდგომარეობა მუსიკისმცოდნეობაში თანამედროვე ეტაპზე, მიმოხილულია საკვლევ თემასთან დაკავშირებული ლიტერატურა, დასახულია მიზანი და ამოცანები, კვლევის საგანი და ობიექტი, მეთოდოლოგია, ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე, პრაქტიკული მნიშვნელობა და სტრუქტურა.

I თავი – „კულტურათა ურთიერთობის საკითხისათვის ქართული მუსიკის აღმოსავლურთან მიმართების მაგალითზე“

ქართული მუსიკალური კულტურის ურთიერთობათა სისტემაში გასარკვევად დიდი მნიშვნელობა აქვს იმის განსაზღვრას, თუ რას იღებდა ის ახლო აღმოსავლეთის მონოდიური კულტურებიდან და რას უკუაგებდა, რა გავლენა იქონია თავად მან ამ კულტურათა განვითარებაზე, კერძოდ მის შემადგენლობაში შემავალ სუბკულტურებზე. ამიტომ I თავი ეძღვნება კულტურის ურთიერთობათა კავშირების სისტემის და მისი განმსაზღვრელი ფაქტორების გამოკვეთას.

მსოფლიო ცივილიზაციის განვითარებაში უდიდესი წვლილი ძველი აღმოსავლეთის ხალხებსა და ქვეყნებს მიუძღვით, აქ დაირწა ცივილიზაციის აკვანი, წარმოიშვა მსოფლიო რელიგიები – იუდაიზმი, ბუდიზმი, კონფუციზმი, ქრისტიანობა, ისლამი. გვიანდელ მსოფლიოს ამ ხალხებისგან უმდიდრესი კულტურული და სულიერი მემკვიდრეობა ხვდა წილად, რომელიც თავისებურად წარმოჩნდა შემდგომი ეპოქების აზროვნებასა თუ შემოქმედებაში. ამ მდიდარი კულტურული დანატოვარის შესწავლა განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ჩვენი ქვეყნის – საქართველოს ისტორიის, მისი კულტურული მემკვიდრეობის თვალსაზრისითაც. ვინაიდან ჯერ კიდევ ძველი აღმოსავლეთის ხანაში ქართველთა შორეულ წინაპრებს არა მარტო ურთიერთობა ჰქონდათ რიგ ძველ აღმოსავლურ სახელმწიფოებთან, არამედ თავადაც ამ სამყაროს ნაწილი იყვნენ, რასაც ხელს უწყობდა საქართველოს გეოგრაფიული მდებარეობა. ამ მხრივ, უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა საქართველოზე გამავალ „აბრეშუმის გზას“, როგორც პოლიტიკური და სავაჭრო-ეკონომიკური მნიშვნელობის დამაკავშირებელ ხიდს დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის და როგორც კულტურის გადამტან არხს, რომელიც ხელს უწყობდა კულტურათა „დიალოგს“ და ინტეგრაციულ პროცესებს სხვადასხვა ცივილიზაციათა შორის.

თბილისში საუკუნეების მანძილზე ქართველებთან ერთად მშვიდობიანად თანაცხოვრობდნენ სხვადასხვა ეროვნებისა და კონფესიის ადამიანები (სომხები, აზერბაიჯანელები, ებრაელები, რუსები, ოსები, ქურთები, ბერძნები, უკრაინელები და სხვა) და ქმნიდნენ თბილისურ მულტიკულტურულ ატმოსფეროს, სადაც „თავისი“ და „სხვისი“ პრობლემა არასოდეს გამწვავებულა.

კულტურათა ურთიერთშედწევის უძველესი ნიმუშებია შრომის ერთხმიანი სიმღერები – „ოროველები“, რომლებიც გვხვდება როგორც საქართველოში, ისე სომხეთში; აგრეთვე ქართული ხალხური სიმღერის ზოგიერთი ნიმუში, რომლებშიც საკრალური გაქვავებული სიტყვა-ფორმულები („ჩარი-რამა“, „თირინი-ჰარირამა“ და მათი ფონეტიკური ვარიანტები, „ორი-რამა“, „ჰარირამა“) როგორც ჩანს, არსებობენ იმ უძველესი დროიდან, როდესაც ქართველური და ინდოევროპული ტომები გვერდი-გვერდ სახლობდნენ.

ერების ურთიერთობის, კერძოდ კი, „დიალოგის“ ასპექტი გულისხმობს „უცხოს“ მხატვრული ღირებულების აღიარების, მისი ათვისების უნარს და ანალიზის აუცილებლობას და, ამავე დროს, საკუთარ გენეტიკურ მესხიერებასთან კონსონირებას; სუბკულტურის იმანენტური ნიშან-თვისებების ინტეგრაციის ხარისხის შესაბამისად იკვეთება კულტურათა ურთიერთობის და მათი ტრანსფორმაციის ფორმები: ასიმილაცია-ინტეგრაცია, ექსტრაპოლაცია, „კულტურათა დიალოგი“, კულტურათა „პლურალიზმი“ – მულტიკულტურულობა.

იმ ფაქტორებს შორის, რომლებიც განსაზღვრავენ ამა თუ იმ მუსიკალური სუბკულტურის წარმოშობას, ეთნოსის კულტურის ტრანსფორმაციას, მნიშვნელოვანია სოციალურ-ეკონომიკური ფაქტორი; კონკრეტული ისტორიული ვითარება და მისი ცვლილებები, შეიძლება ჩაითვალოს ნებისმიერი საზოგადოების კულტურის ტრანსფორმაციის რიგით მეორე ფაქტორად; მესამე ფაქტორი, რომელიც განსაზღვრავს კულტურის ტრანსფორმაციას, არის ბუნებრივი გარემო და მისი შესაბამისი ცვლილებები. ამ ფაქტორის როლი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ ეთნოსებისათვის, რომლებიც შედარებით დაბალ სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების დონეზე იმყოფებიან.

აღნიშნული ფაქტორები ორგვარ როლს ასრულებენ კულტურის ტრანსფორმაციაში. ერთი მხრივ, მათი ზემოქმედება იწვევს შესაბამისი ცვლილების, ინოვაციის მოთხოვნილებას, ვინაიდან სწორედ მათი მეშვეობით ხდება ამა თუ იმ სოციალურ თუ ბუნებრივ გარემოსადმი ადაპტაცია. მეორე მხრივ, ინოვაციის განხორციელების შემდგომ მისი გავრცელებისა და განვითარების გზები განისაზღვრება იმავე ფაქტორების ერთობლიობით, არა

იზოლირებულად, არამედ რთულ ურთიერთკავშირებსა და ურთიერთზემოქმედებით.

გარე იმპულსების ზემოქმედების კანონზომიერებები ეთნოსის მუსიკალური კულტურის მიმართ შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოყალიბდეს: გარეზემოქმედება მით უფრო სრული, სწრაფი და იოლად განხორციელებადია, რაც უფრო ახლოს არიან კონტაქტში მყოფი კულტურები სტადიალურად, ტიპოლოგიურად, ისტორიულად, რადგან გარე იმპულსის ბედი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად ემთხვევა ის კულტურის შინაგანი განვითარების ტენდენციებს. ამასთანავე, ეთნოლინგვისტური სიახლოვე არ წარმოადგენს უნივერსალურ ნიშანს არც თავად კონტაქტის და არც მისი ინტენსივობის დონის განსაზღვრის თვალსაზრისით.

გარე იმპულსების აღქმა ეთნოსის მუსიკალური კულტურის მიერ დამოკიდებულია იმაზე თუ: ა) რამდენად შეესაბამება ის მისი შინაგანი განვითარების ტენდენციებს; ბ) რამდენად შეესაბამება ის (ან არ ეწინააღმდეგება) ეთნიკური კულტურის ინტეგრირებულ და დიფერენცირებულ ფუნქციებს; გ) როგორია ამ კულტურის მატარებელი სხვადასხვა ფენის დამოკიდებულება გარე იმპულსის მიმართ. ამასთანავე ეს ფაქტორები მოქმედებენ არა იზოლირებულად, არამედ ურთიერთქმედებაში; სწორედ ამ ურთიერთქმედების თავისებურებები განსაზღვრავენ საბოლოო შედეგს.

ცხადია, ამა თუ იმ ქვეყნის ლიტერატურა, ხელოვნების ესა თუ ის დარგი, ხშირად თავისებურად ირეკლავს მეზობელ ხალხთა მხატვრული ყოფის საუკეთესო მიღწევებს, მათ სულიერ მონაპოვარს – მაშინაც კი, როდესაც სხვადასხვა სახის ეს კულტურული ფასეულობანი ერთმანეთისთვის სრულიად უცხო და მიუღებელ რელიგიურ, პოლიტიკურ თუ სოციალურ გარემოშია წარმოქმნილი.

ისლამური აღმოსავლეთის კულტურის გავლენა, როგორც ჩანს, ყველაზე მეტად ჩვენი მხატვრული შემოქმედების საერო ნაკადში აშკარავდება. გასათვალისწინებელი აქ ისაა, რომ ისლამურ ხელოვნებაში გამორჩეულად ბატონობს საერო ნაკადი – ეს ხელოვნება ნაკლებად ქმნის წმინდა რელიგიურ ნაწარმოებებს და თვით რელიგიურიც, არსებითად, საერო სამოსით არის წარმოდგენილი (ამის ნათელი მაგალითია სუფიური ლირიკა).

ამ სამყაროსადმი განსაკუთრებული ინტერესი საქართველოში XVI-XVII საუკუნეებში აშკარავდება, როდესაც იმუამინდელი ისტორიული ვითარების გამო, ქვეყანამ აღმოსავლეთისკენ იბრუნა პირი.

დისერტაციის აღნიშნულ თავში იკვეთება ქართულ-აღმოსავლური ურთიერთობის დინამიკის შემდეგი ისტორიული ეტაპები:

1) წარმართული, წინაქრისტიანული პერიოდი, ყველაზე ხანგრძლივი და ბურუსით მოცული პერიოდია, რომლის „უხსოვარი დროის წყვედიადის“ (ი. ჯავახიშვილი) გაფანტვა შესაძლებელია მხოლოდ ისტორიოგრაფიაზე დაყრდნობით არქეოლოგიის, ენათმეცნიერების, ზეპირსიტყვიერების (მითების, ლეგენდების, ზღაპრების), ასევე ბოლო ათწლეულების მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში, ეთნოგრაფიაში არსებული გამოკვლევების საფუძველზე. ქართველთა წინაპრების მუსიკალური აზროვნების ჩამოყალიბების პროცესი იმ აღმოსავლურ კულტურათა კონტექსტში ხდება, რომლის გარემოცვაშიც ის იმყოფებოდა.

2) ადრეული შუასაუკუნეები (III-IV სკ.-დან IX-X სსკ.-მდე), როდესაც ძვ. პროფესიული სასულიერო და საერო მუსიკის ფორმირება და განვითარება ხდება სპარსულთან და უფრო ფართოდ, ზოგადად აღმოსავლურთან პარალელურად, მისგან იზოლაციის გარეშე. ამასთანავე, იკვეთება საქართველოში ქრისტიანობის შემოსვლის პირველ ეტაპზე იუდეა-ქრისტიანული და ელინისტური ქრისტიანობის ძირებიც ქართულ ჰაგიოგრაფიულ ძეგლებში. ამ პერიოდის გალობის შესახებ მსჯელობა შეუძლებელია აღნიშნული ქვეყნების მუსიკალურ კულტურათა ტიპოლოგიური ნიშნების კვლევის გარეშე.

გარეშე გავლენების როლი ეროვნულ ორიგინალურ შემოქმედებაში სხვადასხვა ისტორიულ პირობებში სხვადასხვაგვარია. აღმავლობის პერიოდში ასეთი გავლენები თავისებურად უწყობენ ხელს თვითმყოფადი საწყისის განვითარებას. იმ დროს კი, როცა გარეგანი თუ შინაგანი მიზეზების გამო ერის შემოქმედებითი ძალები დასუსტებულია, ხელოვნების ზოგიერთ დარგში შეუძლებელი ხდება ამ გავლენების დაძლევა და ისინიც დროებით წამყვან მნიშვნელობას იძენენ.

3) განვითარებული ფეოდალიზმის ხანა და რენესანსული პერიოდი საქართველოში (IX-X სკ.-დან – XIII სკ.-მდე);

4) ქართულ-აღმოსავლურ კულტურათა ურთიერთობა XVI-XVII საუკუნეებში, რომელიც საქართველოში ისლამური აღმოსავლეთის ჰეგემონიით აღიბეჭდა. „საქართველოს ბედი XVI-XVII ს-ში ძირეულად შეიცვალა. მონღოლების წინააღმდეგ გამირულ ბრძოლას, ქრისტიანულ საქართველოში თემურ-ლენგის მრავალგზის დამაქცეველ შემოსევებს მოჰყვა კონსტანტინოპოლის – როგორც ქრისტიანული სახელმწიფოს დედაქალაქის დაცემა. ამავე დროს ხდება

წინააზიასა და ევროპას შორის ეკონომიკურ, პოლიტიკურ და კულტურულ ურთიერთობათა სრული გარდაქმნა, საქართველო ახლა მოწყვეტილი, იზოლირებული აღმოჩნდა ევროპისაგან; ისტორიამ აიძულა იგი მთელი თავისი ცხოვრება ამიერიდან ისლამური აღმოსავლეთის ყაიდაზე მოეწყო“ (გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნება. წ. 3. 1950. გვ.143). ამ გავლენების დაძლევა იწყება XVIII ს-ში, რომელმაც გარდამტეხი როლი შეასრულა.

5) ამ ურთიერთობის ასპექტები XIX-XX საუკუნეებში; მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში აღმოსავლეთთან უშუალო ურთიერთობა ყველაზე ნაკლებად იჩენს თავს, აღნიშნული პრობლემა გარკვეულწილად წარმოდგენილია ქართველ კლასიკოს კომპოზიტორთა პირველი თაობის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში (დ. არაყიშვილი, ზ. ფალიაშვილი, ვ. დოლიძე), როგორც მუსიკალური ორიენტალიზმის გამოვლინება და ლირიკული სახიერების შექმნის საშუალება, ისე ქალაქური ყოფის რეალისტური ასახვისას ინტონაციურ სფეროში მისი გამოყენება.

6) აღმოსავლურთან ურთიერთობის ინტენსიური შემოქმედებითი ასპექტები იკვეთება XX საუკუნის 60-ანი წლებიდან, პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში.

II თავი – „ქართველ ებრაელთა ტრადიციული მუსიკალური კულტურა“ ეძღვნება ქართველებისა და ებრაელების მრავალსაუკუნოვან ურთიერთობას, რომელიც კულტურათა დამოკიდებულების ერთი თავისებური, საგულისხმო მაგალითია.

შრომის ამ თავში ჩვენ შევეცადეთ წარმოგვეჩინა ქართველ ებრაელთა საგალობლების, შირების სტილის რაობა, სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპზე ქართულ კულტურასთან მისი მიმართების საკითხები და განგვესაზღვრა მისი ადგილი ებრაული ხელოვნების საერთო კონტექსტში.. ამ საკითხის კვლევისათვის საჭიროდ მივიჩნიეთ ებრაული მუსიკის ისტორიის ევოლუციის ძირითადი პერიოდების მოკლე მიმოხილვა, რომელთა შორის საგანგებოდ გამოვყავით: სინაგოგურ – აშკენაზური და სეფარდული მუსიკალური ტრადიციები.

ამ ორი დიასპორის მუსიკალურ ხელოვნებას აქვს ერთი ძირი, მაგრამ განსხვავებულ გარემოში არსებობის შედეგად, ისინი დასავლური და აღმოსავლური კულტურებისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების მატარებელნი გახდნენ.

