

## ქართული პოლიფონიური სიმღერების კილოტონალოგის პრობლემატიკა: სიმაღლის, ინტარვალებისა და ტემპრის ცვალებადობა

### შესავალი

ქართული პოლიფონიური სიმღერა მრავალფეროვანია გეოგრაფიულადაც და ისტორიულადაც, საკუთრივ კილოური გამომსახველობა ასევე მნიშვნელოვნად იცვლება პიროვნებების, სოციალური კონტექსტისა და შესრულების გარემოებიდან გამომდინარე. კილოზე არსებული ტრადიციული შეხედულებებით რთულია ამ ცვალებადობის გააზრება. წინამდებარე სტატიაში მინდა შემოგთავაზოთ რამდენიმე ახალი შეხედულება კილოს შესახებ და დავაკავშირო ის ქართული მრავალხმიანი სიმღერის კილოსთან. გამოკვლევის უდიდესი ნაწილი ეძღვნება ბგერათრიგს – მიმართა, რომ ზოგადად კილოს აღწერისას ბგერათრიგის ცნების გამოყენება მნიშვნელოვანია.

კილოს მსგავს პრობლემატიკას მე ვიკვლევდი სკანდინავიურ ფოლკლორულ მუსიკაში ვიოლინოს წყობის მაგალითზე. პრობლემები, რომლებსაც წავაწყდი სკანდინავიურ ფოლკლორზე მუშაობისას, ძირითადად დაკავშირებული იყო ტრადიციული ანალიზის იმ ხერხებთან, რომლებსაც მე მივმართავდი.

### ტონალობის შესწავლა

ადრეული პერიოდის ეთნომუსიკოლოგების თვალსაზრისით, მე-19 საუკუნის შუა წლებიდან ტონალობის კავშირი ფოლკლორულ მუსიკასთან ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენდა. „მეოთხედი ტონების“ და „მიკროინტერვალების“ მსგავსი კონცეფციები განსჯის საგანია ბევრ განსხვავებულ ფოლკლორულ სტილთან დაკავშირებით. ბევრ შემთხვევაში ფოლკლორულ მუსიკაში ტონალობისადმი ადრეული ინტერესი დაკავშირებული იყო ეროვნულ რომანტიკულ თვალსაზრისთან, გამოკვლევათა უმეტესობა მიმართული იყო დასავლეთის კლასიკურ მუსიკასთან არსებული განსხვავებების გამოვლენისკენ, და არა თვით შესასწავლი მუსიკის თავისებურებათა აღწერისკენ.

როგორც ბრაუნი (Brown, 1988) აღნიშნავს, ტონალობის შესწავლის ტრადიცია წარმოადგენდა ბერძნებისგან შემორჩენილი ანალიტიკური ტრადიციების დანატოვარს. ძირითადი პრობლემები, რაც ამ ტრადიციას მოჰყვა იმაშია, რომ მუსიკისმცოდნეები ბერძნების მიერ ბერძნული მუსიკისათვის შემუშავებულ ანალიტიკურ მეთოდებს იყენებდნენ, როგორც ზოგადად მუსიკის ანალიზის უნივერსალურ საშუალებას. როდესაც ბერძნები მიმართავდნენ მეცნიერულ მეთოდებს ზომასთან დაკავშირებით და აღწერდნენ ბერძნულ მუსიკას, ისინი იყენებდნენ ბერძნულ ტერმინებს, რომლებსაც თანამედროვე ბერძნული მუსიკალური კულტურისათვის ჰქონდათ მნიშვნელობა.

ტონალობის შესწავლის შემდგომი ეტაპი მჭიდრო კავშირშია შექმნილი მუსიკის შესწავლასთან. ეს გარკვეულწილად იმაშიც აისახება, რომ ტრადიციული ტერმინების უმეტესობა ნათლადაა წარმოდგენილი პარტიტურაში.

სანოტო დამწერლობის სისტემა ძირითადად წარმოაჩენს ინტერვალის პარამეტრს, ხოლო ტემბრის, სიმაღლის შესახებ სხვა ინფორმაციას აღარ გვანვდის, რაც მნიშვნელოვნად ზღუდავს პარტიტურის გამოყენებას ანალიზის დროს.

### ბგერათრიგის მოდელების გამოყენების პრობლემა

მუსიკისმცოდნეობასა და ეთნომუსიკოლოგიაში დიდი ხნის პრაქტიკა აქვს კილოტონალობის აღწერას ფოლკლორულ მელოდიებში განსხვავებული კონცეფციების (მაგალითად, ტონალობების, კილოების, კილოური სტრუქტურების) მიხედვით. ზოგჯერ ისმის კითხვა – ეს პრაქტიკა გამოსადეგია ზოგადად, თუ მისაღებია მხოლოდ ზოგიერთი მუსიკალური კულტურისათვის. უფრო ზუსტად, არსებობს უამრავი მუსიკალური კულტურა, სადაც ბგერათრიგს აქტიურად იყენებენ მუსიკის კონსტრუირების, შესრულებისა და გადმოცემის პროცესში. მაგრამ ბევრი მუსიკალური კულტურისთვის უცნობია ბგერათრიგის ან მისი ეკვივალენტური ცნება.

ბგერათრიგი, რა თქმა უნდა, შესაძლოა, ვერც გამოისახოს სიტყვებით. მაგრამ მე ძალიან მიეჭება, რომ ხალხს გაცნობიერებულად აქვს ჩამოყალიბებული ბგერათრიგების მთელი კომპლექტი. ეს იგივეა, ამტკიცო, რომ ადამიანმა აუცილებლად უნდა იცოდეს ანბანი იმისთვის, რომ იმეტიყველოს. ანბანის შესწავლა მაშინაა ეფექტური, როდესაც პიროვნება მაშინ აკეთებს ამას, როცა იგი უკვე ფლობს ენას (განათლებისა თუ სოციალური სტატუსისათვის). ცნობილია, რომ ხალხი მშობლიურ ენას ასოების მეშვეობით არ შეისწავლის.

