

## ქართული სიმღერის შესწავლის მეთოდები საზღვარგარეთის ქართულ გუნდებში

1997 წელს თბილისში შეეხვედი ედიშერ გარაყანიძესა და მის რამდენიმე სტუდენტს. მაშინ გამოვთქვი ზოგიერთი იდეა, რომელსაც განვიხილავ ჩემს მიერ საფრანგეთში ქართული სიმღერის სწავლებასთან დაკავშირებით. ედიშერი საკმაოდ გააკვირვა ამ იდეებმა და მითხრა, რომ რამდენადაც მისთვის ცნობილი იყო, ისინი არასდროს განუხილავს ქართულ მუსიკაზე მომუშავე რომელიმე მუსიკისმცოდნეს ან გუნდის ხელმძღვანელს. ჩვენ ვიმედოვნებდით, ერთად გვემუშავა ზოგიერთ ამ პრობლემაზე, მაგრამ 1998 წლის სექტემბრის ტრაგიკულმა შემთხვევამ ეს გეგმა ჩაშალა.

მოხსენებაში მოკლედ განვიხილავ ქართული მუსიკის შესწავლისას ჩემს წინაშე მდგარ პრობლემებს და ზოგ მეთოდს, რომელსაც ახლა ვიყენებ საფრანგეთში მომღერლებისათვის ქართული ხალხური სიმღერების სასწავლებლად. დარწმუნებული ვარ, ეს მეთოდები და მათ უკან მდგარი იდეები შეიძლება გამოადგეს ქართული სიმღერის ყველა შემსწავლელს, განსაკუთრებით კი მათ, ვისაც არ ძალუძს, ხშირად ესტუმროს რეგიონებს, სადაც ქართული სიმღერა სოფლურ ყოფაში სრულდება.

მე ვარ ერთ-ერთი პირველი არაქართველთაგანი, ვინც ჯგუფები სპეციალურად ქართული სიმღერების შესწავლისა და შესრულების მიზნით ჩამოაყალიბა. არა ვარ მუსიკისმცოდნე ამ სიტყვის არც ერთი ჩვეულებრივი მნიშვნელობით და დაკვირვებები, რომლებსაც წარმოგიდგინებ, მომღერლისა და გუნდის ხელმძღვანელის თვალსაზრისია. უმთავრესად დავიმომწმებ ჩემს გამოცდილებას საფრანგეთში ანსამბლ „მარანსა“ და „ირინოლასთან“, რომლებიც დავაარსე შესაბამისად 1994 და 1997 წლებში.

ძირითადი პრობლემა ესაა: ქართული სიმღერის შესწავლისა და სწავლების 17 წლის გამოცდილებამ მიჩვენა, რომ არამც თუ არაქართველ, არამედ იმ ქართველ მომღერლებსაც, რომლებიც არ არიან სოფლის გარემოდან, ძალიან უჭირთ ქართული სოფლური სიმღერის ზუსტად მიბაძვა უბრალოდ მოსმენითა და გამეორებით, იმისდა მიუხედავად, თუ რას იყენებენ ისინი — ნოტებს, ჩანაწერებს თუ უშუალოდ ქართველ მასწავლებლებთან მუშაობას. დასავლელი მომღერლების ამგვარი მცდელობებისას, ჩვეულებრივ, ძალზე აშკარაა, რომ მოსმენილი მათი საკუთარი უწინდელი გამოცდილებისა და სიზუსტის ფილტრში გადის. შედეგი, ჩვეულებრივ, ზედაპირულად ქართულ სიმღერას ჰგავს, მაგრამ მისგან „სურნელით“ ძლიერ განსხვავდება.