ბიზანტიური მუსიკა ძველებრაული მუსიკის პირდაპირი მემკვიდრეა. ეს შეხედულებები მუსიკისმცოდნეობაში ამ სფეროს წამყვანი მკვლევარების მიერ (ე. ველეში, ე. ვერნერი) არგუმენტირებულია იმით, რომ სინაგოგურ და ბიზანტიურ

მუსიკას მრავალი შეხების წერტილი ჰქონდა. უპირველეს ყოვლისა, ისეთი მნიშვნელოვანი ჟანრები, როგორებიცაა: ფსალმოდია, ალელუია, ანტიფონური სიმღერა, ოსანა ძველებრაული, შემდგომში კი სინაგოგური მუსიკის კუთვნილება გახდა. ქრისტიანული სარწმუნოების გავრცელებასთან ერთად ისინი ხმელთაშუა ზღვის ხალხთა მუსიკალურ კულტურაშიც დამკვიდრდნენ. მრავალი საუკუნის შემდეგაც წმინდა მამები აღიარებდნენ კავშირს შუასაუკუნეების ქრისტიანულ მუსიკალურ ჟანრებსა და ძველებრაულ მუსიკას შორის. ქრისტიანულმა სამყარომ ბევრი რამ ისესხა ებრაული მუსიკალური კულტურიდან, თუმცა, ახალი დროის მოთხოვნის თანახმად თავისებურად გარდასახა და განავითარა ეს ტრადიციები.

ებრაელთა საკულტო მუსიკის ბუნებაზე საერთო წარმოდგენას იძლევა, დღემდე მოღწეული რელიგიური საგალობლები, რომელთა შორის ზოგიერთი მეცნიერი ქართველ ებრაელთა საკულტო გალობას ერთ-ერთ უძველესად ასახელებს: “ქართველ ებრაელთა საქორწილო ცეკვები, რომლებიც ორი ათას წელზე მეტ ხანს ცხოვრობენ საქართველოში, ისეთივეა, როგორც მათი ქრისტიანი მეზობლების საქორწილო ცეკვები, მეტად დამახასიათებელია ჩაცმულობა, რიგი ჩვეულებები, მაგრამ ქართველ ებრაელთა სინაგოგურ გალობას არაფერი აქვს საერთო ადგილობრივ საეკლესიო გალობასთან... იგი უძველესია ებრაულ საგალობლებს შორის“ (Saminsky L. – Jewish music; Music of the Ghetto and Bible. . VG, Bloch, 1934., NY 1965. s..152).

ქართველ ებრაელთა შირები გამოირჩევა მელოდიური ორნამენტის სიმდიდრით (ხდება ნახევარტონებისა და მეოთხედტონების ხშირი გამოყენება), სპეციფიკური რიტმიკით, რომელშიც სამეტყველო ინტონაციების გავლენა იგრძნობა; მელოდიები გამოირჩევა ემოციურობით, ექსპრესიულობით.

საქართველოში მცხოვრებ ებრაელთა კულტურას ჰქონდა ყველაზე ხელსაყრელი პირობები საკუთარი თვითმყოფადი თვისებების შენარჩუნებისა და განვითარებისათვის. ამიტომ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ქართველ ებრაელთა შირები ახლოს დგანან იმ ორიგინალებთან, რომლებიც სამშობლოდან დევნილმა ებრაელებმა თან წაიღეს სხვადასხვა ქვეყანაში, მაგრამ განსხვავებული პოლიტიკური თუ სოციალური პირობების შედეგად მათი მუსიკალური ხელოვნება სხვადასხვა ხარისხით დაშორდა პირველწყაროს, ხოლო იქ, სადაც ებრაელი ხალხი ტოლერანტულ გარემოში ცხოვრობდა, როგორც ეს იყო საქართველოში, მისმა მუსიკამ შეძლო თვითმყოფადობის შენარჩუნება.

მაგრამ ებრაულმა მუსიკამ საქართველოში მხოლოდ ტოლერანტული გარემოს გამო არ შეინარჩუნა საკუთარი სახე. ერთი შეხედვით, ამის მიზეზი

ტიპოლოგიურად განსხვავებულ ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებაში უნდა ვეძიოთ. ქართულ მრავალხმიან და ებრაულ მონოდიურ მუსიკალურ სააზროვნო პრინციპებს შორის იმდენად დიდი განსხვავებაა, რომ ეს გამორიცხავდა გავლენის სფეროების არსებობას, მსგავსება აღინიშნება ებრაულ და ქართულ ერთხმიან სიმღერებს - „ურმულებს“ შორის. ეს განპირობებულია იმით, რომ ქართულ ერთხმიან სიმღერებში შეიმჩნევა აღმოსავლური მუსიკალური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ფორმაქმნადობის პრინციპებთან მსგავსება, რაც ქმნის თანხვედრის მომენტებს „ურმულებსა“ და ებრაულ შირებს შორის.

ქართული მუსიკის გავლენის სფეროდ შესაძლოა ჩაითვალოს ის, რომ ქართველ ებრაელთა საგალობლები სრულდება a cappella, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკის ინსტრუმენტული თანხლებით შესრულების ტრადიცია, რომელიც ებრაული ისტორიის უძველესი დროიდან მოდის, დღეს აღდგენილია მსოფლიოს თითქმის ყველა ქვეყნის სინაგოგაში, მათ შორის, თანამედროვე ისრაელშიც.

იმისათვის, რომ გაგვერკვია, თუ რა ადგილი უკავია ქართველ ებრაელთა სასულიერო მუსიკას მსოფლიო ებრაული მუსიკის კონტექსტში და რომელი სტილის კუთვნილებას წარმოადგენს იგი, აუცილებლად ჩავთვალოთ შირების, აშკენაზური ტრადიციის სინაგოგური საგალობლებისა და სეფარდული მუსიკის იმ რამდენიმე მაგალითის ერთმანეთთან შედარება, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწიეს. მით უმეტეს, რომ ჩვენ ხელთ გვქონდა აშკენაზური სინაგოგური გალობის როგორც ჩანაწერები, ასევე ნოტირებული მასალა და ქართველ ებრაელთა შირების ჩანაწერები.

ქართველ ებრაელთა შირების და აშკენაზური სინაგოგური გალობის შედარებისას მათ შორის მკაფიო სხვაობა იკვეთება. აშკენაზური ტრადიციის შუასაუკუნეების ებრაული გალობის ევროპულ ყაიდაზე ტრანსფორმაციამ, გამრავალხმიანებამ, მას ეროვნული სახის წაშლის საშიშროება შეუქმნა.

ქართველ ებრაელთა საგალობლების ანალიზის დროს გამოიკვეთა მათთვის საერთო პრინციპები. შირები მოდალურ აზროვნებას ეფუძნებიან. გამოიყენება ფრიგიული, ეოლიური კილოები. ისინი შეიძლება მივაკუთვნოთ თავისუფალი განვითარების მონოლოგურ ფორმებს, რომლებიც ჩამოყალიბდნენ წინა აზიის ხალხთა შემოქმედებაში. სხვადასხვა კულტურებში მისი ინდივიდუალური ინტერპრეტაციის მიუხედავად, უცვლელი დარჩა კომპოზიციის ძირითადი პრინციპი, რომელშიც მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება ოსტინატურობას, ორნამენტულ მელოდიკას, არარეგულარულ აქცენტირებულ რიტმს, უმეტრო ორგანიზაციას; შირები წარმოადგენენ მონოინტონაციურ სტრუქტურებს და

ატარებენ აშკარად გამოკვეთილ ორიენტალურ ხასიათს. მათი აღმოსავლური კოლორიტი, რომელიც ორნამენტული მელიზმატიკის სიჭარბეში, ნახტომების (არა უმეტეს კვარტისა) ქრომატიულ შევსება-გამდერებებში გამოიხატება, განსხვავებულია როგორც კილო-ტონალური (შირები ძველებრავლ მოდალურ აზროვნებას ეყრდნობა, ხოლო ვეროპის სინაგოგური გალობის მაგალითებში სინაგოგური კილოები სჭარბობს), ასევე განსხვავებულია ფორმაქმნადობის პრინციპებიც: პირველ შემთხვევაში წარმოდგენილია განვითარების ვარიანტულ-ვარიაციული პრინციპი; აშკენაზურ ტრადიციაში კი იკვეთება მკაფიო დისკრეტული სტრუქტურები.

ქართველ ებრაელთა საგალობლები – შირები ყველაზე მეტად უახლოვდებიან სეფარდული ტრადიციის თითქმის მივიწყებულ ნიმუშებს. მათში აირეკლა გარკვეული კავშირები მუსიკალური აზროვნების არქაულ შრეებთან. ისინი ებრაული მუსიკის ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო, მაგრამ ნაკლებად შესწავლილი ფურცელია. ქართველ ებრაელთა მუსიკა უძველესი ტრადიციის მქონე კულტურაა, რომელმაც განვითარების რთული გზა განვლო. ევოლუციის ამ პროცესში მან არსებითად შეძლო შეენარჩუნებინა თავისი თვითმყოფადობა, რის დადასტურებასაც წარმოადგენს ჩვენამდე მოღწეული შირები და ქართველ ებრაელ კომპოზიტორთა შემოქმედება, რომელიც ახალ ისტორიულ ვითარებაში, ამჟამად, უკვე თანამედროვე ისრაელის მულტიკულტურულ გარემოში, ორგანულად აგრძელებს ამ მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებს.

III თავი – „ახლო აღმოსავლეთის მუსიკალური კულტურის ზოგიერთი ასპექტი“ შედგება ორი ქვეთავისაგან. იმდენად, რამდენადაც, აბსტრაქტულად, ქართულ მუსიკალურ კულტურასთან მიმართებაში, აღმოსავლეთის ცნება გაიგივებულია იდეოლოგიურად უცხო ისლამურ სამყაროსთან, **პირველი ქვეთავი – „რელიგიურ-მსოფლმხედველობითი ასპექტები“**, ეძღვნება ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნების მუსიკალურ კულტურათა რელიგიურ-მსოფლმხედველობით ასპექტებს, კერძოდ, ისლამისა და მუსიკის პრობლემას. უკვე ტრადიციად იქცა ახლო აღმოსავლეთის, ისლამის მიმდევარ ხალხთა სულიერი მემკვიდრეობის ერთიან კომპლექსში განხილვა. სიახლოვე გამოვლინდა ამ რეგიონის მოსახლეობის ტრადიციულ სოციალურ-საზოგადოებრივ წყობაში, მხატვრულ აზროვნებაში, ხელოვნებაში, რაც მთელი რიგი ისტორიული და პოლიტიკური მიზეზებით იყო წარმოქმნილი; მიგრაციული პროცესებით განპირობებული გახსნილი ტერიტორიული საზღვრები; ერთი რელიგიური მრწამსის (ისლამის) მქონე და ერთიან სოციალურ-საზოგადოებრივ პროცესებში

მონაწილე ხალხის ისტორიული ბედის სიახლოვე; ადრეულ შუასაუკუნეებში სხვადასხვა ეთნიკური წარმოშობის მოსახლეობის ერთიან ცენტრალიზებულ სახელმწიფოში – ხალიფატში გაერთიანება; და, ბოლოს, ყოველივე ამასთან დაკავშირებული ერთიანი, კლასიკური კულტურის ჩამოყალიბება.

ისლამისა და მუსიკის პრობლემა რთული და არაერთმნიშვნელიანია, ისევე, როგორც, ისლამის ფენომენი, რომელიც მოიცავს “ოფიციალური” ორთოდოქსული ისლამის სამყაროს და მისივე საფუძველზე წარმოქმნილ მისტიკურ მიმართულებას – სუფიზმს. ამ ორმა სამყარომ დაპირისპირებისა და ურთიერთშერწყმის ისტორიულ დინამიკაში საუკუნეთა მანძილზე წარმოქმნა გიგანტური კონტინუმი, რომლის ფარგლებში მუსიკამ შეიძინა მხატვრული და ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მნიშვნელობის მქონე მრავალფეროვანი გამოხატულება. მისი დიაპაზონი მოიცავს ფართო არეალს დაწყებულს მუსიკის აკრძალვა – რეგლამენტაციით და დამთავრებულს მისი პროფესიული ფორმების კულტივირებით, “ღვთიურ საიდუმლოდ” და ჰარმონიად გამოცხადებით. ამ ორ სფეროს შორის ურთულესი სახის ურთიერთქმედება და ურთიერთშედწევა მოხდა. ისინი შუასაუკუნეების ადამიანის მიერ შეიმეცნებოდნენ თანდათან – “ყოფითი” ორთოდოქსული ისლამით დაწყებული უფრო რთული სუფიური შარიათითა და მისი თარიყადებით დამთავრებული.

დიდი ხნის მანძილზე ისლამისა და მუსიკის პრობლემა შემოიფარგლებოდა ძირითადად ოფიციალური ისლამის მუსიკისადმი დამოკიდებულების საკითხით, ამ სფეროში მის მიერ დაკანონებული შეზღუდვების მიზეზებით – ოფიციალური ისლამი თუ მთლიანად არ კრძალავდა, მნიშვნელოვნად ზღუდავდა მუსიკის გამოყენების სფეროს. ამავე დროს, სუფიზმმა გაამდიდრა ტრადიციული დოგმატური ისლამის პოსტულატები ღრმა ფილოსოფიური, სიმბოლურ-ესთეტიკური შინაარსით და მხატვრულად ასახა ისინი ხელოვნების სხვადასხვა სახეობებში, მათ შორის მუსიკაშიც (თაფაზოლი აბულ ყასემ “დერვიშების როკის რიტუალი მავლანას მავზოლეუმში“, 1985).

შრომის ამ თავში სუფიზმის მუსიკასთან მიმართების საკითხების წამოწევა და მის მიერ კულტივირებული ფორმების (ზიკრი, სამა, მადიჰი, რაკსა, მაკამი) დახასიათება განპირობებულია იმ როლით, რომელიც სუფიზმმა შეასრულა ზოგადად ისლამური მუსიკალური ხელოვნების ფორმირებაში, კერძოდ აშუღურ ხელოვნებაში (აშუღი – სუფიური ფილოსოფიის თანახმად, /ღმერთზე/ შეყვარებულს ნიშნავს).

სუფიზმის მნიშვნელობასთან მიმართებაში უნდა გავიხსენოთ ისიც, რომ შუა საუკუნეების დასავლეთის კულტურის ამა თუ იმ მოვლენაზე აღმოსავლური გავლენის აღნიშვნისას ხშირად არ არის გათვალისწინებული ის ფაქტი, რომ ისტორიის ამ პერიოდში, დასავლეთსა და აღმოსავლეთს გარკვეული თვალსაზრისით ერთი ფესვები ჰქონდა. კერძოდ, ნეოპლატონიზმი წარმოადგენდა პოსტკლასიკური ხმელთაშუაზღვისპირეთის საერთო ინტელექტუალური ფონდის განუყოფელ კომპონენტს, რომელიც აქტიურ ელემენტად დარჩა წარმოქმნილ სამივე კულტურაში: ლათინურში, ბიზანტიურში და მუსლიმურში, ფსევდოარეოპაგიტი ბერძნულ და სირიულ ენებზე აღმოსავლეთში, ერიუგენა დასავლეთში და იბნ სინა და მისი წინამორბედები არაბულ აღმოსავლეთში წარმოქმნიან საერთო მემკვიდრეობის უმაღლეს მწვერვალებს შუა საუკუნეებში (Gustav E. von Grünebaum. Avicenna's Risala fi 'I - 'isq and courtly love. - JNES. vol.XI, 1952, No4).