ბევრი მეცნიერი აღნიშნავს ბგერათრიგის ტრადიციული კონცეფციის შეზღუდულობას. თომსონი აღნიშნავდა: „მუსიკალური ნაწარმოების კილოტონალობა არაა გახსნილი წყობის თვალსაზრისით, რადგან ისინი ერთმანეთისგანაა გამიჯნული. მხოლოდ მუსიკალურ კონტექსტში არსებული ურთიერთკავშირები განსაზღვრავენ ტონის, როგორც ტონალური ცენტრის მნიშვნელობას“ (Thomson, 1952:4)

1961 წელს კოლინსკის მიერ წარმოდგენილ მოდელზე ბგერათრიგის საფეხურები გამოყოფილია მათი ურთიერთდამაკავშირებელი გრძლიობით, მელოდიური კავშირები კი – ლიგებით, რაც წარმოაჩენს განსხვავებულ ნოტებს შორის არსებულ მელოდიურ კავშირებს. კოლინსკის მოდელი შეიძლება გამოყენებულ იქნას კარგად გამოკვეთილი ტონალური ცენტრის მქონე მუსიკასთან მიმართებაში, მაგრამ ის სრულიად გაართულებს მდგომარეობას ისეთი ტიპის მუსიკაში, სადაც რამდენიმე ტონალური ცენტრია. ბევრ ქართულ სიმღერაში არც თუ ისე იოლია ტონიკის დადგენა. ი. ჟორდანიას, მაგალითად, წერს: „რთული ტონალური მოდულაციები, რომლებიც ასრულებენ ძირითად მნიშვნელობას, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ საქართველოს სუფრულ სიმღერებში, ასევე აღნიშნება უნიკალურ კადენციებში“ (Jordania, 2000:831).

თუ ჩვენ ავიღებთ „ჩაკრულოს“ ან „დიამბეგოს“ მაგალითებს, სადაც ბურდონული ბანი ნელ-ნელა ჩამოდის მაჟორული ან „ნეიტრალური“ ტერცით, შეგვიძლია ჩავთვალოთ, რომ ბანი წარმოადგენს ტონიკას და ყოველი მისი ცვალებადობა მოდულაციას განაპირობებს. მაგრამ ჩვენ ასევე შეგვიძლია

ვთქვათ, რომ ბანი სექსტის საფეხურზე იმყოფება. ამიტომ, როდესაც ჩვენ ბანის პოზიცია ჰარმონიული ფუნქციის სახით გავიაზრეთ, აღვიქვით ის დასავლეთევროპულ ჰარმონიულ სისტემასთან კავშირში. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ზემოაღნიშნული ჰარმონიული ცვალებადობა არაა უჩვეულო კახელებსათვის. ჩემი პოზიციებიდან, ბანის ხაზი მოძრაობს სტანდარტული ევროპული ჰარმონიის ნორმების თანახმად – I-IV-V-V. ეს თვალსაზრისი უფრო უჩვეულოა ტრადიციული კახური სუფრულებისათვის.

ინტერვალების სფეროში არ არის პრობლემები. თუ ადამიანი მოუსმენს, ადვილად იგრძნობს ბევრ დამახასიათებელ ინტერვალს. პრობლემა მაშინ ჩნდება, როდესაც ადამიანი ცდილობს მათ ბგერათრიგში მოწესრიგებას და ტონიკის განსაზღვრას. ანალოგიური სიტუაციაა ნორვეგიულ სავიოლინო მუსიკაში, სადაც მელოდიური თემები მოძრაობენ, ინაცვლებენ სიმიდან სიმზე. აქ არის სიმების აწყობის ოცზე მეტი განსხვავებული ხერხი, ამიტომ ეფექტებიც ცვალებადია. როდესაც წყობა შეიცავს სექსტასა და ტერციას, დასავლური „ყურისათვის“ იქმნება ჟღერადობის, მელოდიის მოდულირების შთაბეჭდილება. შეუძლია კი შემსრულებელს რეალურად იფიქროს ამ მიმართულებით?

საბოლოო ჯამში უფრო ადვილია ყურადღების კონცენტრირება მხოლოდ ინტერვალებზე. თუ ჩვენ ვაღიარებთ, რომ ინტერვალი აზრს იძენს მუსიკალური კონტექსტიდან და არა ტონიკასთან კავშირიდან გამომდინარე, მაშინ ქართული პოლიფონიის ბევრ თავისებურებათა კომპლექსს მოვუძებნით ახსნას.

განსხვავებული ბგერათრიგის კონცეფციების მქონე ფოლკლორულ სიმღერაში კილოტონალობის ახსნა იმ იდეამდე მიგვიყვანს, რომ მაჟორული, მინორული ან კლასიკური მუსიკის სხვა, ოქტავაზე დაფუძნებული ბგერათრიგის კონცეფციების დამთხვევა არ ხდება. განსხვავებული არადასავლური ტონალური სისტემების ურთიერთშედარებისას ნათელია, რომ მოდელის ამდაგვარი აღწერა შედეგს არ მოიტანს. მაგალითად, როდესაც განვიხილავთ უძველესი ნორვეგიული ჰარდანგელფელის წყობას და უძველეს ქართულ საგალობლებს, ჩვენ ვიღებთ ბგერათრიგის მსგავს კონცეფციებს: ესაა არაოქტავური ბგერათრიგი კვინტაზე აგებული სტრუქტურით, სადაც კვინტა ყოველთვის წმინდაა, ხოლო დამხმარე საფეხურები კი – ცვალებადი, რაც ხშირად გადიდებულ ოქტავას აყალიბებს (Jordania, 1999:23; Sevåg, 1991:23). დღესაც კი ბევრი ადამიანი მათ განსხვავებულად აღიქვამს. ეს ნაწილობრივ შეიძლება აიხსნას მელოდიებში მელოდიური ინტერვალების მოწესრიგების განსხვავებული პრინციპით და იმიტაც, რომ ნორვეგიული ვიოლინოს მელოდიები ორხმიანია, ქართული სიმღერისა კი – სამხმიანი. კილოტონალური პარამეტრების ძარითადი სახესხვაობა მდგომარეობს არა ინტერვალურ ასპექტში, არამედ ტემბრისა და ბგერათსიმალღებრიობის პარამეტრებში.