ქართული მუსიკის შესწავლა როცა დავინყე, სიმღერის სწავლა არსებითად სიტყვების, რიტმებისა და ნოტების სწავლას გულისხმობდა. მესმოდა, რომ ქართველ მომღერლებს განსხვავებული „ჟღერადობა“ ჰქონდათ და ვიფიქრე, ხშირი ვარჯიშით მასთან მიახლოება შეემძლო. ჩემთვის უცხო იყო მიკროტონალობისა და არატემპერირებული ბერათრიგების ცნებები, რადგან

სერიოზულად არც ერთი სხვა ტრადიციული მუსიკა არ შემისწავლია. მას მერე, რაც ეს გავაცნობიერე, არატემპერირებული ინტერვალების ჟღერადობისთვის ყურის მისაჩვენებლად შემოვიღე სავარჯიშოები, რომლებშიც სხვადასხვა სიდიდის ინტერვალები (განსაკუთრებით, სეკუნდები და ტერციები) ძალიან ნელი გლისანდოთი იმღერებოდა.

ვარჯიშით სულ უფრო ვუახლოვდებოდი ამ მიკროტონალობებს და ნათელი გახდა, რომ არსებობდა ქართული ჟღერადობის განზომილება, რომელსაც ვერ ხსნიდა მხოლოდ ნოტებისა და ბგერათრიგების შერჩევა. ზოგ დასავლელ მომღერალს, განსაკუთრებით, კარლ ლინიქს, აშკარად ჰქონდა ქართველ მომღერალთა ტემბრის, ანუ ხმის შეფერილობის მიბაძვის უნარი, რამაც ისინი ქართულ ჟღერადობასთან აშკარად დაახლოვა.

ტემბრი ცნობილი სიტყვაა, მაგრამ რას ნიშნავს იგი ტექნიკურად, რისგან იქმნება? ვებსტერის ლექსიკონი განმარტავს: „ტემბრი ბგერის დამახასიათებელი თვისებაა, რომელიც ერთ ხმას მეორისაგან განასხვავებს: მას ბგერის ჰარმონიკები განსაზღვრავს და იგი განსხვავდება სიძლიერისა და სიმაღლისაგან“. ამ განსაზღვრებაში საკვანძო სიტყვა უეჭველად **ჰარმონიკები** (ჰარმონიული ობერტონები). ანსამბლ „მარანში“, საფრანგეთში, ჩვენ დავინწყეთ იმის გამოკვლევა, თუ როგორ შეგვეძლო გაგვეუმჯობესებინა ჰარმონიკების, როგორც ნორმალური სასიმღერო ხმის სტანდარტული კომპონენტის, აღქმა და შემდეგ ეს ცოდნა გამოგვეყენებინა ქართულ ჟღერადობასთან მისახლოებლად სოლო და საანსამბლო მუშაობაში. პარიზში ჩვენ ვმუშაობდით ხმის მასწავლებელ დენური შოკთან, ფრანგ მომღერალთან, რომელიც შთაგონებულია ტიბეტური და ტუვური ყელისმიერი მღერით. მისმა ვარჯიშმა შეგვაძლებინა, ყურით დაგვეჭირა და ამოგვეცნო ქართული სიმღერის ყველაზე ხმამაღალი ჰარმონიკები და ასევე მათი თანხვედრის მომენტები ქართული გუნდის მრავალხმიანი შესრულებისას. ამის შემდეგ კი მივხვდით ქართველ მომღერალთა ჰარმონიკების, ანუ ტემბრის არჩევანს.

თუ ჰარმონიკები ქმნის ტემბრს, რა ქმნის ჰარმონიკებს? მოკლე პასუხია: ხმის ტრაქტის გეომეტრია და სხეულის ზოგადი მდგომარეობა, მაგრამ ამ პრობლემას მოკლე გადახვევის შემდეგ დავუბრუნდებით.