ისლამური რიტუალის წეს-ჩვეულებების გამომხატველი მისტერია-სახიობის მაგალითზე საქართველოში, ჩანს ქართველთა მიმტკეველობა და ტოლერანტობა. ამის საუკეთესო მაგალითია აღმოსავლური ტიპის სახიობა, შიიტური ისლამის მუსიკალური ტრადიცია, თბილისური მოჰარამი, რომელიც დღემდე ცოცხლობს. თბილისური „მოჰარამი“ და „შახსეი-ვახსეი“ არის ირანულ-ისლამური „თაზიეს“ მოდიფიკაცია ქართულ ნიადაგზე. ირანულ-ისლამურმა ანუ შიიტურმა მისტერიამ „მოჰარამმა“ თბილისურ ჰარმონიულ კულტურულ გარემოში ტრანსფორმაცია განიცადა სხვა რელიგიურ და ეროვნულ ჯგუფებთან თანაცხოვრებისას. ამ მისტერიამ დაკარგა რელიგიურ-მისტიკური ექსტაზურობა და ფაქტობრივად, უძველესი ირანული მისტერია საქართველოში მცხოვრებ მუსლიმთა კულტურის ნაწილად იქცა. ნიშანდობლივია ისიც, რომ სუნიტები და შიიტები თბილისის მეჩეთში ერთად ლოცულობენ.

მეორე ქვეთავი – „ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნების მუსიკალურ კულტურათა ტიპოლოგიური ნიშან-თვისებები“ ეძღვნება ისლამური ქვეყნების მუსიკალური კულტურების ზოგად დახასიათებას აღმოსავლური კლასიკური მონოდიის მაგალითზე.

მნიშვნელოვანი როლი ამ ქვეყნების კლასიკური მხატვრული ტრადიციის ფორმირებისას სტილისტურად მონათესავე სკოლების განვითარებაში, შეასრულა ხალხთა ემოციურმა წყობამ, განსაკუთრებულმა მსოფლადქმამ, ფსიქოლოგიური აღქმის ინტროვერტულმა ტიპმა; ცენტრალიზებული სახელმწიფოებრივი გაერთიანების, ერთიანი მონოთეისტური რელიგიის და არაბული დამწერლობის

არსებობამ ლიტერატურაში, მეცნიერებაში, კლასიკური ენების შექმნამ (არაბული, სპარსული, თურქული), რომლებმაც განსაზღვრეს საერთო ტიპოლოგიური ნიშნები პოეზიაში, არქიტექტურაში, ხელოვნებაში. ამგვარად, შუასაუკუნეების პროფესიულ ხელოვნებაში მხატვრული კანონის უნივერსალური პრინციპების ჩამოყალიბება, ფართო გეოგრაფიული რეგიონის ხალხთა შემოქმედებითი გამოცდილების ურთიერთშემოქმედების შედეგია. ეს ტიპოლოგია გამოვლინდა ამ რეგიონის ყველა ქვეყნის პროფესიული შემოქმედების უნივერსალურ მონოდიურ მუსიკაში, მაკამის ფენომენის ჩამოყალიბებაში.

აღმოსავლეთის ხელოვნების ტიპოლოგიური ნიშნებიდან გამოვყოფთ ძირითადს:

1) მონოდიურობა, როგორც სააზროვნო პრინციპი. ევროპული კლასიკური მუსიკის კონცენტრირებული თემატიზმისაგან განსხვავებით მის საფუძველს „გაფანტული თემატიზმი“ (ა. იუსფინი) წარმოადგენს. ასეთ „თემას“ არ გააჩნია მკაფიო სტრუქტურული საზღვრები, ის გაფანტულია თხზულების შიგნით; ამასთანავე, მსგავსად კონცენტრირებული თემისა, ეს თემა ნაწარმოებში ქმნის ინდივიდუალური სახეობრივ-კონსტრუქციული განვითარების საფუძველს, მუსიკალური მთლიანობის განმსაზღვრელ ერთგვარ აზრობრივ და სტრუქტურულ საყრდენს.

2) მუსიკალური შემოქმედების უდამწერლობო ტრადიცია, ანუ ზეპირი შემოქმედებითი-საშემსრულებლო პრაქტიკა, რომლის დაფიქსირების, ჩაწერის მოთხოვნილება არ ყოფილა მისი ისტორიის მანძილზე. ეს განპირობებული იყო აღმოსავლური მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკით (კილოური აზროვნება, არატემპერირებული მიკროინტერვალური წყობა, მდიდარი ორნამენტიკა), სადაც მნიშვნელოვანი როლი ფორმაქმნადობის იმპროვიზაციულ მეთოდს ეკავა. მუსიკალური ტექსტის ფიქსაციას მიმართავდნენ მხოლოდ შემსრულებლისათვის აუცილებელი „კოდის“ მისანიშნებლად. ფიქსირდებოდა მაკამი – კილო, ან კილო-მოდელი, ძირითადი რიტმული ფორმულა და პოეტური ტექსტი, მაგრამ მუსიკალური ტექსტის ფუნქციონირების ზეპირი ტრადიცია შენარჩუნებული იყო.

3) შემოქმედებითი და საშემსრულებლო პროცესების ერთიანობა; მუსიკოსი წარმოადგენდა კომპოზიტორ-შემსრულებელს, ხშირ შემთხვევაში კი პოეტსაც.

4) „შერეული“ და სინთეზური ჟანრებისადმი მიმართვა, სადაც თანაბარ საწყისებზე ურთიერთობენ პოეტური სიტყვა, ვოკალური, ინსტრუმენტული მუსიკა, ცეკვა და პანტომიმა. დამახასიათებელია მითოლოგიური და ეპიკური თემატიკისადმი მიმართვა, ტრადიციული ლიტერატურულ-პოეტური მხატვრული

სახეებითა და სიუჟეტებით. კლასიკურ შემოქმედებაში აღსანიშნავია აღმოსავლური „რომანტიკით“ აღბეჭდილი ამადლებული პათეტიკური ტონი.

5) მხატვრული კანონისადმი მორჩილება აღმოსავლურ მუსიკაში განაზოგადებს არა მხოლოდ ეპოქის ესთეტიკურ იდეას, არამედ მკაცრ ნორმატიულობას, ტრადიციებისადმი ერთგულებას. თუმცა კანონიკური ხელოვნების ნორმატიულობა არ ნიშნავს შემოქმედის თავისუფლების შეზღუდვას, ვინაიდან მუსიკალური კანონი, თავის მხრივ, ითვალისწინებს თავისუფლებას გამოხატულს იმპროვიზაციულობაში. აღმოსავლურ კანონში თავს იჩენს ესთეტიკური რეგლამენტი, მხატვრული სახის მდგრადობა, გამომუშავებული მოდელებისა და სტერეოტიპების ერთგულება.

6) ფორმაქმნადობის იმპროვიზაციული პრინციპი; იმპროვიზაციის მასშტაბი და გამოხატვის ფორმა შეიძლება სხვადასხვაგვარი იყოს, თუმცა მისი არსი ყოველთვის დაკავშირებულია კანონიკური მხატვრული სახის განვითარებასთან, მისი კილო-ინტონაციური და რიტმული ბუნების გახსნასთან. აღმოსავლური იმპროვიზაციის საფუძველს, როგორც წესი, შეადგენს კილო-მელოდიური, რიტმულ-ინტონაციური დამუშავების მრავალფეროვანი მეთოდები, გამოვლენილი როგორც მორფოლოგიურ, ისე სინტაქსურ და კომპოზიციურ დონეებზე. მისთვის განსაკუთრებით სახასიათოა: სეკვენციურობა, ოსტინატურობა, კილო-მელოდიური საყრდენების გამდერება, ღია მონოლოგიური ფორმა, „გაფანტული“ თემატიზმი მონოსახეობრიობის პირობებში, ინტონაციური საქცევების და რიტმული ფორმულების ვარირება, კულმინაციის „დაპყრობა“, მონოდიურ სისტემასთან დაკავშირებული მედიტაციური აზროვნება და ა.შ. გარეგნული თავისუფლების პირობებში იმპროვიზაცია რეგულირდება განსაზღვრული მუსიკალური კულტურის სპეციფიკით, ტრადიციებით და, რაც მთავარია, შემოქმედის მიერ არჩეული მოდელის ტიპით.

7) აღმოსავლეთის ტრადიციული პროფესიული მუსიკის უნივერსალური ფენომენია *მაკამი*; მისი განსხეულება დამოკიდებულია მუსიკოსის ნიჭზე, შემოქმედებითი ფანტაზიის უნარზე, ამიტომაც პროცესუალობა, როგორც „მხატვრული სახის დროში განფენის“ თავისებური ფორმა – მაკამის, როგორც მრავალგანზომილებიანი ფენომენის ერთ-ერთი მთავარი თვისებაა.

განზოგადების სიღრმით და მრავალმხრივობით მაკამი გასცდა კილოური, ფორმაქმნადი და ჟანრული სფეროს საზღვრებს, რაც მის უნივერსალობაზე მეტყველებს; საკმარისია, აღბათ, მისი გამოვლინების მრავალფეროვანი ფორმების დასახელებაც სხვადასხვა ქვეყნებში – მაკამი, მულამი, მაკომი, მუკამი,

დასტვიახი, რაგა, თაგი, კიუი, პათეტი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მაკამატის ხელოვნება შეიძლება განვიხილოთ, როგორც აღმოსავლური პროფესიული მუსიკალური აზროვნების უმაღლესი გამოვლინება, რომელიც უნივერსალურია არა მარტო ახლო აღმოსავლეთის, არამედ თითქმის მთელი მუსლიმური სამყაროსათვის.

მაკამი ისტორიულად ყალიბდებოდა როგორც ერთიანი მოვლენა – მუსიკალური კომპოზიცია მსხვილი ციკლური ფორმის ნიშნებით (ფენომენი, რომელიც შეიცავს უწყვეტი, გამჭოლი განვითარების შინაგან იმპულსებს). ამიტომაც არსებობს ე.წ. მაკამური ფორმაქმნადობის პრინციპების და ევროპული სიმფონიზმის კანონზომიერებების შედარების ტენდენციაც და ისევე, როგორც სიმფონიზმი გასცდა სიმფონიის ჟანრის ცნების საზღვრებს, მაკამის იმპროვიზაციულობაც გასცდა თავად იმპროვიზაციის სფეროს და სააზროვნო პრინციპის მნიშვნელობა შეიძინა

სხვა იმპროვიზაციული ფორმებისაგან განსხვავებით, აღმოსავლური კლასიკური მონოდია და მისი კრებითი სახეობა მაკამი კანონიკურობით გამოირჩევა, რაც თავად ამ მოვლენის არსებობის პირობებით აიხსნება; მხედველობაში გვაქვს ყოფითი ტრადიციები, ინტროვერტულობა, აზროვნების მედიტაციური წყობა და მუსიკის საერო ფორმების “ისლამიზაციის” პროცესი. ის ზეპირი პროფესიული შემოქმედების შედეგია, რომლის მოდელი არსებობს აღმოსავლურ კულტურაში და გამყარებულია მრავალსაუკუნოვანი მუსიკალური ტრადიციებით.

IV თავი – „აშულური კულტურა და ძველი თბილისის სიმღერები (სტილური ანალიზის ცდა)“

ამ თავის შინაარსს შეადგენს საერო მუსიკა საქართველოში, ანუ ზეპირი ტრადიციის პროფესიული მუსიკა და მასთან დაკავშირებული მოვლენების ანალიზი, განხილვის საგანს წარმოადგენს გუსან-მგოსნების, მუტრიბების, ხანენდების ხელოვნება, აშულური კულტურა და მათი მიმართება ძველი თბილისის სიმღერებთან, სათანადო მუსიკალურ მასალაზე და მის ანალიზზე დაყრდნობით.

„აშული“ – არაბული „აშიკის“ აზერბაიჯანული ფორმაა და ნიშნავს „შეყვარებულს“, „ტრფიალს“, „მიჯნურს“ (ღმერთზე შეყვარებულს). აშულური ხელოვნება გენეტიკურად უკავშირდება თურქულენოვანი სამყაროს მთქმელ-მუსიკოსთა-ოზანთა (VII-XII სს.) შემოქმედებას. აშულური ხელოვნება ორიგინალური, სინკრეტული შემოქმედებაა, რომელიც აერთიანებს ლექსს,

სიმღერას, მუსიკას, ცეკვას, იმპროვიზაციას. აშული თვით წერს ლექსს, თხზავს მუსიკას, მღერის საზის თანხლებით, ცეკვავს და იმპროვიზაციით ჰყვება დასოჰანებს – ეპიკური ჟანრის თხზულებებს. აშულის ლიტერატურული მასალა ფოლკლორისა და კლასიკური მხატვრული სიტყვის ერთგვარი სინთეზია. აშული, რომელიც ვერ დასძლევდა ამ ხელოვნების ყველა ელემენტს (ლექსის წერა, მუსიკის შეთხზვა), იყენებდა ხოლმე სხვათა შემოქმედებას. როდესაც ისლამის სამყაროში ჩაისახა რელიგიურ-ფილოსოფიური მიმდინარეობა სუფიზმი, რომლის კარდინალური დოგმა – ჭეშმარიტების შემეცნებისა და მისი მიღწევის გზად და საშუალებად აღიარებული სიყვარულის გრძნობა (სიყვარული შემოქმედის, უხენაისის, დემიურგის) მისიონერული გააზრებით მხატვრულ სიტყვაში უპირველეს ტენდენციად დამკვიდრდა, მან ოზანთა შორისაც იჩინა თავი და სუფიური განწყობილების გამომხატველი ტერმინიც იშვა – „ოზანი“ „აშიკ-აშულმა“ შეცვალა. ეს ცვლილება მის შემოქმედებაშიც აისახა, ოზანისათვის დამახასიათებელი ეპიკური ჟანრი ლირიკის ჟანრით შეიცვალა და აშულთა პოეტური აზროვნება ლირიკის ჟანრში დაიხვეწა (საინტერესო ფაქტია – შუააზიური „აშულის“ შესატყვისი ტერმინებიც „აკინი“ და „ჟირში“ „შეყვარებულის“, „მიჯნურის“ ცნების გამომხატველია). თემატიკაც სასიყვარულო, სატრფიალო მოტივებით შემოიფარგლა. აშულური პოეზიის თემატიკის გამრავალფეროვნება მოგვიანო ეპოქის დანატოვარია, როდესაც სუფიურმა რელიგიამ თანდათანობით დაკარგა პირვანდელი სახე.

იმისათვის, რომ განისაზღვროს, თუ როგორ გამოვლინდა აღმოსავლური კულტურის ძირითადი ნიშნები ქართულ მუსიკაში, რომელი პლასტებია აღმოსავლური წარმოშობისა და რომელი ქართული, აუცილებელად მიგვჩინია ცალკე გამოიყოს აშულური სიმღერები ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორიდან. აღმოსავლური პროფესიული მუსიკის ფორმებთან შედარებისას, გამოიკვეთა მათი საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები.

ქართული მუსიკის, ლიტერატურის და ესთეტიკური აზრის ისტორიაში არსებულ გამოკვლევებში ხაზგასმით არის აღნიშნული ქართული ლიტერატურის ხელოვნების თვითმყოფადობა, და ამავე დროს, განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ის ზეგავლენაც, რომელიც თავისთავად მოიტანა მონოდიურ კულტურებთან მჭიდრო ურთიერთობამ.

სომხურ ლიტერატურათმცოდნეობასა და მუსიკისმცოდნეობაში, აშულური ხელოვნება განიხილება როგორც ჭეშმარიტად ეროვნული მოვლენა, რომელიც აგრძელებს ჰუსანებისა და თარზე შემსრულებელთა (თაღესური) ხელოვნების

ტრადიციას (პ. სევაკი, პ. მურადიანი, რ. ატაიანი). მართალია, ზოგიერთი მათგანი, (ხ. ტორჯიანი, რ. ატაიანი) არ უარყოფს აღმოსავლურის, კერძოდ სპარსულის გავლენას, მაგრამ აშუღური ხელოვნება ითვლება სომხური ეროვნული ხალხური ტრადიციების გაგრძელებად.