ბგერათრიგები შეიძლება გავიაზროთ, როგორც გარკვეული ფუნქციების მქონე ინტერვალების გამოხატულებანი, სადაც თითოეულ საფეხურს თავისი მნიშვნელობა გააჩნია. მაგალითის სახით შეიძლება აღვნიშნოთ დასავლეთევროპულ მუსიკაში არსებული სეპტიმა (როგორც შემავალი ტონი), ტერციის ორი ვარიანტი – „მინორული“ და „მაჟორული“ („მონყენილი“ და „მხია-

რული“). ამის მსგავსად, საეკლესიო კილოებსაც გააჩნიათ მათთვის დამახასიათებელი საფეხურები. მათი მნიშვნელობა „ემატება“ მელოდიურ მნიშვნელობას, სადაც თითოეული ინტერვალი, გამომდინარე მელოდიური კონტექსტიდან, საკუთარ დატვირთვას, მნიშვნელობას იძენს.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ბევრ შემთხვევაში ბგერათრიგები შეიძლება გამოისახოს ინტერვალებით. თუ ინტერვალის მნიშვნელობას განაპირობებს მელოდიური კონტექსტი, ან ტონიკასთან, ცენტრალურ ბგერასთან კავშირი, ბგერათრიგის პრობლემასთან დაკავშირებით ეს უკანასკნელი უფრო ადვილად იკვეთება.

როდესაც განვიხილავთ ქართულ მრავალხმიან სიმღერებს, უნდა დავფიქრდეთ – არსებობს თუ არა ტონალური ტიპის ურთიერთკავშირები ინტერვალებს შორის. ქართულ მუსიკაში, ორ ახლოს ურთიერთგანლაგებულ ინტერვალს შორის კავშირი არ შეინიშნება. ჩვენს მეცნიერულ ამოცანას წარმოადგენს ახალი მნიშვნელობების განსაზღვრა არა მუსიკალურ კონტექსტში, არამედ იმის გამოკვლევა – არსებობს თუ არა მსგავსი მნიშვნელობები. სხვა სიტყვებით თუ ვიტყვით, ჩვენ ვდგავართ რისკის წინაშე – ტონალურ კავშირებს მივანიჭოთ ის მნიშვნელობა, რომელიც საფუძველსაა მოკლებული.

ქართული მუსიკის სხვა თავისებურება იმაშია, რომ მასთან კავშირში შეიძლება ნახსენები იქნას დასავლეთევროპული მუსიკისმცოდნეობის ზოგიერთი ცნება. მაგალითად, დისონანსი, რომელც გვხვდება ქართულ ფოლკლორულ სიმღერებში. ტერმინი „დისონანსი“ მიუთითებს ბგერის არა აკუსტიკურ თავისებურებაზე, არამედ იმაზე, თუ რა ითვლება დისონანსად დასავლეთის მუსიკალურ კულტურაში. კვარტულ-კვინტური აკორდი აკუსტიკურად უფრო დისონირებულია, ვიდრე ტემპერირებული სამხმოვანება. უმეტესწილად ინტერვალები შეისწავლება, როგორც მელოდიის ელემენტები.

სხვადასხვა ბგერათრიგების მქონე მუსიკალურ კულტურაში არსებული ბგერათრიგის კონცეფციების შესწავლას მივყავართ იმ დასკვნამდე, რომ იქმნება მუსიკალური კონტექსტის ახალი მნიშვნელობები. შესაძლოა, ესაა მიზეზი, რომ მუსიკოსებსა და მეცნიერებს შორის ესოდენ პოპულარულია დასავლური თეორიული სწავლება. მეორე მხრივ, ფენომენი, რომელსაც ხალხი ქმნის ბგერათრიგის მოდელების გამოყენების სახით, მეცნიერული ინტერესის საგანია და შემდგომში უნდა იყოს გამოკვლეული.

დასასრულს, მეცნიერები სანოტო დამწერლობის სისტემას ისე იყენებენ, რომ დღესდღეობით ინტერვალები შეზღუდულად არის ილუსტრირებული. არ უნდა ხდებოდეს ჰარმონიის, ბგერათრიგებისა და მოდულაციების აბსტრაგირება. ტემბრისა და სიმაღლის ილუსტრირება შეიძლება სხვა ფორმებითაც მოხდეს.