როდესაც ასოციაცია „მარანმა“ 1996 წლიდან პარიზში ქართველი მომღერლების რეგულარულად მიწვევა დაიწყო, შევძელით ჩვენი ექსპერიმენტების შედეგების შემოწმება. ჩვენს მიერ პარიზში მიწვეული ხალხის უმრავლესობა, ასე ვთქვათ, „ნახევრად პროფესიონალი“ სოფლელი მომღერალია, ტრისტან და გური სიხარულიძეების, ისლამ ფილფანის, პოლიკარპე ხუბულავას, ანდრო სიმაშვილის მსგავსი. ჩვეულებრივ, ისინი სოფლური გარემოდან არიან, აქვთ როგორც სწავლების, ისე შესრულების გამოცდილება, მაგრამ, როგორც წესი, არა აქვთ დასავლური მუსიკალური აღზრდა და მათთვის უჩვეულოა ტიპური დასავლური მუსიკოსის ლექსიკონი.

ჩვენი ექსპერიმენტები მიკროტონალობასა და ტემბრზე სტუმრებზე ჩავატარეთ და მათ რეაქციებს დავაკვირდით. ვახდენდით მცირედ ცვლილებებს და სტუმრების მოსმენის სიამოვნებას სიმღერის მათ გაგებასთან ჩვენი სიახლოვის გასაზომად ვიყენებდით. ისინი, ჩვეულებრივ, ვერ გვაძლევდნენ რაი-

მე განსაზღვრულ რჩევას, თუ როგორ გაგვეუმჯობესებინა ტემპრი, თუმცა, როგორც წესი, საკმაოდ კარგად ესმოდათ მიკროტონალობის პრობლემები, რომ ეთქვათ: „შუა ხმა უფრო მაღლა, ან უფრო დაბლა უნდა ჟღერდეს“.

ამ ქართველი მომღერლების ჩვენთან ყოფნამ ასევე შესაძლებლობა მოგვცა, სიმღერა ზეპირი გადმოცემით გვესწავლა. მათ მეცადინეობებზე არასდროს გამოგვიყენებია ნოტები. „მარნისა“ და „ირინოლას“ მომღერლები სიმღერას სწავლობდნენ ქართველი მომღერლების მოსმენით და მათი რჩევის კვალდაკვალ. ჩვენ თითქოს უფრო სწრაფად ვსწავლობდით, როდესაც უარს ვამბობდით იმავე წამს ანალიზის ნებისმიერ ცდაზე და სანაცვლოდ ვცდილობდით, გადავქცეულიყავით ადამიან-ჩამწერებად.

ნიუ-იორკში თინეიჯერის ასაკიდან მაინტერესებდა აზიური წარმოშობის ფიზიკური და სულიერი ვარჯიშები, როგორცაა ჰათჰა იოგა. იოგისა და სამხედრო ხელოვნების მიმდევრებზე დაკვირვებით ჩემთვის ცხადი გახდა, რომ მათ პრაქტიკულად იცოდნენ თავიანთი სხეულების დინამიკა, რაც მე და ჩემს უმრავლესობა ნიუ-იორკელ მეგობარს არ გაგვაჩნდა.

1993 წელს პარიზში დავინყე ჩინური სამხედრო ხელოვნების – ტაი ჩის შესწავლა. არ შევეცდები, დავახასიათო ან განვმარტო ტაი ჩი, გარდა იმისა, რომ ვიტყვი – ეს არის მოძრაობის ხელოვნება, რომელიც ადამიანში ავითარებს საკუთარი სხეულის აღქმის უნარს. პედრო დე ალკანტარას ბრწყინვალე ნიგნის – „არაპირდაპირი პროცედურები: ალექსანდერის ტექნიკის სახელმძღვანელო მუსიკოსისთვის“ (1997) – ნაკითხვის შემდეგ ასევე დავინყე ალექსანდერის ტექნიკის შესწავლა. თუმცა ძნელია ალექსანდერის ტექნიკის მარტივი და ამომწურავი განსაზღვრა, ძალიან ზედაპირულად ვიტყოდი, რომ იგი ეხება იმას, თუ როგორ გარდაიქმნება ჩვენი ჩანაფიქრები ფიზიკურ და სულიერ მდგომარეობებად, განსაკუთრებით ისეთ დინამიკურ სიტუაციებში, როგორცაა, მაგალითად, მოძრაობა მღერასთან ერთად. განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა კავშირს თავს, კისერსა და ზურგს შორის.