როდესაც საუბარია აღმოსავლეთისა და ქართული კულტურების ურთიერთკავშირის შესახებ, იბადება კითხვა, თუ რომელი კულტურა იგულისხმება – აღმოსავლური კლასიკური პროფესიული თუ აშუღური. უმრავლესობა ლიტერატურათმცოდნეებისა და მუსიკისმცოდნეებისა არ გამოყოფენ აშუღურ ხელოვნებას კლასიკურისაგან, უფრო მეტიც, აერთიანებენ სპარსულ-თურქულ კლასიკურ და აშუღურს, თუმცა აღმოსავლური კლასიკური პოეზია და მუსიკა საგრძნობლად განსხვავდებიან აშუღურისაგან. უნდა აღინიშნოს, რომ ხშირად აღმოსავლურის ქვეშ იგულისხმება სპარსული, ეს აიხსნება იმ ისტორიული ურთიერთობით, რომელიც საქართველოს ჰქონდა ამ ქვეყანასთან და აგრეთვე იმითაც, რომ თვით სპარსულმა კულტურამ მოახდინა აღმოსავლეთის სხვა რეგიონებზე განსაკუთრებით დიდი ზეგავლენა. „აშუღური პოეზია სპეციფიკურია. იგი არ ეკუთვნის სახალხო მთქმელებს, არც კლასიკურ ლიტერატურას, და, ამავე დროს, ეყრდნობა ერთსაც და მეორესაც. მისი საწყისები – ხალხური ლიტერატურაა, ხოლო ლექსთწყობის ფორმა, მხატვრული აზროვნება, ხშირად მსოფლმხედველობაც – ატარებენ კლასიკურ ხასიათს. ეს არის ძირითადი სახე აშუღური პოეზიისა, რომლითაც იგი განსხვავდება კლასიკური და ხალხური ლიტერატურისაგან... იდეური თვალსაზრისით – კლასიკურთან შედარებით იგი უფრო მიწიერია, ფოლკლორთან შედარებით კი – უფრო ამაღლებული, მისტიური“ (გ. შაყულაშვილი. ძველი თბილისის პოეზიის ისტორიიდან.. თბ., 1984: 32). აშუღური პოეზიის ეს მხარეები გათვალისწინებული უნდა იყოს ქართული ქალაქური მუსიკალური კულტურის კვლევის დროს. მაგ., როდესაც საუბარია ბესიკის შემოქმედებაში აღმოსავლურ ზეგავლენაზე, კერძოდ საიათ-ნოვასი – უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ეს ზეგავლენა არ ამოიწურება მხოლოდ აშუღური ხელოვნებით, ვინაიდან ბესიკს შესაძლებლობა ჰქონდა გასცნობოდა აღმოსავლეთის კლასიკურ პოეზიას ორიგინალში.

სპარსული პოეზია საქართველოში პირველად შემოვიდა არა აშუღურის, არამედ კლასიკურის სახით, რაც არ არის იდენტური. სავარაუდოა, რომ სპარსული მუსიკაც საქართველოში პირველად გავრცელდა კლასიკური პროფესიული მუსიკის, ხოლო შემდგომში, უფრო მოგვიანო ეტაპზე – აშუღურის სახით. თვით საიათ-ნოვასა და იეთიმ გურჯის სიმღერების შედარება

ადმოსავლური პროფესიული მუსიკის ნიმუშებთან, ამ სხვაობის ნათელი მაგალითია.

ძველ ქართულ ხელნაწერებს, პოეტურ ანთოლოგიებსა თუ ნაბეჭდი თხზულებების კომენტარებში ასეთ განმარტებებს ვხვდებით – „თეჯნისის ხმაზედ“, „გაფის ხმაზედ“, „მუხამბაზის ხმა“ და ა.შ. ამ კომენტარებით მინიშნებულია ადმოსავლური მუსიკალური კილო ანუ “მულამი“.

განსაზღვრულ კილო-მელოდიურ და რიტმულ მოდელს ესაჭიროებოდა შესაბამისი ვერსიფიკაციული სტრუქტურის სიტყვიერი მასალა; ესა თუ ის მულამი (მაკამი) მოითხოვდა მისთვის განსაზღვრული საზომის მქონე ლექსს. მაგალითად, „თეჯნისის“ ან „მუხამბაზური“ საზომით აგებული ლექსი საჭიროებდა მათთვის განსაზღვრულ კილოს და ა.შ.

გამოყოფთ ზეპირი ტრადიციის ადმოსავლურ პროფესიულ კლასიკურ მუსიკასა და აშულურს შორის განსხვავების რამდენიმე ნიშან-თვისებას:

1. ასეთ მომღერალ-შემსრულებელს ეწოდებოდა არა აშული, არამედ ხანანდე (სპარსულად „მომღერალს“ ნიშნავს);

2. ხანენდე გამოდიოდა ანსამბლთან ერთად, რომელიც ჩვეულებრივ შედგებოდა სამი წევრისაგან – ხანანდე, დაირასა და ქიამანჩაზე დამკვრელები;

3. ხანენდეს რეპერტუარი სრულიად განსხვავებული იყო, ხოლო ლიტერატურული მასალა კლასიკოსი პოეტების – საადი შირაზელის, ომარ ხაიამის, ჰაფეზის, ფუზულის, ვაგიფისა და სხვათა ლექსებს წარმოადგენდა;

4. ასეთი ანსამბლი (საზანდარი) შედგენილი პროფესიული მუსიკოსებისაგან და ასრულებდა კლასიკური მუსიკალური ხელოვნების, მულამის ნიმუშებს;

5. ანსამბლი ემსახურებოდა ელიტარულ წრეებს, რომლებიც მუსიკოსებისაგან მოითხოვდნენ არა მარტო მაღალ ესთეტიკურ მუსიკალურ ხელოვნებას, არამედ დიდ ყურადღებას აქცევდნენ მათ გარეგნობასა და ჩაცმულობას.

ვფიქრობთ, აშულურ ხელოვნებასთან მიმართებაში უფრო მართებულია ჯ. მიხაილოვის კლასიფიკაცია, რომლის თანახმად კულტურის ეს ტიპი მიეკუთვნება „ნახევრად კლასიკურ“ მუსიკალურ კულტურას, რომელიც შუალედურია კლასიკურსა და ხალხურ ტრადიციულ შრეებს შორის. აშულური ხელოვნება არის ადმოსავლური პროფესიული და ხალხური მუსიკალური ხელოვნების სინთეზის შედეგი.

აშულები აგრძელებდნენ როსტომ ქართლის მეფის (1633-1658) მოქმედებას, როდესაც სპარსული „საკრავნიცა და სიმღერაც მან შემოიღო და გაამრავლა საქართველოსა შინა“ („ქართული პროზა“, ტ. VI, 1984: 331).

„სპარსთა ხმათა ზედა სამღერელით“, საიათნოვამ დიდი პოპულარობა მოუპოვა საქართველოში აღმოსავლურ მუსიკალურ კულტურას. ცხადია, აღმოსავლურ მელოდიებს საიათნოვამდეც ასრულებდნენ, მაგრამ მათი სიტყვიერი მასალაც აღმოსავლური იყო, რაც მნიშვნელოვნად ზღუდავდა მათი გავრცელების არეალს. ეს ე.წ. „სპარსული ხმები“ ფაქტობრივად აღმოსავლური ენების მცოდნე არისტოკრატიული ფენისა და თბილისის მოსახლეობის მხოლოდ ერთი ნაწილისთვის იქნებოდა გასაგები და მისაღებიც. მაგრამ მას შემდეგ, რაც საიათნოვამ ამ აღმოსავლურ მელოდიებს ქართულენოვანი ლექსები შეუწყო, გზა გაუხსნა მათ მთელ საქართველოში. სპარსულ-აღმოსავლურმა სიმღერამ ძალზე გაიფართოვა მოქმედების არეალი. ამის გამო ქართულმა მუსიკამ საკმაოდ დიდი ზემოქმედება განიცადა.

აშულური ხელოვნება თავისი ფესვებითა და უძველესი ტრადიციებით დაკავშირებულია თურქულენოვანი ხალხების ეთნიკურსა და რელიგიურ შეხედულებებთან.

თბილისელი აშულების სიმღერები, კლასიკური დასთვიახებისა და მულამებისაგან განსხვავდებიან ფორმის სიმცირით, სიმარტივით და ლაკონიურობით. აშულურ სიმღერებში ბევრად მარტივია იმპროვიზაცია, რიტმული საწყისი, მელიზმატიკა. ორნამენტიკა წარმოდგენილია ნაკლებად მრავალსახიერად, ვიდრე კლასიკურ ფორმაში; თუ კი მულამი, როგორც აღმოსავლური პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთი ძირითადი იმპროვიზაციული ფორმა, ხასიათდება დროითი საწყისის თავისუფლებით, რიტმული სტრუქტურის შედარებით ნაკლებად მკაფიო ორგანიზაციით (ინსტრუმენტული საცეკვაო ჩანართების გარდა), აშულურში რიტმი შედარებით უფრო ორგანიზებული და მარტივია. აშულურ სიმღერებში რიტმულ საწყისს განსაზღვრავს ძირითადად ინსტრუმენტული შესავალი, პროფესიულ კლასიკურ მულამებში კი რიტმი განისაზღვრება შესრულების მანერითა და ტექნიკით.

ქართული ქალაქური და აშულური სიმღერების შედარებითი ანალიზი ცხადყოფს, რომ თბილისში წარმოქმნილი აშულური სიმღერები უფრო ახლოს დგანან სომხურ აშულურ სიმღერებთან, ვიდრე აზერბაიჯანულ-სპარსულთან (ე.ი. მუსლიმური წარმოშობის სიმღერებთან). აშულური სიმღერები შემორჩენილია საქართველოში არაქართული წარმოშობის (სომხური, აზერბაიჯანული) და არა მუსლიმური აღმსარებლობის ქართულ მოსახლეობაში. საიათ-ნოვას მელოდიები თითქმის უცვლელი სახითაა დღემდე მოღწეული და სომხური მუსიკის კლასიკადაა მიჩნეული.

თბილისში გავრცელდა აშუღური სიმღერების ანსამბლური შესრულება მესაზანდრეთა მიერ; ცვლილებები წარმოჩინდა მუსიკალური თანხლების ხასიათში, კერძოდ, ქიამანჩაზე და თარზე შემსრულებელთა რიცხვი მნიშვნელოვნად შემცირდა, მაშინ როდესაც გაიზარდა მედუდუკეთა რაოდენობა, განსაკუთრებით 30-იანი წლების შემდეგ. მათი რიცხვი სამამდე გაიზარდა, ამას დაემატა ორი თანხლები საკრავი ბურდონული ბანის სახით. ასე სრულდება საიათ-ნოვას სიმღერები მხოლოდ თბილისში, რაც, შესაძლებელია, აიხსნას ქართული სამხმიანი სიმღერის ზეგავლენით. აშუღური სკოლები თბილისში აღარ არსებობენ, ისევე როგორც ერთ დროს თბილისში მეტად პოპულარული „აშუღთა შეჯიბრი“.

V თავი - „აღმოსავლეთი“ ქართველ კლასიკოს კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, ეძღვნება ორიენტალურ თემას ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში, კერძოდ კი ქართველ კლასიკოსთა პირველი თაობის შემოქმედებაში. კლასიკოსთა პირველი თაობის კომპოზიტორები, რომლებიც ერთ დროით მონაკვეთში მოღვაწეობდნენ და ერთ ეროვნულ ამოცანას ემსახურებოდნენ, ერთმანეთთან მიახლოებულ მსგავს ინტონაციურ წყაროებს განსხვავებულ სტილისტურ კონტექსტში წარმოაჩენდნენ (ლ. დონაძე, ა. წულუკიძე, რ. წურწუშია). ცნობილია ისიც, თუ რა მნიშვნელობა ენიჭებოდა ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლურ შტოს დ. არაყიშვილის, ვ. დოლიძისა და ნაწილობრივ ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებაში. მაგრამ რამდენად არის „ორიენტალიზმი“ გამოვლენილი მათ საკომპოზიტორო მეთოდში, ამ პრობლემის კვლევა მოცემული თავის ძირითად მიზანს შეადგენს.

რუსული ორიენტალიზმი, ერთი მხრივ, ამ კულტურის ევრაზიულობის გამოხატულებაა, ხოლო მეორე მხრივ, XIX სკ.-ის მუსიკალური ხელოვნების ტიპური რომანტიკული გამოვლინება; ამიერკავკასიის და შემდგომ შუა აზიის რუსეთთან შეერთებით აქტიურდება რუსი და აღმოსავლეთის ხალხების მხატვრული ურთიერთქმედების პროცესი. სწორედ ამ დროს ყალიბდება და ვითარდება ორიენტალიზმი, როგორც ერთიანი შემოქმედებითი მიმართულება. მუსიკაში ის იძენს კონკრეტულ ნიშნებს, რომლებიც ქართულ მუსიკაში ვლინდება თავდაპირველად სარომანსო და საოპერო, ხოლო შემდეგ სხვა ჟანრის ნაწარმოებების კილო-ჰარმონიულ, რიტმულ-მელოდიურ, ტემბრულ და ფაქტურულ თავისებურებებში. განსხვავებული ტიპოლოგიის კულტურების ურთიერთიერთობის ამ ეტაპზე, განვითარების საერთო პროცესში ორიენტალიზმის გამოცდილება მნიშვნელოვანი იყო.

თავისთავად, „ქართულ ორიენტალიზმში“ კულტურათაშორისი კავშირები იგულისხმება, რომელიც ქართულ პრიზმაში დანახულ აღმოსავლეთს წარმოსახავს, თუმცა თავისი ისტორიის არც ერთ ეტაპზე ქართული მუსიკა ისე შორს არ ყოფილა „აღმოსავლეთისაგან“, როგორც XIX საუკუნეში. და ამის მიზეზი არა მარტო იმ დროის ისტორიულ და პოლიტიკურ ვითარებაში უნდა ვეძიოთ, რომლის ვექტორი მკვეთრად გადაიხარა დასავლეთისაკენ, არამედ მხატვრული აზროვნების სფეროში დამკვიდრებულ ახალ პრინციპებში.

ქართულ მუსიკაში დიდია ლირიკული საწყისის მნიშვნელობა. სწორედ ქალაქმა და არა სოფელმა შექმნა ქართულ მუსიკაში ნამდვილი ლირიკულ-სატრფიალო ჟანრი, რომლის ნიმუშები ადამიანის ყველაზე ინტიმურ განცდებს ესიტყვებოდნენ და სხვათა შორის, ეს პროცესი მხოლოდ ქართული მუსიკისთვის არ იყო დამახასიათებელი. ამ მხრივ ქართული მუსიკის განვითარებაში ძველმა ქართულმა საერო მუსიკამ, მგოსნებმა და აშუღებმა, ძველი თბილისის სიმღერებმა იგივე როლი შეასრულეს, რაც ტრუბადურებმა, მინეზინგერებმა თავიანთი ხალხების მუსიკალურ კულტურაში. „სწორედ მათ შეიტანეს ძლიერი ლირიკული ნაკადი ქართულ მუსიკაში, განსაკუთრებით ეს აღმოსავლეთ საქართველოს ბარს, ქართლ-კახეთს ეხება, რადგან არსებითად დასავლეთ საქართველოს მისი გავლენა არ უგრძობია, ვინაიდან ლირიკული სიმღერების ნაკლებობა აქ ნამდვილად არ იგრძნობოდა“ (ა. მშველიძე. ქართული ხალხური ქალაქური სიმღერები. გვ. 19, თბ., 1970წ.).

ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური შტოს სიმღერებისათვის დამახასიათებელი მელოდიური კატეგორიაა – გადიდებული სეკუნდის ინტერვალი, რომლის სპეციფიკური უღერადობა მისი კონტექსტითაა განპირობებული. მელიზმატური მელოდია გადიდებული სეკუნდით ინტონაციურად გამომსახველ კომპლექსში მოქმედებს, რომლის საფუძველს დაღმავალი ტეტრაქორდი წარმოადგენს. სწორედ ეს კომპლექსები ანიჭებენ ქართველი კლასიკოსების მხატვრულ სახეებს განსაკუთრებულ სემანტიკას. მაგრამ თუ ვ. დოლიძესთან და დ. არაყიშვილთან ეს სემანტიკა ერთგვარი სტილური მახასიათებლის მნიშვნელობას იძენს, ფალიაშვილის შემოქმედებაში (განსაკუთრებით „დაისში“) იგი ერთგვარად დრამატურგიული ფუნქციის მატარებელი და ლირიკული სახიერების შექმნის ინტონაციური საფუძველი ხდება, რისთვისაც ქალაქური კულტურის ეს შრე უმდიდრეს წყაროს წარმოადგენს. ფალიაშვილი ქალაქური ფოლკლორის კილო-ინტონაციურ სფეროს მხოლოდ

სოლო ვოკალურ ნომრებსა და დუეტებში იყენებს, სადაც წინა პლანზე გმირთა შინაგანი განცდები გამოდის, ან საორკესტრო შესავალში („დაისი“) მიმართავს. რაც შეეხება დოლიძესა და არაყიშვილს, მიუხედავად მათი შემოქმედებითი მეთოდების სხვაობისა, ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური შტო ასაზრდოებს არა მარტო მათი მუსიკის ლირიკულ სახიერებას, არამედ მთელი შემოქმედების ინტონაციურ ამოსავალს წარმოადგენს. არაყიშვილის და ფალიაშვილის მუსიკალური ორნამენტის ანალიზი ცხადყოფს იმას, რომ ორივე კომპოზიტორის შემოქმედებაში ორნამენტი მოქმედებს, როგორც მელოდიურ-ინტონაციური კატეგორია.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია დ. არაყიშვილის მიმართება რუსულ ორიენტალიზმთან. ამასთან, მისი მუსიკის შესწავლამ შესაძლებლობა მოგვცა კომპოზიტორის შემოქმედებაში გამოგვევლინა „აღმოსავლურისადმი“ მისი დამოკიდებულების არაერგვაროვნება.

რუსულ ორიენტალიზმში, უპირველეს ყოვლისა, იგულისხმება დაინტერესება აღმოსავლური მოტივებით და, რაც მთავარია, ამ სამყაროს ერთგვარი „დისტანციური“ ხედვა. ეს არის თითქოს გარედან დანახული „უცხო“ ქვეყნის ფერადოვანი სურათები, სადაც ინტერესი მიმართულია არა მისი შინაგანი სამყაროს გახსნაზე, არამედ ზედაპირულ შრეებზე. მუსიკალურად ეს ტენდენცია გამჟღავნებულია რბილ პლაგალურ ჰარმონიულ საქცევებში, არპეჯირებულ, ფერადოვან ფონიზმსა და ჰარმონიული კილოს „აღმოსავლური“ ტეტრაქორდის სახასიათო ინტონირებაში.

იმ მსგავსებას, რომელიც არსებობს “არაყიშვილისეულ” და “რუსულ ორიენტალიზმს” შორის, საერთო და განსხვავებული მახასიათებლები აქვთ. მხედველობაში გვაქვს არა მარტო მსგავსების ზედაპირული მომენტი /გადიდებული სეკუნდა, მელიზმატიკის გამოყენება კადანსებში/, არამედ ორივე შემთხვევაში გაუქმება იმ კილოებრივი სისტემის და კილო-მოდელისა, რომელსაც აღმოსავლური მუსიკა ემყარება. არაყიშვილს ათვისებული ჰქონდა რუსი კომპოზიტორების “ორიენტალური” მეთოდი, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ მის მუსიკაში მოხსნილია სტილიზაციის ის მომენტი, რომელიც რუსული ორიენტალიზმის ძირითად თვისებად გვესახება. იკვეთება კავშირი მულამათისგან განსხვავდებულ სიმღერების მუხამბაზურ ჯგუფთან. არაყიშვილისეული ორიენტალიზმი არ წარმოადგენს არც “აღმოსავლურ მუსიკას” და არც “მუსიკას აღმოსავლეთზე”. ეს უფრო აღმოსავლეთის ის პოეტიზირებული შეგრძნებაა, რომელსაც ქართულ კულტურაში კრისტალიზაციის საკმაოდ რთული

გზა აქვს გავლილი და რომლის სათავეები მომდინარეობენ ჯერ ფეოდალური საერო წრეების კულტურიდან.

ჩვენი ისტორიის წინა პერიოდებში ქართული მუსიკა აღმოსავლური სამყაროს განუყოფელი ნაწილი იყო, რომელთანაც მას აახლოვებდა არა მარტო გეოგრაფიული არეალი და ურთიერთობის უძველესი ტრადიციები, არამედ მუსიკალური აზროვნების ტიპი, მოდალურობა, ფორმაქმნადობის პრინციპები. მხატვრული კანონისადმი მორჩილება და იმპროვიზაციული თავისუფლება. ევროპული მაჟორ-მინორული სისტემის და მუსიკალური დამწერლობის, ჟანრებისა და ფორმების, განათლების სისტემის ათვისებამ ის მაქსიმალურად დააშორა აღმოსავლეთს. ეს იყო მიზეზი იმისა, რომ XIX საუკუნის რომანტიკული ესთეტიკისათვის ახლობელი „ეკზოტიკური“ მხატვრული სამყაროს ასახვისათვის ქართველი კომპოზიტორები სტილისტურ დასაყრდენს ზოგად აღმოსავლურის ამსახველი ხერხების გარდა, საკუთარი ეროვნული ფოლკლორის „აღმოსავლურობაში“ ეძებდნენ.

თუ კლასიკოსებისათვის ქართული ქალაქური სიმღერის ორიენტალური ნიმუშები ძირითადად ლირიკური სახიერების ან მტრის ხატის შექმნისას „ზოგად“ აღმოსავლური სტილისტილის გამოვლენის საშუალებაა, 70-80-იანი წლებიდან ხდება ამ მუსიკალური პლასტის სააზროვნო სისტემაში ჩართვა და XX და XXI საუკუნეებში აღმოსავლეთით დაინტერესების ევროპული და ამერიკული მუსიკის საერთო ტენდენციებს ასახავს, რასაც უკვალოდ არც თანამედროვე, პოსტმოდერნიზმის ეპოქის ქართულ მუსიკისათვის ჩაუვლია. განსაკუთრებით დიდი ზეგავლენა ქართული ქალაქური სიმღერის აღმოსავლურმა შტომ მოახდინა ქართულ საესტრადო სიმღერაზე.

სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნა. სადისერტაციო თემის მიზნისა და ამოცანების შესაბამისად ჩატარებულმა ქართული და აღმოსავლური კულტურების შედარებითმა ანალიზმა და დისერტაციის თავებში მიღებულმა კვლევის შედეგებმა, უფრო ზოგადი დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობა მოგვცა.

ქართულ-აღმოსავლური კავშირების ევოლუციამ წარმოაჩინა როგორც საკუთრივ ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარების გზები, ასევე ზოგადად ქართული მუსიკის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი პროცესები და წარმოაჩინა ორი, სრულიად განსხვავებული მუსიკალურ - სააზროვნო სისტემის ერთ მხატვრულ სივრცეში თანაარსებობის შესაძლებლობა, რაც კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ერთიანი სიღრმისეული საფუძვლის საუკეთესო დადასტურებაა;

კულტურათაშორისი კავშირების გენეტიკურ-ტიპოლოგიური ძიებისას გამოვლინდა შემდეგი მახასიათებლები: ა) მუდმივმოქმედი “ჰორიზონტალური” ხასიათის სინქრონული კავშირები, რომლებიც წარმოშობს ეთნოკულტურის სტაბილური და მობილური სტრუქტურების სისტემას; ბ) “ვერტიკალური” ხასიათის დიაქრონული კავშირები, რომლებიც წარმოქმნის გენეტიკურად წამყვან კომპლექსებს და აყალიბებს ერის აზროვნების ტიპს.

ურთიერთ გამდიდრებასთან ერთად, მრავალეროვნულ სახელმწიფოებში აღინიშნება სხვადასხვა ეთნიკური კულტურების შინაგანი იმპულსების წინააღმდეგობა. ერთი მხრივ, ეთნოსის კულტურა ხდება უფრო ღია და ადვილად აღიქვამს გარე გავლენებს. მეორე მხრივ, კულტურის სელექციური ნიშნები ძირითადად მიმართულია ეთნიკური სპეციფიკის შენარჩუნებაზე და მისი თვითმყოფობისათვის „საშიში“ ელემენტების უარყოფაზე, რომელთა ათვისებაც სრულ ან ნაწილობრივ ასიმილაციას უქადის მას. როგორც სჩანს, ამაშია ქრისტიანობის შენარჩუნების მიზეზი თურქების მიერ დაპყრობილ ბალკანეთის და ამიერკავკასიის ხალხში, მათ შორის საქართველოშიც. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველო ძველი აღმოსავლეთის ორგანული ნაწილი იყო; აღმოსავლურის, როგორც ისლამურის დაძლევის ტენდენცია ეროვნული იდეოლოგიის ხარისხში იქნა აყვანილი.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ თავად აღმოსავლური მონოდიური კულტურა უფრო ჩაკეტილი, ინტროვერტული ბუნებისაა, რის გამოც ნაკლებად განიცდის ტრანსფორმაციას ტიპოლოგიურად უცხო, გარე იმპულსების ზემოქმედებით; ის ძირითადად შინაგანი განვითარების შედეგად ტრანსფორმირდება.

მიუხედავად იმისა, რომ თურქულ-სპარსული ექსპანსიის შედეგად საქართველოში შემოსული მონოდიური მუსიკის სახეობები, მათ შორის აშუღური ხელოვნება დამკვიდრდა საზოგადოების მაღალ ფენებში და დროთა განმავლობაში გავრცელდა ქალაქის დაბალ, დემოკრატიულ შრეებშიც, ეროვნულ მოვლენად ის არ ქცეულა. ცალკეულ შემთხვევებში აშუღური სიმღერის გამრავალხმიანების ფაქტსაც კი ჰქონდა ადგილი. ამ თვალსაზრისით, მდგომარეობა სომხეთში და საქართველოში სხვადასხვაგვარია. სომხეთში აშუღური ტრადიცია არსებობს დღესაც, იქცა ეროვნულ მოვლენად, იმდენად რამდენადაც სომხური მუსიკა ეკუთვნის მუსიკალური კულტურის მონოდიურ ტიპს. ამის გამო ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს შუასაუკუნეების სომეხ გუსანთა და აშუღთა ხელოვნება და ერთის ტრადიციები გაგრძელდა მეორეში. აშუღური ხელოვნების

ნიმუშები საქართველოში დღესაც პოპულარულია მეტწილად არაქართულ (სომხურ, აზერბაიჯანულ) მოსახლეობაში.

რაც შეეხება ქართული ქალაქური, კერძოდ, ძველი თბილისის სიმღერების აღმოსავლურ შტოს, ის სხვადასხვა ეპოქის ისტორიულ-კულტურული აზროვნების კონგლომერატია და როგორც „კულტურათა დიალოგის“ შედეგი, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს შემდგომი პერიოდის ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარებაში. ერების ურთიერთობის, კერძოდ კი „დიალოგის“ ასპექტი გულისხმობს „უცხოს“ მხატვრული ღირებულების აღიარების, მისი ათვისების უნარს და ამავე დროს საკუთარ გენეტიკურ მესხიერებასთან კონსონირებას.

ამგვარად, ისტორიულად დამკვიდრებულმა და ასიმილირებულმა მონოდიურმა ფორმებმა და მათმა ცალკეულმა ელემენტებმა გარკვეული ადგილი დაიკავეს ქართული მუსიკის ისტორიაში, რაც მის ექსტრავერტულ, ღია სისტემაზე მეტყველებს, მაგრამ მათ არ დაურღვევიათ ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ლოგიკა და მისი თავისებურებები.

ქართულ-აღმოსავლური მუსიკალური კავშირების სათავეებს შორეულ წარსულში მივეყვართ. დროთა ვითარებაში ისინი სუსტდებოდნენ, ან ძლიერდებოდნენ, იცვლიდნენ სახეს (ცალმხრივი და ორმხრივი კავშირები), მოქმედებდნენ ჩვენი ქვეყნის მუსიკალური კულტურის გარკვეულ მონაკვეთზე, სხვადასხვა დონეზე. XX - XXI ს.ს. მიჯნაზე კი, ამ კავშირებმა პრინციპულად ახალი მასშტაბი შეიძინეს და ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებითი აზროვნების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს წყაროდ იქცნენ. გარდა ამისა, პოსტმოდერნის ეპოქაში ქართველ კომპოზიტორთა სააზროვნო სისტემის აღმოსავლური მუსიკალური აზროვნების ელემენტებთან სინთეზი ქართული მუსიკის მსოფლიო მუსიკალურ სივრცეში ინტეგრირების ერთერთი დასტური გახდა.

საქართველო არა მარტო კავკასიის, არამედ გაცილებით უფრო ვრცელი სამყაროს ორგანული, თავისთავადი ნაწილია; ქართული მუსიკალური კულტურის შესწავლა, როგორც რთული ევროპულ-აღმოსავლური მუსიკალური კავშირების მქონე მდიდარი კულტურული ველის მქონე მოვლენა, შეუქს მოჰფენს ხმელთაშუაზღვისპირული მუსიკალური კულტურის ფენომენს.

საქართველოში, როგორც დასავლურსა და აღმოსავლურს შორის მომიჯნავე კულტურაში, მკაფიოდ ხდება პოლარიზება ისეთი ტენდენციებისა, როგორცაა გახსნილობა და ჩაკეტილობა; ექსტრავერტულობა და ინტროვერტულობა; ტოლერანტობა და თვითმყოფადობა, კოსმოპოლიტიზმი და დაცულობა; უფრო მეტიც, გარკვეული თვალსაზრისით, მომიჯნავე კულტურები წარმოადგენენ

მოვლენებს, რომლებიც ხასიათდებიან სირთულის უფრო მეტი ხარისხით, ვიდრე დასავლეთი და აღმოსავლეთი, აღებული ცალ-ცალკე: აქ აღმოსავლური და დასავლური კომპონენტები არა მხოლოდ ჯამდებიან ან ინტეგრირდებიან სხვაგვარი სახით კულტურულ მთლიანობაში, არამედ ქმნიან სისტემას, ყოველ შრეში დაფუძნებულს დაპირისპირებულთა ურთიერთდაბალანსებაზე. ამდენად, ქართული მუსიკალური კულტურის ტიპოლოგია იკვეთება, როგორც ევრაზიულ კულტურათა დიალოგის ჭრილში დანახული მოვლენა.