### **Emic და Etic პერსპექტივები**

როგორც აღვნიშნეთ, ანალიზის ტრადიციულ მეთოდებს შეუძლიათ შესასწავლ ობიექტებს ახალი მნიშვნელობები შესძინონ. აუცილებელია, შევხედოთ ქართულ პოლიფონიას განსხვავებული პერსპექტივიდან, სადაც კულტურული მნიშვნელობები არ იქნება აღრეული ანალიზის ცნებასთან. ლინგვისტი პაიკი (1967), სხვადასხვა კულტურული მნიშვნელობების შედარებისას

აღნიშნავს სპეციფიკურ ტერმინს – etic (სუფიქსიდან *phon-etic*). პეტერ ბლომი (Pike, 1989) წერს: „კულტურული ქცევის ახსნა სახეების შექმნის საკითხია, ანუ კულტურული გამოსახვის ერთი სისტემიდან მეორეში გადატანა საჭიროებს მეტა-ენას ან მოდელს, რომელიც გამომსახველობის გარკვეულ ფორმებს გამოკვეთს“.\*

ამგვარი მეტა-ენა, ბლომის მიხედვით, არის შედარებითი ენა და etic grid-ჩარჩო, რაც ემყარება ემიკური (emic) სისტემების იდენტიფიკაციასა და ანალიზს: ანუ ესაა სპეციფიკური კავშირების კულტურული სისტემა. ამდენად ის შეიძლება დახასიათდეს ეთიკური კატეგორიებითა და განზომილებებით, რომლებიც მათ შედარებითს ხდის. მაგალითის მოძიება შეიძლება ფონეტიკაში, რომელიც განიხილავს საკითხს იმის შესახებ, თუ როგორ წარმოქმნის კაცობრიობა ძირითად ბგერებს. ფონეტიკისადმი მიმართვა მაინც შედარებითია, რადგანაც ის არ ეყრდნობა სპეციფიკური მუსიკალური კულტურის აღქმასა და ღირებულებებს.

ფონეტიკა ვერ ახსნის მნიშვნელობას, თუმცა განმარტავს ერთეულებს, რომლებიც წარმოქმნიან ამ მნიშვნელობას, რომელიც შეიძლება იყოს წარმოქმნილი ნებისმიერ ხალხთან. აღნიშნული პერსპექტივის განხილვა კულტურასთან დაკავშირებული საკითხების სხვა სფეროებშიც არის მიზანშეწონილი.

თვალსაჩინოებისათვის მოვიყვან ერთ მაგალითს: ქართული მეტყველების შესწავლისათვის თქვენ უნდა იცოდეთ, თუ როგორ წარმოითქმის ბგერები. ქართველს შეუძლია გაჩვენოთ, როგორ უნდა გამოიყენოთ ენა, პირის ღრუ ბგერების წარმოსათქმელად.

თქვენ ვერ მიიღებთ დადებით შედეგს, თუ კითხვით მიმართავთ იმ ინგლისელს, რომელიც გარკვეული დროის განმავლობაში ჩანაწერებში უსმენდა ქართულ მეტყველებას. ის დაუკვირდება ინგლისურ ენასთან სანინალმდეგოდ არსებულ მომენტებს, ნაკლებად იმ თავისებურებებს, რომლებიც მნიშვნელოვანია ქართულში და შეუმჩნეველი ინგლისურში. ამგვარი ერთ-ერთი პარამეტრია ჩასუნთქვის ნაირსახეობა (*aspiration*), რომელიც გამოიყენება ქართულში ფონემებს შორის განსხვავებების ხაზგასმის მიზნით, მაგრამ არ გვხვდება ინგლისურში. ამ უკანასკნელში სუნთქვის ვარიანტები არსებობენ, როგორც *allophones*, რაც გულისხმობს ერთი და იმავე ფონემის წარმოთქმის ალტერნატიულ გზას. ამიტომ ინგლისელი იყენებს ორივე ვარიანტს და არ აცნობიერებს განსხვავებას. მაგრამ თუ ის მსგავს ალრევას მოახდენს ქართულში – არასწორად იქნება გაგებული.

მიუხედავად ამისა, პრობლემა ვერ გადაწყდება მხოლოდ „ქართველისადმი მიმართვით“. მან, შესაძლოა არც იცოდეს ამ სფეროებს შორის არსებული რეალური განსხვავებები. მან უნდა გაიაზროს ზუსტი ადგილმდებარეობა და სამეტყველო აპარატის გამოყენების თავისებურებანი.

\* ავტორის თარგმანი. ნორვეგიული ორიგინალის მიხედვით: "Å gjøre rede for kulturelle adferd er et spørsmål om å etablere representationer, dvs. å foreta en oversettelse fra ett kulturellt uttrykkssystem til et annet. En vitenskaplig oversettelse beror på tilgangen til et meta-språk eller en modell som gjør beskrivelser av bestemte uttrykkformer til sammenlignbare manifestasjoner av et system med mange mulige formvarianter" (Bloome, 1989:2)

ზემოაღნიშნულ მაგალითში, პირველი შემთხვევა ეთიკურთანაა დაკავშირებული, მეორე კი – ემიკურთან. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მეცნიერული კვლევისას არ უნდა ავუროთ ერთმანეთში საკუთარი კულტურული მნიშვნელობები და ანალიზი. კილოტონალობის დახასიათებისას ბგერათრიგის გამოყენების აუცილებლობის იდეა (რაზედაც უკვე იყო საუბარი) იგივეა, რაც ინგლისელმა გასწავლოთ ქართულად ლაპარაკი.

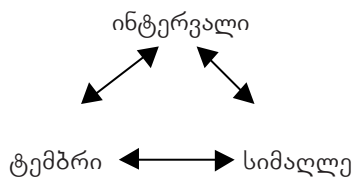
მოდით, ზემოხსენებულ მაგალითს დავუბრუნდეთ. თუ თქვენ გაქვთ მხოლოდ ჩანაწერები, როგორღა დააფიქსირებთ მნიშვნელოვან განსხვავებებს? თქვენ არ უნდა გაუშვათ ხელიდან შანსი პრაქტიკაში მოისმინოთ და გამოსცადოთ საკუთარი თავი, როდესაც შეხვდებით ქართველს.