დავინყე დაკვირვება ქართველი მომღერლების ქმედებაზე მღერისას. როგორ იდგნენ, პირს როგორ ალებდნენ, ყბებს როგორ ამოძრავებდნენ და როგორ სუნთქავდნენ. დავინახე შესამჩნევი სხვაობა იმას შორის, რასაც ფრანგი და ქართველი მომღერლები აკეთებდნენ ფიზიკური მდგომარეობისა და ჩანაფიქრის თვალსაზრისით. მაგალითად, ქართველი სოფლელები პირს ოდნავ ალებდნენ, მაშინ როცა „მარნის“ მომღერლები – უფრო ფართოდ და ყბებსაც მეტად ამოძრავებდნენ. თუმცა ბევრი დასავლელი მომღერალი ასეთ მოძრაობას კარგსა და ზუსტ არტიკულაციას უკავშირებს, ქართველ მომღერალთა ხმოვნები, მიუხედავად ყბების თითქმის უმოძრაობისა, უფრო მყარად ჟღერდა და უფრო გამოიკვეთებოდა, ვიდრე ჩვენი. მთელი ძალისხმევითა და ფიქრის მიუხედავად, ჩვენი ნამღერი ხმოვნები მაინც ვერ ჟღერდა ისევე, როგორც ქართველებისა.

ყველაფერი მაშინ გაირკვა, როცა წავაწყდი იოჰან სანდბერგის ნიგნს – „სასიმღერო ხმის მეცნიერება“ (1987). პრობლემის ბუნებას მაშინ მივხვდი, როდესაც დავხედე მარტივ დიაგრამას ამ ნიგნში, რომელიც ძირითადად აკუსტიკას ეხება.

მოდით, ამ დიაგრამას ერთად შევავლოთ თვალი (იხ. დანართი). ეს დიაგრამები გვიჩვენებს ზომას, რომელზეც ხმის ტრაქტი იღება ლაპარაკის დროს. განსაზღვრული ხმოვანი ბგერების წარმოთქმისას. ასე, „ი“, რომელიც დასავლელ მომღერლებს „დახურულ“ ხმოვნად მიაჩნიათ, სინამდვილეში წარმოითქმება ან უნდა წარმოითქვას საკმაოდ ღია ყელით. „ა-ს“ კი, ე. წ. „ღია ხმოვანს“, ფაქტობრივად აქვს მიდრეკილება, რომ წარმოითქვას უფრო ვიწრო ყელით. დასავლელი მოყვარული საგუნდო მომღერლების უმრავლესობა ცდილობს, ხმოვნები წარმოქმნას ძირითადად ენის ზედა სივრცეში, ყბის ძლიერი მოძრაობით ერთი ხმოვნის მეორით შესაცვლელად, ხოლო ყელი მეტ-ნაკლებად ერთ ზომაზე აქვს გახსნილი.

ქართველი სოფლელი მომღერლები უფრო მეტად ენის უკანა ყელის სივრცეს იყენებენ ხმოვნების წარმოსაქმნელად.

ამგვარად, ფრანგი მომღერლებისათვის ლაპარაკსა და მღერას შორის ხმის ტრაქტის გახსნაში მნიშვნელოვანი სხვაობაა, ქართველებისთვის კი – ბევრად ნაკლები.

ნამღერი ხმოვნების წარმოქმნაში პირისა და ყელის ღრუების გამოყენებას შორის არსებულ ამ სხვაობას ისევ ჰარმონიკების პრობლემასთან მივყავართ.