სადისერტაციო ნაშრომის ძირითადი დებულებები ასახულია

შემდეგ სამეცნიერო პუბლიკაციებში

- 1) **“ Georgian Music in the Context of Relation with Oriental Monodic Cultures ”**
(ქართული მუსიკა აღმოსავლურ მუსიკალურ კულტურებთან ურთიერთობის კონტექსტში)-კრებულში: *Theorie und Geschichte der Monodie*, გვ.81-87, ვენის უნივერსიტეტის მუსიკისმცოდნეობის ინსტიტუტი, 2001
- 2) **„ჯონ კეიჯის ესთეტიკა და აღმოსავლეთი“**- ამერიკის შესწავლის საკითხები N 1 (თბ. სახ. უნივერსიტეტი), 2002, გვ. 336-341
- 3) **„იმპროვიზაციულობა როგორც სააზროვნო პრინციპი და ჯაზი“**- ამერიკის შესწავლის საკითხები N 2 (თბ. სახ. უნივერსიტეტი), 2003 (თბ. სახ. უნივერსიტეტი), 2003, გვ. 352-357
- 4) **“ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნების მუსიკის ტიპოლოგიური ნიშნები”**, "თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი" № 9 (28), 2006, გვ.241-246
- 5) **„სუფიზმი და მუსიკა“** – „თეატრი და ცხოვრება“ №3-4, 2006, გვ.,117-120
- 6) **„აშუღური ხელოვნება და ძველი თბილისის სიმღერები (სტილური ანალიზის ცდა)“** ქართული ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია <http://gesj.internet-academy.org.ge> , 2006 #1, გვ. 63-80

Vano Sarajisvili Tbilisi State Conservatoire

with the right of manuscript

Ekaterine Buchukuri

**Some Aspects of the Interrelation between
Georgian and Oriental Musical Cultures**

Abstract

of the Dissertation presented for the Academic Degree of
PHD in Musicology

Subspeciality
Music History

Tbilisi
2009

The Scientific supervisors

MARINA KAVTARADZE, PhD, Assoc. Prof.

GULBAT TORADZE, PhD, Assoc. Prof.

Experts

Dodo Gogua, PhD, Assoc. Prof.

Nino Maisuradze, PhD, Prof

The defence of the dissertation will be held on 19 June 2009 at 11 am.

at the meeting of the dissertation council N 5, of the Vano Sarajishvili Tbilisi State

Conservatoire Music Theory Faculty

Address: N 8, Griboedov st., Tbilisi

Conservatoire Opera Studio, N 506

It's possible to get acquainted with dissertation and abstract at the Library and web-site of Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Scientific Secretary
of Dissertation Council

Marika Nadareishvili

General characteristics of the work

Topicality of the Dissertation Theme

In every epoch a range of issues, characteristic only of that given period of time, stands out vividly. From this viewpoint the epoch of globalization placed definite accents and such problems as multiculturalism, intercultural relations and others aroused a special interest in scholarly circles.

Interrelation is a multilateral process which demands that the characteristic features of all the participants in the process be taken into consideration. The ability to acknowledge the artistic value of “an alien”, despite the epoch and the type of culture, is only one side of it, the other unavoidably means mutual influence, innovation, transformation. But the forms of the interrelation are conditioned by different factors – tradition types that have taken shape in this or that culture and the level of their development; the process necessitates aesthetic cognition, study and adoption of the “alien” culture. All this gives rise to the problems of the interrelation between different cultures which emerge when practically making such contacts in creative work.

This problem has been vital in all the epochs, and in the 20th century as well, when the processes of migration and globalization were intensive.

There is hardly any part in the world where the migration of the population and changes in their content have not taken place, where representatives of various ethnic groups have not established contacts with one another, and where no correlation, diffusion of culture and transformation, at least on the level of separate elements and complexes, have not occurred. Such vivid examples can be attested in the Georgian musical culture as well.

Interest in the problem of the interrelation between Georgian and Oriental musical cultures was evoked by several reasons: great interest in the oriental subject and its topicality for Georgian musicology, from the viewpoint of a concrete problem – the study of various aspects of the interrelation between Georgian and Oriental musical cultures. As a matter of fact there are numerous blank spaces in the history of Georgian music; a need for their study and proper evaluation is prompted by a great necessity and should be dealt with immediately.

In my opinion the oriental musical world is interesting from two viewpoints: firstly – because of the fact that as an aesthetic phenomenon, it is very interesting in itself and is of great historical-cultural significance; secondly, the spiritual life of our nation was evolving in such a way that it always maintained close links and had many points of contact with it. This, understandably, quite often resulted in the emergence of similar phenomena and models, coincidence of semantic postulates or the means of expression in the development of the musical idea, which proceeding from the “aesthetics of identity” together with canonicity and other significant reasons, must also be

conditioned my mutual influence. Therefore the study of the rich cultural heredity of our nation on the scientific level greatly depends on how well we understand and know typologically different cultures and characteristic features of our neighbors (both western and eastern) in the given case.

Research Goals and Tasks

The Subject and Methodological Basis

The present work is targeted at the study of Georgian and Oriental interrelation from the viewpoint of its most significant vector – musical culture; revealing the dynamics of the typologically different musical cultures and its regularities, characterizing the forms of the transformation of cultures and the factors they are determined by on the example of the Georgian and Oriental interrelation.

The goal of this research is to determinate: 1. What influence oriental musical culture made on Georgian culture i.e. what were the aspects of the interrelation between “its own” and “alien” cultures in the national music; 2. By what specter “oriental culture” was represented in Georgia; 3. What typological features and religious and ideological aspects these “alien” oriental cultures possessed; 4. What was the dynamics of this interrelation in different historical epochs; 5. How these interrelations were revealed in the urban musical culture of oral tradition; 6. What was the result of these relations at the turn of the 20th century, at the time when the new Georgian composer school was taking shape; 7. What influence Georgian polyphony made on the musical subcultures of different ethnic groups living in Georgia and what was the result of their interrelation.

Understandably, not all of these tasks have been studied on the same level due to the paucity of the material, their availability, long spaces of time between the epochs under study and many other problems.

The subject of the research is the historical – culturological , religious-ideological and purely musicological aspects of the Georgian-Oriental musical interrelations connected with the typical analysis of the musical culture of the Near East countries, their typology, Ashug culture and the songs of old Tbilisi, also the traditional music of the Georgian Hebrews, the nation with the longest history of their presence in Georgia and the manifestation of the “Oriental” traits in the works of Georgian classics.

The specific character of the topic demanded a methodological foundation suitable for the problem under study, i.e. a complex and systemic approach which conditioned interdisciplinary excursus into the spheres of literature, history, art and religion, basing on the corresponding sources. The study of the musical material, characteristic of the cultures with different typology, is implemented by means of the comparative method in keeping with the historical principle.

The Novelty of the Research and the Basic Results

The novelty of the research and the basic results is that for the first time in Georgian musicology the issue of the interrelation between the Georgian and Oriental music has been touched upon as a subject of research, at the same time different “sides” participating in this interrelation have been studied for the first time as well. In Georgian musicology it is the first monographic research in which the historical process of musical interrelations between Georgia and the Orient, its dialectics and typological searching is brought out in the artistic reality created by emphasizing the reference points of national values.

As a result of the research

1. On the one hand the basic issues of the interrelation between Georgian music and the Orient and on the other hand the correlation between Oriental music and Georgian music have been studied.
2. Different factors determining the transformation of cultures have been singled out; historical, social, religious-ideological and others, which condition the emergence of this or that subculture. In keeping with the integration degree of their immanent traits the forms of the interrelation of cultures and their transformation have been singled out: assimilation-integration, extrapolation, “dialogue of cultures”, “pluralism” of cultures and the multicultural characters. The interrelation among nations, the aspect of the “dialogue” in particular, mean acknowledging the artistic value of the “alien”, the ability of its absorption, and the necessity of analysis, at the same time with its own genetic memory.
3. The following parameters of the genetical-typological research in intercultural links have been revealed: a) :the “horizontal” synchronous links, which permanently act in the ethno-cultural process and create the systems of the stable and mobile structures of ethno-culture; b) diachronic links of a vertical character, which create the genetically leading complexes and establish the thinking type of the nation.
4. The above forms of the interrelation of cultures are viewed on the example of the musical cultures of the Near East and the subcultures present in Georgia.
5. The spectre of the Oriental cultures, important for Georgian musical culture, has been singled out.
6. The Georgian-Oriental interrelations in the historical dynamics have been studied.

7. The Georgian-Oriental links are discussed in the aspect of cultural interrelation, in the context of the religious-ideological and typological features of musical cultures. The principles of religious-ideological and musical thinking of the musical culture of the near East, which have different traditions, have been studied.
8. The ashug art, as a phenomenon of Oriental culture and songs of Tbilisi have been analyzed from the viewpoint of style.
9. Research has been carried out in the original features of the traditional music of Georgian Jews in the Georgian milieu.
10. The typological traits of the “Oriental” music and its parameters in the works of Georgian classics have been determined.
11. It has been studied that historically accepted and assimilated monodic forms and their separate elements have occupied their place in the history of Georgian music, which attests to the latter’s extrovert, open system, though these elements have never violated the logic of national musical thinking and its originality.
12. Georgia is considered to be an organic, though original part of not only the Caucasus but of a much larger world as well.
13. The present work emphasizes the necessity of researching into Georgian musical culture, as a plane with abundant European-Oriental musical links, which will clarify the phenomenon of the Mediterranean musical culture.
14. The geosociocultural phenomenon is discussed from the viewpoint of Georgian music. The evolution of Georgian-Oriental interrelation brings out both the ways of development of Georgian music per se and most important processes of the possibility of the existence of two quite different musical-thinking systems in a single musical space, which is the best proof of the common foundation of mankind’s spiritual life.
15. It has been proved that in Georgia, as in the culture on the junction of western and eastern cultures, there is a vivid process of polarization of such tendencies as openness and reciprocity, extroversion and introversion, tolerance and originality, cosmopolitanism and self-preservation; more than that “constant hesitation between two polar tendencies” creates such a model of culture, which, if contemplated from a definite viewpoint, is characterized by a higher degree of complexity than the West and the East, taken separately. So the eastern and western components not only integrate in different forms in a single cultural whole, but create a system whose every stratum is based on the mutual balance between two opposing sides.
16. The typology of Georgian musical culture, as a phenomenon viewed from the viewpoint of Euro-Asian cultures, has been defined.

The Approbation of the Work and its Practical Function

The research has been completed and discussed at the department of History of Music at Tbilisi Vano Sarajisvili State Conservatoire.

The main parts of the work have been published as scholarly papers in the years 1999-2008, and its basic theses were presented at the Conservatoire, local and international conferences.

The basic theses of the research and the material presented in them may be used in the course of lectures on “A History of World Music”, “A history of Music of Non-European Countries”, “Culturology”. It will be of practical use both for musicians and representatives of other branches of scholarship and in general for those interested in the problems of Georgian music and intercultural relations.

The Volume and Structure of the Work

The contents of the research is presented on computerized pages and includes the introduction, four chapters and the conclusion, it is provided with the bibliography and supplement with notated examples and illustrations.

The Contents of the research

The introduction gives reasons why the issue under study is topical, it characterizes the level of the study of the problem in musicology at the given stage, reviews the literature connected with the issue in question, sets a goal and tasks, defines the problem and the subject of the research, methodology, novelty of the research, its significance and structure.

Chapter I – “On the issue of the interrelation of cultures on the example of the correlation of Georgian music and Oriental music”

In order to thoroughly understand the interrelation system of Georgian musical culture it is very important to define what was borrowed from the monodic cultures of the Near East and what was rejected, what influence Georgian musical culture made on the development of these cultures, particularly on the subcultures included in its structure. Therefore Chapter 1 is dedicated to singing out the system of interrelation of cultures and the factors that define it.

The greatest contribution to the development of the world civilization is made by the peoples and countries of the ancient East; it was the cradle of the world civilization, it is where the world religions – Judaism, Buddhism, Confucianism, Christianity and Islam emerged. Consequently the world inherited the richest cultural and spiritual legacy from these peoples; this legacy was revealed in an original manner in the thinking and creative activities of the following epochs. The study of this rich legacy is of special interest from the viewpoint of Georgian history and her cultural heritage as well. As early as the epoch of the ancient East the distant ancestors of Georgians maintained relations with number of states in the ancient Orient, to some extent it was facilitated by Georgia’s geographical situation – In this connection “the Silk Road” going through Georgia, was of great significance not only as a bridge, important as a political, economical and commercial link between the West and East, but also as a channel of culture, which contributed a lot to “the dialogue” of cultures and integration processes between different civilizations. Over the centuries Tbilisi has been a home of people of different nationalities and confessions (Armenians, Azerbaijanians, Russians, Ossetians, Greeks, Jews, Ukrainians and others) leaving peacefully side by side, creating the multicultural atmosphere of Tbilisi, where “our own” and “somebody else’s” problems were never aggravated.

The most ancient samples of the mutual penetration of cultures are homophonic labour songs “Orovela” attested both in Georgia and Armenia. Some samples of Georgian folk songs, which are fossilized word-formulas (“Chari-rama”, “Tirini-Harirama” and their phonetic variants “Ori-rama”,

“Harirama”) must also have existed since the most ancient time when Georgians and Indo – European tribes lived side by side.

The aspect of interrelation among nations, namely the aspect of “dialogue” means acknowledging the artistic value of the “alien”, the capability of their assimilation and the necessity of their analysis, at the same time harmonizing it with its own genetic memory. In keeping with the degree of immanent traits of the subculture, forms of cultural interrelation and their transformation also take shape: assimilation, extrapolation, “dialogue of cultures”, cultural “pluralism” – the phenomenon of being multicultural.

Of all those factors determining the emergence of this or that musical sub-culture and transformation of ethnic culture the socio-economic factor is very important, so are the concrete historical situation and its changes, which can be considered the second factor of the cultural transformation of any culture; the third factor conditioning the transformation of culture, is the natural environment and its corresponding changes. The role of this factor is especially important for those ethnic groups which occupy a comparatively low level of the socio-economic development.

The factors, mentioned above, play a dual role in the transformation of culture. On the one hand their influence results in corresponding changes, a demand for innovation; since it is they that facilitate adapting to this or that social or natural environment.

On the other hand the further ways of its dissemination and development are determined by the combination of the same factors, though never separately, but by means of complicated interrelation and mutual influence.

The regularity of the outer impulses on the musical culture of the ethnic group may be defined in the following way: the outer influence is fuller, faster and more easily implemented the closer, the phasic, typological and historical contacts among the cultures are; since the fate of the outer impulse depends on how well it coincides with the tendencies of the inner development of culture. At the same time ethno-cultural proximity is not a universal parameter from the viewpoint of determining neither the contact per se nor the level of its intensity.

The perception of the outer impulses by the musical culture of the ethnic group depends on a) how it corresponds with the tendencies of its inner development; b) how it corresponds (or does not oppose to) with the integrated or differentiated functions of the ethnic culture; c) what is the attitude of different layers of the carriers of this culture toward the outer impulse. At the same time these factors never act in isolation but are interrelated with one another; it is mutual influence that determines the final result.

It is evident that literature and various branches of art of this or that country quite often in an original manner reflect the best examples of their artistic activities and spiritual achievements even

in those cases when the various kinds of their cultural values are quite alien to one another and have emerged in a quite alien religious, political and social environment.

In most cases the influence of the Moslem East is revealed in the secular trend of our art. What should be taken into account is that in the Moslem art the secular trend is domineering – purely religious pieces of art do not occur very frequently and religious works per se are clad in secular garments (a vivid example of this is Sufi lyrics).

The greatest interest in this world was revealed in Georgia in the 16th-17th centuries, when the country, which had basically emerged within the western cultural environment, turned to the East due to the historical situation at that time.

