

მრავალხმიანობის ტიპის განსაზღვრისა და სამხმიანობის წარმოშობის საკითხისათვის სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში

სვანური მუსიკალური ფოლკლორი დღემდე სათანადოდ არ არის შესწავლილი. მიუხედავად იმისა, რომ მას მრავალმა მკვლევარმა მიუძღვნა არაერთი ნაშრომი, ამ კუთხის ხალხურ შემოქმედებასთან დაკავშირებული ბევრი პრობლემატური საკითხი დღემდე სადავოდ რჩება. წინამდებარე ნაშრომში ყურადღებას გავამახვილებთ ორ პრობლემაზე: სვანური მრავალხმიანობის ტიპზე და სვანური სამხმიანობის წარმოშობის საკითხზე. ამ პრობლემებთან დაკავშირებით ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში არაერთი მოსაზრება არსებობს. შევეცდები, შევაჯერო ეს მოსაზრებები და ჩამოვყალიბო საკუთარი.

სვანური მრავალხმიანობის საკითხის შესწავლის სანყის ეტაპზე ყურადღებას იპყრობს მისი ტიპის განსაზღვრასთან დაკავშირებული აზრთა სხვადასხვაობა. მხედველობაში მაქვს შ. ასლანიშვილის, ვ. გოგოტიშვილის, თ. გაბისონიასა და სხვათა მოსაზრებები.

შ. ასლანიშვილის აზრით, სვანურ სიმღერებში ადგილი აქვს ე.წ. „კომპლექსურ მრავალხმიანობას“, რომელშიც ფაქტობრივად ყველა ხმას ერთგვაროვანი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული მათში მელოდიური სანყის არსებობის აზრით, თუმცა, ზოგ შემთხვევაში ადგილი აქვს ხმათა მიდრეკილებას პარალელიზმებისაგან განთავისუფლებისაკენ. ამ დროს მთავარ მნიშვნელობას იძენს არა კომპლექსური ვერტიკალი, არამედ თითოეული ხმის მელოდიური ხაზი; მაგრამ ასეთ მოვლენებს შ. ასლანიშვილი არ მიიჩნევს ტიპურად და ასახელებს ასეთი სიმღერების მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშს: „ვოი დივო“; „ვოისა რერა“, „შინა ვორგილ“ და „მირმიქელა“ (ასლანიშვილი, 1956:17).

აზრს „კომპლექსური მრავალხმიანობის“ შესახებ იზიარებს ნ. შველიძეც. სვანურ სიმღერებში, მისი აზრით, ადგილი აქვს ორი ჯგუფის კომპლექსებს: პირველ ჯგუფში ვხვდებით ხმათა ზუსტ პარალელიზმსა და გაორმაგებას ინტერვალურ-ტონური მანძილის ცვალებადობით; მეორე ჯგუფის კომპლექსებისათვის კი დამახასიათებელია ხმების ირიბი ან სანინალმდეგო მოძრაობა, რომლის დროსაც ხმებს საშუალება ეძლევათ, მინიმალური ხარისხით თავი დააღწიონ ერთმანეთზე დამოკიდებულებას, რაც კომპლექსის ფარგლებს არ სცილდება (შველიძე, 1983:12).

სვანური მრავალხმიანობის ტიპის განსაზღვრასთან დაკავშირებით განსხვავებულ მოსაზრებას გვთავაზობს ვ. გოგოტიშვილი. მისი აზრით, სვანურ სასიმღერო შემოქმედებაში ადგილი აქვს „განვითარებულ ჰეტეროფონიას“ (გოგოტიშვილი, 1994:13), რომლის უმთავრეს ნიშან-თვისებას წარმოადგენს ხმათა ერთდროული ვარიანტული თანაფარდობა – წამყვანი მელოდიური ხაზის შევსება მისგან წარმოებულ სხვადასხვაგვარ განშტოებებთან ან დუბლირებებთან. ამ თვალსაზრისით, იკვეთება, ერთი მხრივ, ე.წ. „პარალელის-