პირისა და ყელის ღრუების გახსნის დონის შეცვლისას იცვლება რეზონატორების გეომეტრია და, შესაბამისად, ჰარმონიკებიც, რომლებიც ყველაზე მეტად შესამჩნევია. სიძლიერეც იცვლება – როგორც ჩანს, ღია ყელით მღერა ქართველებს შესაძლებლობას აძლევს, უფრო ღრმად ჩანვდნენ თავიანთ სხეულს, გამოსცენ უფრო „ნივთიერი“ ბგერა.

პირიდან და ენის უკანა მხრიდან დაბლა დაშვებისას ხახასთან მივდივართ. რაც უფრო მეტად ყურადღებით ვუსმენდი და ვაკვირდებოდი ქართველ მომღერლებს, მეჩვენებოდა, რომ ისინი ამ ორგანოსაც სხვადასხვანაირად იყენებდნენ. ფრედერიკ ჰასლერის და ივონ როდ-მარლინგის წიგნიდან – „მღერა: ხმის ორგანოს ფიზიკური ბუნება“ (1976) მივიღე შესანიშნავი განმარტება ხახისა და მასზე მოქმედი კუნთების ანატომიასა და ფუნქციაში. ბატონი ჰასლერი ხმის მასწავლებელი იყო, ყველა თვალსაზრისით არაჩვეულებრივი ალქმის უნარის მქონე. მოსწავლის სიმღერის მოსმენით შეეძლო, დაედგინა, ზუსტად რომელი კუნთები იყო მოქმედებაში და ესწავლებინა მისთვის მათი კოორდინაცია. ეს ალქმა კიდევ უფრო შთამბეჭდავი მეჩვენება, როცა გავიგე, თუ რამდენი სხვადასხვა კუნთია ამაში ჩართული.

ჰასლერი იყენებს ცნებას „მდებარეობა“ ხახის ზოგიერთი ორიენტაციისა და მათი შესაბამისი ტემბრის ამოცნობის გასამარტივებლად. როცა კლასიკურად განვრთნილი მომღერლები მდებარეობას ახსენებენ, გულისხმობენ, რომ სასიმღერო ხმას მიმართავენ სხეულის განსაზღვრული ნაწილის, ყველაზე ხშირად, კბილების, ლავინის, ზედა ტუჩის, ლოყების, თავის წვერის, შუბლისა ან კისრის უკანა მხრისაკენ. ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ ფაქტობრივად სხეულის ეს ნაწილი ვიბრირებს? ბატონი ჰასლერის თანახმად, სავალდებულო არაა ასე იყოს. როგორც ჩანს, სხეულში სადმე ბგერის მოთავსების იდეა წარმოშობს ხახაში ან მის გარშემო განსაზღვრული კუნთებ-

ის საკმაოდ სისტემატურ დაჭიმვას ან მოდუნებას. ასე მაგალითად, ხმის კბილებში მოთავსება ხმის ნაოჭებს ერთმანეთთან აახლოებს. ეს ხელს უწყობს მათ სწრაფ გახსნა-დახურვას, სხვა სიტყვებით, იმ სახის მოძრაობას, როგორც საჭიროა ისეთი ვოკალური ორნამენტების წარმოსაქმნელად, როგორც კახურ სიმღერებშია.

ზოგიერთი მარტივი ტესტის წყალობით, რომელიც პარიზში საკუთარ თავსა და მომღერლებზე ჩავატარე, ნათელი გახდა, რომ მდებარეობის ზოგი ტიპი უფრო მეტად შეეფერება ქართულ სიმღერებს და უფრო გვაახლოებს ქართველი სოფლელი მომღერლების ჟღერადობასთან.

აქედან ვასკვნი, რომ ქართველი სოფლელი მომღერლები ხახასა და მის კუნთებს იმგვარად არ იყენებენ, როგორც დანარჩენები. ამაში არაფერია განსაკუთრებით მოულოდნელი. შემსწავლელთათვის საინტერესო ისაა, რომ ხახის მუსკულატურისა და ხმის მდებარეობის ცოდნა ესმარება არაქართველებს ქართველი სოფლელი მომღერლების ჟღერადობასთან მიახლოებაში.