In this chapter six stages of the historical dynamics of this relationship are singled out: 1) the pagan, pre-Christian period, it is the longest, and the most obscure, whose “darkness of the times immemorial” (I. Javakhishvili) can be dispelled with the help of historiography on the basis of the research work carried out for the last decades in archeology, linguistics, folklore (myths, legends, fairy-tales), musical folklore and ethnography. The process of the formation of musical thinking of the ancestors of Georgians was going on in the context of the Oriental cultures, in whose milieu it existed. 2) Early middle Ages (3rd-4th cent. Or until the 9th-10th century) when old professional religious and secular music was taking shape and developing parallel with the Persian and the Oriental music in general, without isolating itself. At the same time at the first stage of Evangelizing Georgia. The Judean –Christian and Hellenic-Christian roots can be attested in Georgian hagiographic monuments. It is impossible to reason about the hymns of this period without researching in the typological features of the musical cultures of these countries.

The outer influences on the original national art vary in different periods. In the period of the country’s rise such influences in their own was facilitate the development of the original beginning. But at the time when due to some internal or external causes the nation’s creative forces are weakened, in some spheres of art it is impossible to overcome this influence, temporarily they acquire a leading position. It is this process that the 3rd stage reflects – the epoch of developed feudalism and the classic period of Georgia (9th-10th cent. Till the 13th century) and the 4th the Georgian-Oriental cultural relations in the 16th-17th centuries marked by the Persian hegemony in Georgia.

“In the 16th-17th centuries the fate of Georgia changed dramatically. Georgia’s heroic struggle against Mongols and Timur Leng’s numerous devastating invasions of Georgia eventually resulted in the fall of Constantinople 0 the capital of the Christian State. Besides that economic, political and cultural relations between Nearer Asia and Europe have changed drastically, now Georgia was completely isolated from Europe. History made her adjust all her life to the pattern of the Moslem East”, wrote Giorgi Chubinashvili. It only became possible to start to overcome this influence in the

18th century, which played a decisive role in the process. The 5th stage embraces the aspects of this relationship in the 19th-20th centuries.

In spite of the fact that at this period direct relationships with the East was the least noticeable, the above problem is expressed to a certain extent in the works of the first generation of the Georgian classics (Arakishvili, Paliashvili, Dolidze) both in the sphere when realistically expressing the urban life.

Chapter II - “The Traditional musical Culture of Georgian Jews” is dedicated to the centuries-old relationship between the Georgian and Jewish peoples, which is one of the significant of such interrelation.

The chapter deals with the essence of the hymns (Shir) of Georgian Jews and is targeted at determining the place they occupy in the context of the world’s Jewish community. When researching in this issue I thought it necessary to present a short review of the main periods of the history of Jewish music and have specially singled out: Synagogue-Ashkenazi and Sephardic musical traditions.

The musical art of these two Diaspora share the same root and as a result of different milieus the acquired the traits characteristic of two cultures – western and eastern.

Byzantine music is a direct successor to old Jewish music. The leading scholars (Wellesz E., Werner E.) argumentate these conjectures by the fact that the synagogue and Byzantine music had many points of contacts. First of all such important genres as psalmody, halleluiah, the antiphonal song; old Jewish hosanna, subsequently belonging to synagogue music, now alongside with the dissemination of the Christian religion gained position in the musical culture of the Mediterranean peoples. Over centuries the Holy Fathers acknowledges the links existing between the Medieval Christian musical genres and old Jewish music. The Christian worlds borrowed a lot from the Jewish musical culture, though transformed and developed these traditions I keeping with demands of the new lines.

Some ideas about the nature of Jewish cult music must be formed by the religious hymns that have come down to this day; many scholars consider the cult chanting of Georgian Jews one of the oldest of all of them and note that “the wedding dances of Georgian Jews, who have been living in Georgia for more than 2000 years, are like those of their Christian neighbors, their clothes and a number of customs and traditions are also specific but the synagogue chanting of Georgian Jews have nothing in common with the local ecclesiastic hymns.” (Saminsky L. – Jewish music; Music of the Ghetto and Bible. . VG, Bloch, 1934., NY 1965. s..152).

Georgian Jews Shir are characterized by the abundance of melodic ornamentation (with frequent use of semitones and quartertones), a specific rhythmic pattern, where the influence of verbal intonations is felt. The tunes are emotional, expressive.

Special mention should be made of the fact that these Shir do not reveal any influence of Georgian music. The culture of the Jews living in Georgia enjoyed the most favorable possibilities for maintaining and developing their own original features. Hence, it may be presumed that the Shir of Georgian Jews are very close to those originals which the Jews, driven out of their native land, carried to different countries, but due to different political or social conditions, their musical art came to differ from the original by various degrees; but where the Jewish people's life was peaceful and their well-being was guaranteed, e.g. as in Georgia, their culture here I mean music, succeeded in maintaining its originality and specific character, never having had to overcome any obstacles.

It was not only because of the tolerant atmosphere in Georgia that Jewish music has preserved its original character. One of its reasons must be looked for in the typologically different musical art of Georgia. The difference between the principles of Georgian polyphonic and Jewish monodic thinking is so great that it completely excluded the existence of the spheres of influence. Some resemblance can be noticed only in the Jewish and Georgian homophonic "Urmuli" songs. It is conditioned by the fact that in Georgian monophonic songs the presence of some traits characteristic of the Oriental musical thinking can be observed. This results in the resemblance and some moments of coincidence between the Urmuli songs and Jewish Shir.

It may be ascribed to the influence of Georgian music as well as that the hymns of Georgian Jews are performed a cappella, in spite of the fact that the traditions of accompany singing of hymns has been practiced since the early times of Jewish history; it has been restored almost in all the countries of the world, in today's Israel among them. In order to find out what place the spiritual music of Georgian Jews occupy in the context of world Jewish music and determine to which style it belongs I thought it necessary to collate those examples of Shir, Synagogue hymns of the Ashkenazi tradition and Sephardi music that have come down to this day. The more so that I had both the recordings and notated transcripts of Ashkenazi Synagogue hymns and notated material and recordings of Georgian Jews which I have deciphered.

The comparing of the Shir of Georgian Jews and Ashkenazi Synagogue chanting reveals clear differences. The transformation of the medieval chanting of Ashkenazi tradition according to the European pattern, their becoming polyphonic threatened it with losing its national aspect.

Shir have a pronounced Oriental character. Their Oriental colouring expressed by the abundance of ornamentation, melismatics and the chromatic ascending and descending (not more than the fourth) the principles of form-creating are also different: in the first case the version-variation principle prevails; in the Ashkenazi tradition discrete structures are more pronounced.

The hymns of Georgian Jews - Shir are the closest to the almost forgotten samples of the Sephardi tradition. They indicate certain links with archaic layers of musical thinking. They are one of the most interesting but the least studied leaf of Jewish music. The music of Georgian Jews as a culture of the most ancient traditions, which has passed a rough road of development.

On the whole, it managed to preserve its originality, which is attested by the Shir that have come down to the 20th century and the works of Georgian Jewish composers; it is organically continuing this centuries – old traditions.

Chapter III – “Some aspects of the Musical culture of the Near East” consists of two sub chapters. As far as the notion of the East abstractly in attitude towards Georgian musical culture is identified with typically foreign Islamic world, **the first sub chapter** – **“Religious-ideology aspects”** is dedicated to religious ideology of the musical culture aspects of the countries of the Near East, in fact to the problem of the Islam and music. It has become a tradition to discuss the spiritual heritage of the followers of the Islam and the Near East in one complex. The closeness is revealed in the arrangement of social-public life order of this region, in artistic thinking, in art, what is determined by the whole series of historical and political reasons; by open territorial borders conditioned by migration processes; by the people of one religious belief (Islam) and closeness of historical destiny of people participating in common social-political processes; by unification in one Caliphate – common centralized state of population of various ethnic origin at Early Middle Ages; and at last- by organization of common, classical culture connected with all mentioned.

The problem of the Islam and music is complicated and ambiguous as well as the phenomenon of the Islam what includes “official” Orthodox Islamic world and mystical direction- the Sufism, found on its ground. These two worlds in the dynamics of contradiction and junction during the centuries created gigantic continuum in the margins of which the music obtained diverse expression of artistic and philosophy-aesthetic importance. Its diapason includes wide area beginning from banning-regulation of the music ending with the worshipping of its professional forms, by announcing it “Divine Secret” and harmony. The most intricate cooperation and mutual involvement took place among these two areas. They were learnt by the person of the Middle Ages little by little – beginning from “domestic” Orthodox Islam ending by more complicated “Sufi Shariah” and its “Tarīqahs”.

For a long period of time the problem of Islam and music was limited mainly by the question of relation of official Islam to music by the reasons of legitimated limitations determined by the Islam in this area. Official Islam did not prohibit totally but it significantly limited the field of use of music. Meanwhile, the Sufism enriched traditional dogmatic Islam postulates by deep

philosophical, symbolic-aesthetic content and artistically reflected it in the varieties of the Art, among them in music.

In this chapter of the work the bringing up of the relation of the Sufism to music and characterizing of the cultivated by it forms (Dhikr, Madih) is stipulated by the role the Sufism played in the Islam music formation in general as in classical as in the Ashug art (Ashug – according to the Sufi philosophy meaning “being in love with the God”).

In connection with the importance of Sufism I would like to be supported by the opinion of German orientalist Gustav E. von Grünebaum, according to which during mentioning of the influence of the East on some events in the Western culture of the Middle Ages the fact that the West and the East of the Middle Ages had common roots at certain point of view often is not taken into consideration. In fact the Neoplatonism represented the inseparable component of the intellectual “baggage” of the post classic Mediterranean which has stayed as the active element in created three cultures: Latin, Bisantic and Muslim, Pseudo Areopagite in Greek and Syrian languages in the East, Eriugena (845-877 years) in the West and Ibn Sina and his predecessors in Arabic East create the highest peaks in the common heritage in the Middle ages” (Gustav E. von Grünebaum). I think the role the Neoplatonism played in the development of Georgian philosophic and aesthetic opinion does not require clarification.

At the example of mystery-performance expressing Islamic rites and traditions in Georgia the forgiveness and tolerance of Georgians is obvious. The best example of it is the mystery performance of the East type, the musical tradition of the Shiite Islam, Moharam of Tbilisi, existing even in nowadays. “Moharam” of Tbilisi is the modification of Iran-Islamic Tazie on the Georgian grounds. The Iran-Islamic or Shiite mystery “Moharam” has transformed during cohabitation with other religious and national groups in harmonic cultural environment of Tbilisi. This mystery has lost the religious-mystic ecstasy and in fact the ancient Iran mystery has become the part of the culture of the Muslims living in Georgia.

The Second sub-chapter – “The typological characteristic signs of the musical cultures of the Near East countries” is dedicated to the characterization of the signs of the musical culture of the Islamic countries explained by the example of the East classical monody.

The important role in formation of the classical artistic tradition in the development of the stylistically relative schools was played by the emotional tradition of the people, special world perception, introvert type of the psychological perception; by the centralized unification of the state, by the existence of common monotheistic religion and Arabic written language in the literature, science, by the creation of the classic languages (Arabic, Persian, Turkish) which have determined the common topological signs in the poetry, architecture, art. Thus, the formation of the universal principles of the artistic laws in the professional arts of the Middle Ages is the result of

interaction of the activity experience of the people of wide geographic region. This topology revealed in the universal monody music of the artistic activity of all the countries in this region.

We shall highlight the main topology signs of the Eastern art:

1) Monody, as the principle of thinking; the basis of which is the “dispersed thematism” (uspine) unlike concentrated thematism of the European classical music. This “theme” has not strict structural margins it is dispersed within the composition; meanwhile, this theme, like concentrated theme, represents the basis for the individual character-constructural development in the art work, the homogenous idea and structural support of the musical integrity.

2) The “unwritten” tradition of musical creative activity or “verbal” creative activity-performance which did not require the fixing, writing of it throughout its history. It was determined by the specifics of the musical thinking of the East (tone thinking, non tempered micro interval harmony, rich ornamentics) in which the important place was taken by the improvisation method of the formation. They resorted to the fixation of the musical text only to indicate the necessary “code” for the performer. The Makam-tone or tone model was fixed, main rhythm formula and poetic text but the “verbal” tradition of the functioning of the musical text was maintained.

3) The unity of the artistic and performance processes; the musician represented the composer-performer, often he was even the poet himself.

4) A go towards “mixed” and synthesis genres where the poetic word, vocal, instrumental music, dance and pantomime contribute on the same basis. A go towards mythological and epic themes is typical with the traditional literature-poetic artistic characters and topics. The Eastern “romanticism” in exalted pathetic tone is also remarkable in classic creative activity.

5) The “obedience” to art canons/regulation in Eastern music generalizes not only aesthetic ideal of the epoch but also strict normatism, loyalty to the traditions. Though the strict normatism of the canonic art does not mean the limitation of the freedom as the canon of music in its own way considers the freedom expressed in improvisation. The aesthetic regulation is revealed in the Eastern canon, the stability of the artistic character, the devotion to the worked out models and stereotypes.

6) The improvisation principle of the formation; the scale of the improvisation and the expression form may differ but its essence shall always be connected with the development of its canonic form, with the opening/discovery of the tone-intonation and the rhythm nature. As a rule the basis of the Eastern improvisation is created by diverse methods of the arrangement of the tone-melody, rhythm intonation revealed as at morphological as well at syntax and composition levels especially characterized by: sequentiality, ostinato, chanting of tone-melody backing, open monologue form, “dispersed” thematism in the presence of mono-character, variation of the

intonation turns and rhythm forms, “mastering” of culmination, meditation thinking connected with the monody system and etc. In the conditions of the apparent freedom the improvisation is regulated by the specificity of definite musical culture, traditions and, what is the most important, by the model type chosen by the artist.

7) The universal phenomenon of the East traditional-professional music is *Makam* (Maqam); the embodiment of Makam depends on the talent of the musician, on the art fantasy ability, so the processuality as the distinctive form of the “filtration of the artistic person in time” (A.Saigun) – is one of the main features of multi-dimension phenomenon of Makam.

By the depth of the generalization and diversity Makam has exceeded the tone, the form and the genre sphere limits what approves its universality; perhaps it is sufficient to name the diverse forms of Makam in various countries- Makam, Mugham, Makom, Mukam, Dastgiakh, Raga, Tag, Kyu, Pathet. To tell in the other words, the art of Makam can be discussed as the highest expression of Eastern professional musical thinking which is universal not only for the Near East, but also for the whole Muslim world.

Makam historically was formed as general occurrence- musical composition with the signs of large cycle signs (phenomenon, which includes inner impulses of continuous through development). That is the reason of existence of the comparison of so called Makam formation principles and of the canons of the European symphonism. As the symphonism has gone outside the margins of notion of symphony genre also the improvisation of makam has exceeded the field of improvisation and has obtained the importance of the principle of thinking.

Unlike other forms of improvisation, the Eastern classic monody and its general form Makam are distinguished with its canonism, explained by the existence of the occurrence itself; we mean the living traditions, introvertiveness, meditation arrangement of the thinking and the “Islamization” process of the secular forms of music. It is the result of the “verbal” professional activity the model of which exists in the Eastern culture and it is strengthened by musical traditions of many centuries.

Chapter IV – “The Ashug culture and songs of Old Tbilisi (attempt of the analysis of style).

The content of this chapter is the secular music in Georgia or professional music of “verbal” tradition and the analysis of the occurrences connected with it. The subject of the discussion is the art of the Gusan-singers, Mutribs, Khanendeis, the Ashug art and its relation to Old Tbilisi songs, based on appropriate musical material and its analysis.