ტონალობასთან კავშირში გვესაჭიროება ეთიკური ჩარჩო: ჩვენ უნდა შეგვეძლოს იმ ნაწილების ილუსტრირება, რომლებიც შემსრულებლისთვისაც და მსმენელისთვისაც ქართული მუსიკის მნიშვნელობის მატარებელია. გარდა ამისა, უნდა მოვძებნოთ სხვა პარამეტრები, რომელთა მნიშვნელობა არ გვაქვს გააზრებული.

მუსიკის ფუნქცია კომპლექსურია, ამიტომ ვილაცას შეუძლია თქვას, რომ ის სოციალურად ყალიბდება. ეს კი გულისხმობს იმას, რომ ქართულ პოლიფონიას უცხოელებისთვის და ქართველებისთვის განსხვავებული მნიშვნელობა გააჩნია. მაგრამ თუ ჩვენ ეს კავშირები იმდენად განსხვავებული მოგვეჩვენება, რომ ერთმანეთს ვერ გავუგებთ, ველარც ვიმღერებთ მსგავს მუსიკას.

**კილოტონალური მოდელი**

გთავაზობთ მოდელის სამ ძირითად პარამეტრს: ინტერვალს, სიმაღლესა და ტემბრს. ეთიკურ დონეზე მოდელი ურთიერთქმედებს ინტერვალების, სიმაღლეებისა და ტემბრის დონეზე. მათი აღქმა ემყარება განსხვავებულ ურთიერთკავშირებს. ვილაც საუბრობს სიხშირეთა ენაზე, სხვას შეუძლია თქვას, რომ ინტერვალური კავშირები ლოგარითმულია, მაშინ, როდესაც სიმაღლის ურთიერთკავშირები ლინეარულია. ტემბრის ჰარმონიული აღქმა ნაწილობრივ ემყარება არითმეტიკულ კავშირებს, ფორმანტებისა კი – გარკვეულ რეგისტრს. ემიკურ დონეზე, პარამეტრები მიგვითითებენ მელოდიურ, ინტონაციურ და ტემბრულ გამომსახველობაზე.



მოდელი არ უპირისპირდება ტრადიციულ კილოტონალობას, როგორც ბგერათრიგს და ჰარმონია შეიძლება აიხსნას მოდელით. მისი არსი მდგომარეობს იმ გამომსახველობით თუ დინამიკურ თავისებურებებში, რომლებიც მსმენელებსა და შემსრულებლებში წარმოქმნიან გარკვეულ მნიშვნელობას. გამომსახველობის მნიშვნელობა სოციალურად ყალიბდება და არ ჩანს თვით

ბგერის ანალიზის პროცესში. ქართულ პოლიფონიურ სიმღერებთან დაკავშირებით მოდელი უნდა იყოს უფრო სპეციფიკური:

- 1) ინტერვალები და მელოდიური ფორმები განსხვავებულ ხმებში,
- 2) ინტონაცია და ბგერათსიმალღებრივი გამომსახველობა, გლისანდოს, ვიბრატოსა და კილოს საფეხურის სიმყარის სახით,
- 3) ხმის ტემბრი, ტექსტის შეფერილობა, პოლიფონიაში შექმნილი ტემბრული კომპლექსი.

პარამეტრების შესწავლა შესაძლებელია ინდივიდუალურად, მაგრამ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ეს პარამეტრები ურთიერთქმედებენ მუსიკალურ კონტექსტში. მაგალითად, თუ შუა ხმაში იცვლება ინტონაცია, იცვლება ინტერვალები და ბგერის ტემბრი. შეუძლებელია კილოტონალობის აღწერა ტემბრისა და ბგერათსიმალღებრივი გამომსახველობის აღნიშვნის გარეშე. ვილაცას შეუძლია არც იცოდეს, „მეოთხედტონიანი ინტერვალი“ არის ბგერათრიგის ნაწილი თუ უბრალოდ მელოდიური მნიშვნელობის მქონე ინტერვალი, ქმნის სპეციალურ ტემბრს თუ წარმოადგენს ბგერათსიმალღებრიობის გამომხატველ საშუალებას.

#### **ტონალური კავშირები ქართულ პოლიფონიაში**

ამ თავში ავტორი ცდილობს, ზოგადად მოხაზოს ის პრობლემები, რომლებიც შეიძლება წარმოიქმნას კილოტონალური მოდელის გამოყენებისას. ემპირიული ფაქტორების უმეტესობა ცნობილი იქნება მომღერლებისათვის.

#### **უშინაარსო სიტყვათა მარცვლები დასავლეთ საქართველოს სიმღერებში**

თუ ჩვენ გავითვალისწინებთ ტემბრის ყველა შესაძლებელ ასპექტს, წარმოვიდგინოთ მას არა როგორც ხმის იდეალს, არამედ როგორც მუსიკალური გამომსახველობის შექმნის საშუალებას, პირისპირ აღმოვჩნდებით ერთ ფენომენტთან, რომელიც რამდენიმე ხანია დისკუსიის საგანია ქართულ პოლიფონიასთან დაკავშირებით. ესაა უშინაარსო სიტყვები, რომლებიც გვხვდება დასავლეთ საქართველოს სიმღერებში. როდესაც სიტყვებს თავისთავად არანაირი შინაარსობრივი დატვიტვა არ გააჩნიათ, მათი ჟღერადობები, რა თქმა უნდა, იძენს ტემბრების ნაკადის ეფექტს. ეს ნაკადი შეიძლება აღიქვან მსმენელებმაც და შემსრულებლებმაც. თუ ამ სიტყვებთან იმყოფება მოდელი (pattern), მათ, შესაძლოა, აქვთ არა ლექსიკური მორფემების, არამედ მუსიკალური ელემენტების მნიშვნელობა. ადვილი გამოსარკვევია, არის თუ არა ეს შემთხვევითი. თუ თქვენ მომღერალი ხართ, შეეცადეთ გურული ბანის სტანდარტული კადენცია – „ვა-ჰა ჰე-ე ჰე“ შეცვალოთ „ო“-თი, ან შეაბრუნოთ მისი თანმიმდევრობა. თუ თქვენ უპირატესობას ანიჭებთ აღმოსავლეთ საქართველოს სუფრულებს, შეეცადეთ ბურდონული ბანი იმღეროთ არა „ო“-ზე, არამედ „ი“-ზე. თქვენ შეგიძლიათ სხვა მაგალითი სცადოთ. ვეჭვობ, რომ ხალხის უმეტესობას ალტერნატიული აზრი გაუჩნდება. მაგრამ განა იყენებს ტრადიციული მანერის რომელიმე მომღერალი სხვა მარცვლებსა თუ სიტყვებს? შედეგი, შესაძლებელია, ასევე განსხვავებული იყოს მომღერალთა სხვადასხვაობიდან გამომდინარე.