ყოველივე ეს სრულებითაც არ იძლევა ქართული სიმღერის შესწავლისა და სწავლების შესახებ ამომწურავ წარმოდგენას ჩემს იდეებზე. საინტერესო იქნებოდა საუბრის გაგრძელება იმაზე, თუ რა ხდება სხეულში ხახის ქვემოთ, მაგრამ ეს სხვა მოხსენების თემაა.

ახლა, ალბათ, უმჯობესია შევაჯამო ჩემს მიერ განხილული ძირითადი საკითხები. ქართველი სოფლელი და დასავლეთევროპელი მომღერლების მიერ გამოყენებული სასიმღერო მეთოდების შედარება მიუთითებს, რომ აშკარაა სხვაობა მიკროტონალობაში, ტემბრში, შინაგან და გარეგან ფიზიკურ მდგომარეობაში.

ჩემს სწავლების გამოცდილებაზე დაფუძნებული სავარჯიშოები, რომლებიც ზრდის მომღერალთა ცნობიერებას ჰარმონიკების წარმოქმნაზე, „მდებარეობასა“ და ფიზიკურ მდგომარეობაზე, უუმჯობესებს მათ ქართველი მომღერლების მიბაძვის უნარს. იმის უკეთ გაგების შემდეგ, თუ როგორ წარმოქმნიან ქართველი მომღერლები ბგერას, არაქართველი მომღერლები უკვე ბაძავენ არა ბგერას, არამედ მის წარმომქმნელ ფიზიკურ შესტებსა და ჩანაფიქრებს. როცა ანსამბლის ყველა წევრს შეუძლია ამ იარაღის გამოყენება, ამას მათთვის უფრო მეტი ერთიანობა მოაქვს: მათ შეუძლიათ, აირჩიონ ერთნაირი ტემბრი, ანუ ხმის მდებარეობა, ანუ ფიზიკური მდგომარეობა, ან განსხვავებული, მაგრამ შეთავსებადი. ეს ერთიანობა ნიშნავს უკეთეს „ჯგუფურ ჟღერადობას“ და მსმენელის სიამოვნებას უფრო ახლოსაა იმასთან, რასაც ჩვენ განვიცდით ქართული ანსამბლის მოსმენისას.

მოხსენების მომზადებისას ძალიან ზედაპირულად გადავხედე, თუ რა მეთოდებს ან იდეებს იყენებდნენ ქართული მუსიკის შემსრულებელი სხვა გუნდების ხელმძღვანელები. გუნდის ხელმძღვანელთა უმეტესობა, რომლებთანაც კონსულტაცია მქონდა, გაცნობიერებულია ამ მოხსენებაში განხილულ საკითხებში, მაგრამ არ იყენებს სავარჯიშოებს მათ განსაზღვრულ მხარეებზე სამუშაოდ. რატომ? ეს მათთვის არ მიკითხავს, მაგრამ მჯერა, რომ ჯგუფების უმეტესობა უპირატესობას ანიჭებს სიმღერების შესწავლას ჩანაწერების, გუნდის ხელმძღვანელის ან სტუმრად მყოფი ქართველი მომღერლის