ტური ჰეტეროფონია“, მეორე მხრივ კი, ხმათა მიდრეკილება პარალელიზმის „შემოქავე ჩარჩოებისაგან“ განთავისუფლებისაკენ, ინდივიდუალიზაციისაკენ (გოგოტიშვილი, 1994:5). ვ. გოგოტიშვილი არ იზიარებს „კომპლექსური მრავალხმიანობის“ ცნებას, რადგან, მისი აზრით, კომპლექსთა მოძრაობა ძირითადად პარალელურია და ამის გამო ხმები თავისი ფუნქციით თითქმის სრულიად არ არიან დიფერენცირებული. „თუმცა – აღნიშნავს მკვლევარი – სვანურ სიმღერებში არის ისეთი ცალკეული ნიმუშებიც, რომელთა წყობა საგრძნობლად უახლოვდება არქაული წარმოშობის „კომპლექსური ლენტის“ შემქმნელ ხმათა თანაფარდობას, მაგრამ არ შეიძლება, რომ მთლიანობაში აღებულ ტიპს სვანური მრავალხმიანობისა ვუნოდოთ კომპლექსური, მაშინ, როცა მასში არანაკლებ რელიეფურად არის გამოკვეთილი საპირისპირო ტენდენცია, მიმართული პარალელიზმების რეგულარული დარღვევისაკენ, ხმათა თავისუფალი განვითარებისაკენ და, კომპლექსურობისაგან განსხვავებით, მკაფიოდ არის დიფერენცირებული ბანებისა და ორი ზედა ხმის ფაქტურული ფუნქციები“ (გოგოტიშვილი, 1994:14-15).

ექვევთა აყენებს ტერმინს „კომპლექსური მრავალხმიანობა“ თ. გაბისონიაც. მისი აზრით, ეს ტერმინი ვერ გამოხატავს მრავალხმიანობის იმ ფორმის არსს, რომელსაც აღნიშნავს, რადგან ძნელი მისახვედრია, ვერტიკალური თუ ჰორიზონტალური მიმართებით უნდა გავიაზროთ იგი. „საეჭვოა, შემსრულებლებმა გაიაზრონ, რომ მათი სიმღერა შედგება მსგავსი აკორდების მონაცვლეობისაგან, მაგრამ, შესაძლოა, გაიზიარონ აზრი, რომ მათი სიმღერა მსგავსი მელოდიების სხვადასხვა ხმაში მღერა“ – ამბობს მკვლევარი (გაბისონია, 1994:3). ამგვარად, ცნება „კომპლექსი“, მისი აზრით, აკნინებს მრავალხმიანობის ლინეარულ ბუნებას. იგი გვთავაზობს ტერმინს „სინქრონული მრავალხმიანობა“ და აქვე გვაძლევს განმარტებას: „სინქრონის კომპოზიციური პრინციპი ხალხურ მრავალხმიანობაში ითვალისწინებს ხმათა პარტიკულში მსგავს მოძრაობას მელოდიის, ან მხოლოდ რიტმის, ხოლო აუცილებლად – მეტრის ფარგლებში“ (გაბისონია, 1994:3).

საინტერესოდ მიგვაჩნია პარიზის ადამიანის მუზეუმის ეთნომუსიკოლოგიური დეპარტამენტის ფონოკოლექციაში დაცული მსოფლიო მუსიკალური ფოლკლორის ანთოლოგიის მოხსენიება, რომლის ერთ-ერთ ფირფიტაზე ვხვდებით მრავალხმიანობის ძირითადი ტიპების კლასიფიკაციას მსოფლიო მუსიკალურ ფოლკლორში (Hugo Zemp, et al., 1996). კლასიფიკაციაში გათვალისწინებულია ხმათა ორგანიზაცია მარტივიდან რთულისაკენ ლოგიკური და არა ქრონოლოგიური რიგით. ჰეტეროფონია ამ რიგში პირველ ადგილზე დგას და ამგვარადაა განმარტებული: „თანამედროვე გაგებით იგი აღნიშნავს მრავალი შემსრულებლის უნისონში მღერით ჩამოყალიბებულ მუსიკალურ პროცესს. ფუნქციონალური მრავალხმიანობისაგან განსხვავებით, აქ არა გვაქვს დამოუკიდებელი ხმები. მელოდიური ხაზის გამსხვილება ხდება მელოდიური და რიტმული დანაწევრების ხარჯზე“ (კალანდაძე-მახარაძე, 2001:228). რაც შეეხება მრავალხმიანობის ტიპს, რომელიც სვანურ ფოლკლორშია დაფიქსირებული, ანთოლოგიაში შეფასებულია, როგორც „აკორდული წყობის მრავალხმიანობა“, რომელიც მკაცრად ექვემდებარება კონსონანსის წესებს.