რთული დასამტკიცებელია, არის თუ არა ჩაქსოვილი ტონალური მნიშვნელობა თანამედროვე მომღერლების მიერ შესრულებულ სამეტყველო ტემბრის ბგერებში (ტემბრის ფორმანტული ასპექტი). თუ აქ შეინიშნება გარკვეული აზრი, ვილაცას უნდა შეეძლოს შესაძლებელი ცვლილებების გამოკვლევა. ყურადღება უნდა მიაქციოს ასევე ფორმანტული ტემბრის კომპლექსს, რომელიც წარმოიქმნება განსხვავებული ვოკალური ხმების ერთდროული ჟღერადობისას.

### **ხმის ტემბრული შეფერილობა**

გამოკვლევის სხვა სფეროს წარმოადგენს ხმის ტემბრი, შეფერილობა. ყველა მუსიკალურ სტილს გააჩნია საკუთარი ესთეტიკა იმისა, თუ როგორ უნდა მოახდინოს ხმის ტემბრის, ჟღერადობის ვარირება. ზოგიერთ მუსიკაში ეს კავშირი გარკვეულწილად კარგადაა განსაზღვრული, სხვაში კი – ცვალებადობა თავისთავად შეიძლება იყოს მნიშვნელოვანი.

როდესაც ვუსმენთ ისეთ ცნობილ მომღერლებს, როგორცაა ვლადიმერ ბერძენიშვილი, ადვილად აღმოვაჩინოთ, რომ მომღერალი განსხვავებულად იყენებს ხმის ტემბრს სხვადასხვა კონტექსტში – „ე“ და „ა“ გარკვეულ შემთხვევებში უფრო მკვეთრია ხოლმე (ეს ხმოვნები იმიტომ გამოვყავი, რომ „უ“-სა და „ო“-ს მკვეთრად წარმოთქმა უფრო რთულია; მეორე მხრივ, ხმოვან „ი“-ს რბილად წარმოთქმაც საკმაო სიძნელებთანაა დაკავშირებული). ჩემი ქართული გუნდის ბანის ხმის ერთ-ერთმა შემსრულებელმა აღნიშნა, რომ „ე“ მაღალ რეგისტრში უფრო მკვეთრია ხოლმე, ვიდრე დაბალში. ამიტომაც საინტერესო ამ თემის გამოკვლევა მომავალში. თანამედროვე ანსამბლების კონცერტებმა ამერიკასა და ევროპაში უჩვენა, რომ შესრულებისას მომღერლები გაურბიან ძალიან მკვეთრ ტემბრებს, ჟღერადობებს და უპირატესობას ანიჭებენ უფრო რბილ ხმოვანებას. დასავლეთში წარმატების მისაღწევად ეს, შესაძლოა, აუცილებელიც კი იყოს.

რეზიუმე: აქ განიხილება შემდეგი საკითხი – გამოიყენება თუ არა ხმის ჟღერადობა, ჰარმონიული ტემბრის ასპექტი გარკვეული მნიშვნელობის წარმოსაქმნელად. პრობლემა ასევე შეიძლება მოიცავდეს ჰარმონიული ხმების შესწავლის საკითხს.

### **ინტერვალების მონესრიგება**

მიუხედავად იმისა, რომ ინტერვალის არის ყველაზე გამოკვლეული პარამეტრი, ამ სფეროში ჯერ კიდევ ბევრი რამ არის შესასწავლი. ჩვენ უნდა მოვახდინოთ ინტერვალის გადააზრება იმ მნიშვნელობით, როდესაც ინტერვალები მოსდევს ერთიმეორეს და არა ტონიკასთან კავშირში. სხვა პრობლემებს შორის გამოსაკვეთია გურული ბანის კადენცია, რომელიც აშკარად შეიცვალა. ძველ ჩანაწერებში ბევრი ისეთი მაგალითია, სადაც პირველ ორ ნოტს შორის არის 3/4-ტონიანი ინტერვალის, მაშინ, როდესაც ეს არაა დამახასიათებელი თანამედროვე სიმღერისთვის (სხვა ინტერვალებიც საკმაოდ ცვალებადია).

რეზიუმე: აქ განიხილება ქართულ პოლიფონიაში ინტერვალების გამოყენების საკითხი. პრობლემაში ასევე იგულისხმება იმის გამოკვლევა, თუ როგორია კომბინირებული ინტერვალები და იძენენ თუ არა ისინი ბგერათრივის ხმათა მნიშვნელობას.