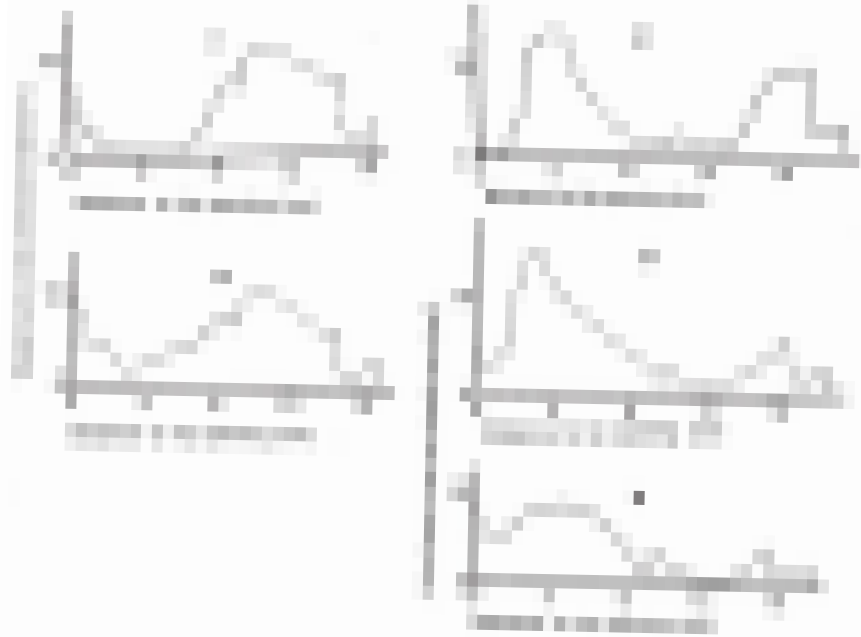
მიბაძვით. შეიძლება ასევე მოგეჩვენოს, რომ თითქოსდა აბსტრაქტული ან ტექნიკური ცნებები უადგილოა ან ზედმეტია ხალხური მუსიკის შესწავლისას. გარდა ამისა, ჩემმა საუბრებმა ქართველ მუსიკისმცოდნეებთან აჩვენა, რომ მათთვის ხშირად საკვირველი და როგორღაც უადგილოა შესაძლებლობა იმისა, რომ ქართული ტრადიციებისთვის უცხო იდეები შეიძლება სასარგებლო იყოს სიმღერების შესასწავლად.

ისეთი ქართველი მუსიკისმცოდნისათვის, როგორც ედიშერ გარაყანიძეა, იდეალური სასწავლო მეთოდი იყო სოფლებში წასვლა და იქაურ მომღერლებთან რაც შეიძლება მეტხანს მღერა. ეს კვლავაც საუკეთესო გზაა, მაგრამ ჩვენს შორის ყველაზე ოპტიმისტებიც კი უნდა დაეთანხმონ იმას, რომ უფრო და უფრო ცოტა სოფელიდა რჩება ისეთი, სადაც ეს შესაძლებელია. შეიძლება მალე სოფლები აღარ დარჩეს წასასვლელად და ჩვენ ვიდეო და აუდიო ჩანაწერებზე გავხდეთ დამოკიდებულნი. ქართული მღერის მშვენიერების დასაფასებლად აუცილებელია მრავალი წყაროდან მომდინარე ცოდნის გამოყენებით ყველა შესაძლო მიმართულებით განვივითაროთ დაკვირვების შესაძლებლობები. მერე გავიგებთ, რომ მშვენიერება ბევრად მეტია, ვიდრე ნოტები, სიტყვები და რიტმები. ვიმედოვნებ, ასეთი ცოდნა საქართველოში და ყველგან სითამამესა და გამბედაობას მიანიჭებს ყველა იმ ადამიანს, ვინც მომავალ საუკუნეებში ქართულ მუსიკას ახალ გარემოში იმღერებს.

**თარგმნა ნატო ზუმბაძემ**

ხმის ორგანოები  
THE VOICE ORGAN

ფუნქციონირების ზონა  
Area functions



ხმის ტრაქტის პროფილი  
Vocal tract profiles

შედა გრაფიკული გამოსახულება: ზოგიერთი ხმოვნის ფუნქციონირების ზონა აღწერს ხმის ტრაქტის ფორმას – ჯვარედინი ზონა, როგორც ტუჩების გახსნის მანძილის ფუნქცია. ეს ფორმა განპირობებულია არტიკულაციით, როგორც ნაჩვენებია ხმის ტრაქტის ჭრილში: ტუჩებისა და ყბის გახსნა, ენის ფორმა, სასის ფარდა, ხორხი.