“Ashug” is the Azerbaijan form of Arabic “Ashiki” and means “A person in love”, “love”, “beloved” (“being in love with the God”). The Ashug art is genetically connected with the artistic

activity of Turk world of storytellers-musicians-ozans (VII-XII cc). The latter finds its predecessor in the pre-Islamic epoch, at Shamans' activities. The Ashug art is original, syncretic art which unites poem, song, music, dance, improvisation. Ashug writes the poem, composes the music himself, sings under accompany of the Saz, dances and ad lib tells the Dastanes - the stories of epic genre. The literature material of Ashug is peculiar synthesis of the folklore and classic artistic word. Ashug who could not overcome all the elements of this art (writing of the poem, composing of the music) usually used the creative activity of others. At the time when the religious-philosophic direction- Sufism was formed in the Islamic world, the fundamental dogma of which – feeling of love (love of the Creator, the Supreme, the Demiurg) was defined as the way and the mean to reach the cognition and the truth based as the first tendency with the missioner thinking in the artistic word, it also appeared among Ozans and the term for the definition of Sufi mood was created, the Ozan was replaced by “Ashik-Ashug”. This change was reflected in his artistic activity as well; the epic genre characterizing Ozan was changed by the lyrical genre and the poetic thinking of Ashugs was polished in lyrical genre. The theme was also limited by love, affection. The variety of Ashug poetry subject is the legacy of the later epoch, when the Sufi religion little by little lost its initial form.

For determining how the main signs of the oriental culture were revealed in the Georgian culture, which layers are of the oriental origin and which – of Georgian, we seem it necessary to single out the Ashug songs from the Georgian town musical folklore. When comparing them with the forms of the oriental professional music, both their common and distinguished features were shaped.

In the studies of the history of Georgian literature and aesthetic thinking, the originality of the Georgian literary arts is expressly underlined, however, these studies did not reject that such an originality was, on some stages of development, influenced by the monody cultures, as a result of the close relationships with them.

In the Armenian literary criticism and musicology the Ashug art is considered to be a truly national phenomenon continuing the art traditions of Gusans and the Tambourine (the stringed instrument of the oriental origin)) performers (P. Sevak, P. Muradyan, R. Atayan). It's true, some of them (H. Torjyan, R. Atayan) does not reject the oriental influence, but despite this, just the Ashug art carries on the traditions of Armenian national folklore.

When speaking about the correlation of the Georgian and the oriental cultures, a question arises, which culture is meant here – the classical oriental professional or the Ashug one? Much of the literary critics and musicologists do not separate the Ashug art from the classic arts, moreover, they integrate together the classic Persian-Turkish and Ashug, despite the fact that the classic oriental poetry and music differ considerably from the Ashug. It should be noted that in most cases under the term “oriental” the Persian is meant. This may be explained by the historic relations of

Georgia with this country, as well as by the great influence of Persian culture on other Eastern regions. “The Ashug poetry is a specific one. It belongs to neither public poets nor the classic literature, but, at the same time, relies upon both of them. Its original source is the folklore literature, while the forms of construction of poems, the artistic thinking, and often – the world outlook, are of a classical nature. This is the main feature of the Ashug poetry, with which it differs from the classical and the folklore literature... by ideological viewpoint, it is more realistic than the classical literature, but more exalted and mystical than the folklore (G. Shakulashvili. “On History of the Old Tbilisi Poetry” Tbilisi, 1984., 32). These sides of the Ashug poetry must be taken into consideration when studying-in the Georgian town music culture, for instance, when speaking about the oriental influence namely in case of Sayat-Nova – Besiki’s creative works, we must foresee that this influence is not reduced to the Ashug art only, in so far as Besiki had all opportunities to be acquainted in the original with the classic oriental poetry.

The Persian poetry was first introduced in Georgia not in Ashug but in its classic form. Presumably, the Persian music was also spread in Georgia as a classic professional music, while on later stage – as the Ashug one. A simple comparison of Sayat-Nova and Yetim Gurji’s songs with the samples of the oriental professional music can serve as a clear example of this difference.

In old Georgian manuscripts, poetry anthologies and comments of the printed works, the following terms are met: “with Tejnis voice”, “with Gaf voice”, “with Mukhambazi voice”, etc., where the oriental musical form of expression - so called “Mughami” is indicated.

A wordy material – poem with a certain versified structure was needed for a certain melodic and rhythmic model. This or that “Mughami” (Makam) requires a verse of a specific meter. E.g., a verse construed on the “Tejnis” meter may apply to a specific song model, a verse construed on the “Mukhambazi” meter - to another song model, etc.

Some distinguishing features of the oral traditional professional oriental classic music and the Ashug music are as follows:

1. Such singer-performer was called not “Ashugi” but “Khanande” (“Singer” in Persian);
2. Khanande performed the songs accompanied by ensemble consisting usually of three members – khanande, and the performers on Daira and Kamancha;
3. Khanande’s repertoire was completely different, while the literary material was the verses of the classic poets – Saad from Shiraz, Omah Khaiam, Hafez, Fuzuli, Vagif, etc.
4. This ensemble (group) comprising of the high professional musicians, performed the classic musical art compositions, the samples of “Mughami”;
5. The ensemble served for the elite society requiring not only the high aesthetic musical art, but paying a great attention to the appearance and dressing the ensemble members.

Regarding the Ashug art, a classification by J. Mikhailov seems to be more justified, stating that this type of culture belongs to the “semi-classical” musical culture, that lies in the middle point between the classic and traditional layers.

Ashugs carried on the ideas of Rostom the King of Kartli (1633 – 1658) who “Introduced and distributed the Persian musical instruments and songs throughout Georgia” (“Georgian Prose” v.VI, p.331)

Sayat-Nova was a person who has contributed a lot in popularization of the oriental musical culture in Georgia “with his Persian voice and Georgian song”. Of course, the oriental music has had been performing even earlier, but the wordy of this music was oriental, too, that considerably limited the area of spreading thereof. This so called “Persian voice” was, as matter of fact, clear and understandable for just a certain part of the Georgian aristocrats and Tbilisi population who knew the oriental languages. However, after Sayat-Nova managed to combine the Georgian verses with the oriental melody, a new way was opened for a wide spreading of the Persian-oriental songs throughout Georgia. As a result, the richest Georgian music had occurred under the heavy and certainly undesirable influence.

The Ashug art with its roots and ancient traditions is tightly tied with the ethnic and religious views of the Turkic-speaking nations

Songs of the Ashugs from Tbilisi differ from the “Mughamis” and “Dastgeakhs” with their small forms and simplicity and are more laconic. Here there are much more simple improvisation, rhythmic basis, and melismatics. Ornaments are introduced with less diversity than in the classic form; While the “Mughami” as one of the main form of improvisation in the professional oriental music is characterized by a certain freedom of the time-related principle and with a less exact organization of the rhythmic structure (except for the dance music), the Ashug rhythm are more organized and simple (in both vocal and when accompanied by instruments). The rhythmic principle in the Ashug songs are mainly determined by the instrumental introduction, while in professional “Mughams” the rhythm is determined by the technique and manner of performance.

A comparative analyses of the Georgian town songs and the Ashug ones proves that the Tbilisi-origin Ashug songs stand closer with the Armenian Ashug songs than with the Azeri-Persian (i.e. of Muslim origin) ones. The Ashug songs are still preserved in the non-Georgian nations (Azeri, Armenian) or Muslim population of Georgia.

Some differences are revealed in the character of musical accompaniment of the Ashug songs. Namely, a number of performers on Kamancha and Tambourine is reduced considerably, while a number of those performing on “Pipe” (wind-instrument), particularly after 1930s, is increased up to three, plus 2 performers on “Burdon”. The Sayat-Nova’s songs re performed in

such the way in Tbilisi, only, that may be explained by influence of the Georgian three-voice mode of songs. No Ashug schools exist in Tbilisi any more, like the “Ashug Competitions” – so popular in Tbilisi, in the past.

Chapter V – “The Orient” in creative works of Georgian classic composers – is dedicated to oriental theme in the new Georgian professional music, in particular, in creative works of the first generation of Georgian classics. Composers of the first generation of classics, who carried out their activities within the same period of time and served the same national objective, were presenting similar intonational material and sources approximate to each other in different stylistic context. It is also known what significance was assigned to oriental branch of urban folklore in creative works of Arakishvili, Dolidze and Paliashvili. But research of the issue regarding the extent at which “orientalism” is revealed in their composing method, is the main purpose of this section.

The lyrical origin in Georgian music has significant importance. That’s city and, not the village that established real lyrical-amorous genre in Georgian music, samples of which were reflective of the most intimate human feelings and, by the way, this process was not characteristic only to Georgian music. That way, old Georgian secular music, poets and Ashugs, songs of old Tbilisi played the same role in development of Georgian music, as troubadours, minnesingers in musical culture of their own nations. “They were the ones, who introduced strong lyrical flow in Georgian music. This mainly concerns the Eastern Georgian plain, Kartli and Kakheti regions, since Western Georgia did not feel its substantial influence, because there was never any lack of lyrical songs in this part of Georgia. (A. Mshvelidze, Georgian Folk Town Songs, Tbilisi, 1970).

The melodious category characteristic to the songs of urban folk oriental branch is the augmented second, the specific sonorousness of which is determined by its context. Melismatic melody with the augmented second is based on descending tetrachord and comprehended within its context. These are junctions that assign particular semantics to artistic characters of Georgian classics. But, if in creative activities of Victor Dolidze and Dimitri Arakishvili this semantics obtains meaning of stylistic peculiarity, in creative work of Zakaria Paliashvili (especially in “Daisi”) is becomes dramaturgic support and a intonational basis for creation of lyrical imagery, for which this layer of urbiculture is the most affluent source. Paliashvili uses tone-intonational sphere of urbiculture either in solo vocals and duets, in which internal feelings of heroes are brought to the forefront, or in orchestral introduction (“Daisi”). As for Dolidze and Arakishvili, in spite of their different creative methods, Eastern branch of urban folk nourishes not only lyrical imagery of their music, but is an intonational starting-point of their whole creative activity.

Arakishvili's relativity towards Russian orientalism shall be particularly noted. At the same time, study of his music afforded us an opportunity to reveal ambiguous attitude towards "oriental" in creative activity of the composer.

Russian orientalism, first of all, implies interest in oriental motives and, what is important, some kind of "distance" vision of this world. This seems to be colorful pictures of "unknown" culture seen from outside, where the interest is directed not to the workings of its functioning, but to the surface layers. Musically this tendency is divulged through soft plagal harmonious modes, broken, slipping colorful fonism and characteristic intoning of harmonious tone "oriental" tetrachord.

The similarities that exist between "Arakishvili's orientalism" and "Russian orientalism" have different peculiarities. We have in mind not the surface moment (augmented second, use of melismata in cadencies), but canceling of that tonal pattern in both cases, which existed in oriental music in the form of tone-pattern system. In particular, connection to those Ashug songs of Mukhambaz group, which, in contrast to Mughamat, were not characterized by prolongation-procrastination of the tone, becomes apparent here. Analysis of Arakishvili and Paliashvili musical ornament reveals that in creative works of both composers the ornament acts as a melodious-tonal category.

Arakishvili acquired "oriental" method of Russian composers, but it is equally important that his music is deprived of that moment of stylization, which is the main feature of Russian orientalism. Arakishvili's orientalism is neither "oriental music", nor "music about the Orient". It is more of poeticized perception of the Orient, which has passed quite a difficult way of crystallization through Georgian culture, and origins of which descend from feudal secular culture.

Russian orientalism is expression of Eurasian side of this culture, on the one hand, and typical romantic expression of XIX century musical art, on the other hand. After joining of Transcaucasus and, later on, of Central Asia with Russia, the process of artistic interaction of Russian and Eastern people became active. That was the time when orientalism, as an integrated artistic direction, was going through the process of formation and development. It acquires specific signs in music, which are expressed in Georgian music in the form of tonal-harmonious, rhythmical-melodious, timbre and texture features in romances and operas at first and, in other genre musical compositions later. At this stage of different typology cultures relationship, experience in orientalism was significant in the overall process of development.

While for classics oriental samples of Georgian town songs mainly served for creation of lyrical imagery or transmission of "general" oriental while characterizing enemy's image, starting from 70-80s this musical layer is involved in speculation system and in XX and XXI centuries it reflects common tendencies of interest in the Orient revealed by European and American music.

This process did not pass without leaving a trace in modern Georgian music. Oriental branch of Georgian town song had a particularly big influence on Georgian pop song.

Conclusion of the thesis generalizes main problems, covering issues of intercultural relations and represents outcomes of the research.

In addition to inter-enrichment, resistance of internal impulses of different ethnical cultures is noticed in multinational states. On the one hand, culture of ethnos becomes more open and easily perceives external influences. On the other hand, selective signs of culture are mainly aimed at maintaining ethnical specificity and denial of those elements that are “dangerous” for its originality and adoption of which will result in its complete or partial assimilation. It should also be considered, that oriental monodic culture is more of insular, introvert nature. Therefore, it is subject to less transformation through the influence of topologically extrinsic, external impulses. Mainly, it gets transformed as a result of internal development.

In spite of the fact that types of monodic music, including the Ashug songs, introduced as a result of Turkish-Persian expansion were established among aristocracy and spread to lower, democratic social classes of the city in the course of time, it did not become a national event. There were even separate cases of converting Ashug songs into polyphonic songs. In this respect, there are different situations in Armenia and Georgia. In Armenia Ashug traditions exist even today, it has become a national tradition, since Armenian music belongs to monodic type of musical culture, with its characteristic principles of musical thinking. Therefore, arts of medieval Armenian Gusans and Ashugs were organically merged and one's traditions were passed over to another one. Traditions of Ashug art still exist in Georgia, mostly among non-Georgian (Armenian, Azerbaijani) population. This fact proves once again, that polyphonic structure of Georgian national musical thinking could not become intimately linked with oriental, Ashug monodic type of thinking.

As for oriental branch of Georgian city, in particular, old Tbilisi songs, it represents conglomerate of historical-cultural thinking of different periods and regions, which, indeed, does not evidently follow main direction of national musical culture, but as a result of prolonged Georgian-oriental relationship and „dialogue of cultures“, it plays significant role in development of the new Georgian professional music of the following period.

In Georgia, as in the adjacent culture between West and the East such tendencies, as openness and insularity; extrovertiveness and introvertiveness; tolerance and originality; cosmopolitanism and security are distinctly polarized. Moreover, in some respect, adjacent cultures represent events, which are characterized with higher degree of complexity, than the West and the East, taken separately: here Eastern and Western components are not only summarized or integrated in cultural entirety in different forms, but create a system, which is based on inter-balancing of the

counterpart in every layer. Thus, typology of Georgian musical culture stands out as an event seen with a breakdown into Eurasian cultures.

Basic theses of the Dissertation are reflected in the following publications:

1. **“*Georgian Music in the Context of Relation with Oriental Monodic Cultures-* ; Theorie und Geschichte der Monodie, collected works, p.81-87, Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien, 2001 (in English)**
2. **„*Aesthetics and the East of John Cage*” - Journal of American Studies N1 (Tbilisi State University), 2002, p. 336-341 (in Georgian)**
3. **„*Improvisation as the Principle of Thinking in Jazz*“ - Journal of American Studies N2 (Tbilisi State University), 2003 p.352-357 (in Georgian)**
4. **„*Tipological Signs of Music of Near East Countries*“ - Theatre and Film Study Works (The Georgian State University of Theatre and Film) N 9 (28), 2006, p.241-246 (in Georgian)**
5. **„*Sufism and Music*“ - journal „Teatri da Tskhovreba“ (Theatre and Life) - N 3-4, 2006, p.,117-120 (in Georgian)**
6. **„*The Ashug art and songs of Old Tbilisi (An attempt of the analysis of the style)*” - Georgian electronic scientific journals: Musicology and culturological sciences// <http://gesj.internet-academy.org.ge>, 2006 N#1, p. 63-80 (in Georgian)**