### **ურმულის გლისანდო**

„ურმული“ სანდრო კავსადის შესრულებით ერთ-ერთი უძველესი ჩანან-ერია. ეს სიმღერა ერთხმიანია. ჩანანერის მოსმენისას გამაოცა იმან, თუ რაოდენ დიდი ხანგრძლიობის გლისანდოს იყენებს კავსადე. მე არ მიცდია მისი გლისანდოების გაანალიზება, მაგრამ ვგრძნობ, ამ ფენომენის უკან არსებობს რალაც სისტემა ან იდეა. სხვა ჩანანერებში იგი ამგვარი სახით არ შემხვედრია, მაგრამ მიმაჩნია, რომ ის ფენომენი უფრო დეტალურად უნდა იყოს გამოკვლეული.

რეზიუმე: პრობლემა ეხება წყობის სტაბილურობასა და გლისანდირებას, ე.ი. ბგერათსიმაღლებრივ ასპექტს, რომელიც გამოიყენება ქართულ პოლიფონიაში. მასში ასევე შეიძლება შევიდეს სწავლება ბგერათსიმაღლებრიობის გამომსახველობის სხვა მომენტებზეც (მაგალითად, ვიბრატო და სიმღერის ძირითადი სიმაღლის თანდათანობით აწევა).

### **ცვალებადი ტერცია სვანურ სიმღერაში**

სვანური სიმღერის „ლაჟღავშ“ (ასრულებდა ანსამბლი „რიჰო“) მოსმენისას აღმოვაჩინე, რომ შუა ხმის სიმაღლე ზოგიერთ მელოდიურ კონტექსტში მაღლდებოდა ბანთან და ზედა ხმასთან შედარებით. ეს ტენდენცია ნათლად ვლინდება მეორე გუნდის მიერ შესრულებულ შუა ხმაში, სიტყვებზე „ოი დილი ვო“. შუა ხმასა და ბანს შორის არის ტერციის ინტერვალი. სიმღერის დასაწყისი მინორულ სამხმოვანებას უახლოვდება, ხოლო დასასრული კი – მაჟორულს. ასევე განსხვავებულადაა ინტონირებული ინტონაციები მარცვლებზე „დი“ და „ვო“, რაც ქმნის გარკვეულ ეფექტს. რა მიზნით ახდენენ შემსრულებლები ყოველივე ამას? მე არ შემიძლია ამაზე პასუხის გაცემა. ტერციის შეცვლა, შესაძლოა, მიზნად ისახავდეს პოლიფონიური ტემბრის, ინტონაციისა თუ შემსრულებლის პარტიის მელოდიური ინტერვალის შეცვლას. სამივე ვარიანტი, რა თქმა უნდა, მართებულია. თვით მომღერალს რომც ჰქონდეს მიზნად დასახული ინტონაციის შეცვლა, სხვა მომღერლებსა და მსმენელებს ეს ფაქტი შეუძლიათ აღიქვან ტემბრის ან ინტერვალის შეცვლის მნიშვნელობით.

ეს პრობლემა იკვლევს, თუ როგორ ურთიერთქმედებენ ინტერვალის, ტემბრისა და სიმაღლის პარამეტრები.

აქ ჩამოყალიბებულია პრობლემები, რომლებიც შეგვიძლია მივიყვანოთ მოდელამდე. იმედი მაქვს, რომ მომავალში მოდელი დახმარებას გაუწევს ქართული პოლიფონიური მუსიკის კვლევის პროცესს. ეს მოდელი საფუძველს უყრის ტონალური სისტემების აღქმის შესაძლებლობათა უამრავ მიმართულებას.

### **აღქმის პარადოქსები**

რამდენიმე ათეული წელია, რაც ქართული მუსიკა მაოცებს თავისი უნიკალობით. კრიმანჭულის სიმღერის ერთ-ერთი პირველი ჩანანერი, რომელსაც მე გავეცანი, იყო „ალიფაშას“ ძველი ჩანანერი. ჩემს ხელთ არსე-

ბულ ფირზე არანაირი ინფორმაცია არ იყო მოცემული შემსრულებლებზე, სიმღერის სათაურზე და შესრულების წელზე. იმ პერიოდში არ ვიცნობდი ქართულ სიმღერას და არ მქონდა ურთიერთობა ქართველებთან, რათა მათ დავეითხებოდი. სიმღერის ამ ვერსიის შემსრულებლების ვინაობის დასადგენად მე დამჭირდა რამდენიმე წელი. ესენი არიან: ვლადიმერ ბერძენიშვილი (ბანი), ერმილე სიხარულიძე (დამწყები) და თეოფილე ლომთათიძე (კრიმანჭული).

მალე ეს სიმღერა ჩემი უსაყვარლესი სიმღერა გახდა, რომლის მოსმენაც შემეძლო განუწყვეტლივ. სიმღერის მეშვეობით მე ბევრი რამ შევისწავლე ქართული მუსიკის შესახებ, მაგრამ ძირითადად უამრავი რამ გავიგე ალქმის ფენომენის შესახებ. თავდაპირველად სიმღერის ჩემს მიერ არასწორი ინტერპრეტაცია ორი განსხვავებული მიზეზით იყო განპირობებული. პირველი იყო აუდიო ჩანაწერის ხარისხი, მეორე – ალქმის ფენომენი. ქვემოთ მოყვანილია ამ სიმღერის ერთ-ერთი მონაკვეთი

ვო ჰო და

კარგი არც მას დამართა ბანწითლიან რიქვებში ჩემო და ვო რორავო ვორწრა და

va he odela va ai he he vodeli evo va ai he- he vo hea vo a da

ალიფაშა, ასრულებენ ბერძენიშვილი, სიხარულიძე და ლომთათიძე.

დიდი დრო დამჭირდა იმისათვის, რომ ზუსტად დამედგინა შუა ხმაში არსებული პირველი ბგერები. ცხადია, მე უნდა მცოდნოდა ვერბალური ტექსტი, რათა სწორად მომესმნა მუსიკა (და მე ახლაც არ ვარ დარწმუნებული – სიხარულიძე ამბობს „კაი“-ს თუ „კარგი“-ს). მასხოვს, უმაღლესი ნოტი აღვიქვი, როგორც ოქტავით დაბლა მჟღერი. მე არ ვფლობდი კრიმანჭულის შესახებ საკმარის ინფორმაციას იმისათვის, რათა მცოდნოდა, რომ ჩემს მიერ მოსმენილი მოდელი, მელოდიური მონაკვეთი იყო ტიპური, ტრადიციული. როდესაც მეტი რამ შევისწავლე კრიმანჭულის შესახებ, უეცრად გავიგონე ყველაზე მაღალი ბგერა და ახლა შემიძლია ავხსნა ეს ფაქტი. პრობლემის გასაღები იმაშია, რომ მე არ მოველოდი მაღალ ბგერას. შესაბამისად ვისმენდი იმგვარად, რომ არ აღვიქვამდი მას. გარდა ამისა, ჩანაწერიც ხარვეზიანი იყო. როდესაც დავეკითხე ქართველს, რომელიც არ მღერის, მანაც ვერ გაიგო სიმღერის ტექსტი.

ჩანაწერში ობერტონების შედარებითი ამპლიტუდის გამო, პირველი ობერტონები იყო ძალიან სუსტი, ჩამქრალი. ამიტომ ბევრი ტონი რეალურად ისმის, როგორც ობერტონი, გამოტოვებულს აღადგენს გონება და თქვენ გესმით ტონი. ამგვარი საყოფაცხოვრებო მაგალითია აკუსტიკური სიგნალი, რომელიც გადაიცემა ტელეფონით. მას არა აქვს ობერტონი გადაცემის შეზღუდულობის გამო; მაგრამ ფაქტია, გონებას შეუძლია აღადგინოს ორიგინალური ტონი ობერტონების წამოწევის პრინციპით და შედეგად ჩვენ გვესმის ტონი.

### დასკვნა

ფირფიტის უკანა მხარეს ანზორ ერქომაიშვილი (1991) აღნიშნავს უძველესი ჩანაწერების მნიშვნელობას: „ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დღეს, როდესაც, ჩვენი თაობის შემსრულებელთა უმრავლესობას პროფესიული განათლება აქვს მიღებული. ეს ძალაუნებურად თავს იჩენს მათი ინტონირების მანერაშიც და გამოიხატება ხალხურ წყობაში ბუნებრივად მჟღერი ინტერვალების ერთგვარ ტემპერირებაში.“

მაშინ, როდესაც პროფესიული მუსიკალური განათლება რეალურ გავლენას ახდენს ინტონაციებზე, ინტერვალებსა და ტემპრზე, როგორც ნაჩვენები იყო წინამდებარე გამოკვლევაში, ვფიქრობ, ასეთივე საფრთხეს წარმოადგენენ პოპულარული მუსიკის სხვა ფორმები, რომლებიც ამკვიდრებენ იმ ტონალურ თავისებურებებს, მუსიკალური გამომსახველობის ტრადიციულ მიმართულებას რომ ახასიათებს.

**თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა**

The key to this problem is of course that I didn't expect to hear that high note and that I was listening in a particular way that stopped me from hearing that tone. If I had known the characteristic features of krimanchuli I may have heard it. However, the quality of the recording was defect and not all problems can be explained by my insufficient knowledge of Georgian music at that time: When consulting a Georgian, who don't sing, he could not perceive the song text.

In measuring the relative amplitude of the harmonics of the recording it was revealed that the first harmonic was very weak and sometimes extinct. That means that many tones one actually hears are harmonics, the rest are reconstructed by the brain and you hear the tone. It may sound strange to many, but it is a quite common phenomena. An everyday example is the acoustical signal transmitted through a phone. It has no first harmonic due to transmission limitations. But due to the fact that the brain is familiar with the rest of the harmonics that it transmits, it can reconstruct the original tone and we hear it.

Sometimes, the brain perceives acoustic signals that are similar to defect signals. The result may be that the brain treat it as a defect signal and reconstructs the acoustic signal to a meaningful sound. It means that it is possible to hear tones that are not real. That is what happened to me in Alipasha. Even though I now know about the perception illusions, I haven't got tired of Alipasha, maybe because such illusions is making music even more interesting.

#### **Final note**

On the back of the record Anzor Erkomaishvili (1991) points out the importance of the older recordings: "It is extremely important today, when most performers of our generation have received professional education. This is by all means reflected on their intonation manner/singing style and is expressed in tempering of the intervals in folk tuning."

However, while professional musical education actually may influence intonations, intervals and timbre, as shown in this paper, I think there is an equal threat from other popular music that assigns meanings about the musicality to tonal features that were traditional ways of expressing music.

### **References**

- Blom, Jan-Petter. (1989). *Rytm og metrikk i svensk folkemusikk*. Norsk folkemusikklags skrifter nr 4. Oslo
- Brown, Helen. (1988). The Interplay of Set Content and Temporal Context in a Functional Theory of Tonality Perception. In: *Music Perception*. Vol. 5 No.3. Spring.
- Jordania, Joseph. (1999). Preface in Georgian Hymns. Tbilisi
- Jordania, Joseph. (2000). Georgia. In: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Taylor & Francis, New York (p. 831)
- Pike, Kenneth L. (1967). *Language in relation to a unified theory of the structure of human behaviour*. Janua Linguarum, series maior, 24. The Hague: Mouton
- Sevåg, Reidar. (1993). Toneartspørsmålet I norsk folkemusikk. In: *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget Oslo-Bergen-Trondheim.
- Thomson, W. (1952). *A clarification of the tonal concept* Doctor dissertation. Indiana University.
- Westman, Johan (1998) *Melody - Timbre - Intonation*. Hovedfagsoppgåve. University of Bergen.