მენტების შედარების შედეგად აკეთებს დასკვნას, რომ სამხმიანობა წარმოადგენს ორხმიანობას ზედა ხმის დამატებით, რომელიც წარმოქმნის წმინდა კვინტებს ბანის ყოველი ბგერიდან; მისი აზრით, ზედა ხმა სვანურ ფოლკლორში ისეთივე „მაღალ ბანს“ წარმოადგენს, როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს ბურდონულ მრავალხმიანობაში (ასლანიშვილი, 1956:37).

საპირისპირო მოსაზრება აქვს სვანური სამხმიანობის სტადიური ჩამოყალიბების შესახებ ვ. გოგოტიშვილს. იგი თვლის, რომ წამყვანი ხმის კვინტაში გაორმაგება ბანის სახით სვანური ჰეტეროფონიის ფორმირების ადრეულ ეტაპზევე უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი ორხმიანობის სახით და მხოლოდ შუა ხმის მიერ ღერძისეული კვინტური ვერტიკალების შევსების პროცესში უნდა ჰქონოდა ადგილი ორხმიანობის გადაზრდას სამხმიანობაში. ამ მოსაზრებას მკვლევარი ასაბუთებს „არქაული ორხმიანობის შემქმნელ კიდურ ხმათა წყვილში არსებული ინტონაციური პროცესებით“ (გოგოტიშვილი, 1994:29), შუა ხმის ორიენტირებით კიდურ ხმებში ჩამოყალიბებულ ინტონაციურ კონტექსტზე, რაც მულავენდება ღერძისეული კვინტური ვერტიკალების შევსებით შუალედური ტერციული ტონების, ჰარმონიული შეკავებებისა და ალტერაციული, ნახევარტონული სვლების შემცველი მიმყოლი მელოდიური ხაზით; ვლ. გოგოტიშვილი ახდენს სვანური სიმღერების ფაქტურული წყობის სისტემატიზაციას წამყვანი ხმის „განანილების“ პრინციპით, რომლის შედეგად აკეთებს დასკვნას, რომ შუა ხმა მეტწილად კიდურ ხმებზე ორიენტირებული მიმყოლი კომპონენტის ფუნქციას ასრულებს და არა ორხმიანობის ეპოქის ზედა ხმის მემკვიდრის როლს. ამგვარად, განსხვავებით ე.წ. „მაღალი ბანის“ შემცველი მოძახილიანი სიმღერებისაგან, სვანური სიმღერების შუა ხმას არაფერი აქვს საერთო განვლილი ორხმიანობის წამყვან კომპონენტთან – ზედა ხმასთან. ეს არის ჰარმონიული ვერტიკალის შემავსებელი ხმა (გოგოტიშვილი, 1994:29). კიდევ ერთი მომენტი, რომელიც ვ. გოგოტიშვილს აძლევს საფუძველს თავისი მოსაზრების მტკიცებისა, არის ხმათა კვინტური კოორდინაციის პრინციპის გათვალისწინება, რომელიც წარმოადგენს ქართული ხალხური სიმღერის ისტორიული განვითარების ქვაკუთხედს. მისი აზრით, ე.წ. „კვინტური დიატონიკა“ გვევლინება უძველესი სვანური ორხმიანობის ფორმირების პირველსაფეხედ, თუმცა ავტორი აქვე აღნიშნავს, რომ სვანურ სიმღერებში არ არის შემონახული ასეთი არქაული ორხმიანობის ნიმუშები (გოგოტიშვილი, 1994:25-26).

აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით საყურადღებოა ივ. ჯავახიშვილის მიერ მოტანილი ვინმე მ. გუჯეჯიანის ცნობა სვანური სიმღერების ხმების სახელწოდებებისა და ფუნქციების შესახებ. მისი თქმით, „სვანურ სიმღერებს სამი ხმა ამბობს, რომელთაგან ერთს „მაჟოლ“ (წინამძღოლი) ეწოდება და მნიშვნელობით ქართულ დამწყებს უდრის. იგი სვანურში მეორე, საშუალო ხმის სახელია. ერთ ხმას კიდევ ჰქვია „კივენ“, ე.ი. მკივანი, იგი წვრილი ხმაა – პირველის, ანუ დამწყების შემოძახილი“ (ჯავახიშვილი, 1990:78). მ. ჟორდანიას საკვებით ადასტურებს ამ აზრს მის მიერ შეკრებილი სვანური ეთნოგრაფიული მასალების განხილვის საფუძველზე, რაც, თავის მხრივ, ცხადყოფს სვანური და აღმოსავლეთ საქართველოსათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების პროცესების მსგავსებას (ჟორდანიას, 1973:120).

მე, რასაკვირველია, საყურადღებოდ მიმაჩნია ზემოაღნიშნულ ავტორთა მოსაზრებები და დასკვნები, რომლებიც, უდავოდ, სვანური ფოლკლორის ღრმად შესწავლის შედეგად არის გაკეთებული, თუმცა, თავს უფლებას მივცემ, მოგახსენოთ საკუთარი დაკვირვებების შედეგად ჩამოყალიბებული დამოკიდებულება ამ საკითხის მიმართ. პირველ რიგში, თვალშისაცემი ფაქტია, რომ სვანური სიმღერების უდიდესი უმრავლესობა (თითქმის 99%) იწყება შუა ხმით, რომელსაც ასევე ეწოდება – „მუბნე“ (დამწყები), მ. გუჯჯიანის მიხედვით – „მაჟოლ“ (წინამძღოლი); ზედა ხმას კი, რომელიც მოგვიანებით უერთდება შუას, „მეჭემ“-ს, ანუ მიმყოლს უწოდებენ, რითაც, ჩემი აზრით, ზუსტად განსაზღვრავენ ამ ხმის ფუნქციას. შუა ხმის წამყვან მნიშვნელობას ადასტურებს არა მარტო მისი, როგორც დამწყების როლი, არამედ ისიც, რომ ყველაზე ხშირად სწორედ შუა ხმაში ჟღერს ტონიკა (საუბარია არა მხოლოდ კადანსებზე); მელოდია უმთავრესად ტონიკის გარშემო ბრუნავს ან მისწრაფვის ტონიკისაკენ; ჩემი აზრით, ე.წ. „შემავსებელი“ ხმისათვის ტონიკის მიჩქმალვა უფრო მნიშვნელოვანი იქნებოდა, ვიდრე მისი გამოკვეთა. გარდა ამისა, სიმღერის წამყვანი მელოდია უმეტეს წილად სწორედ შუა ხმაში ჟღერს, თუმცა, ზოგ შემთხვევაში, წამყვანის ინიციატივას ზედა ხმა იღებს, რაც, შესაძლოა, მისი რეგისტრული მდებარეობითაც იყოს განპირობებული (ყურში ხომ, პირველ რიგში, მაინც მაღალი ხმა „მოძვრება“); დაბოლოს, ვფიქრობ, ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტი: შუა ხმის მელოდიის ტიპი უახლოვდება სვანურ ტირილებს, რომელთა სახით ჩვენ გვაქვს უძველესი სვანური ერთხმიანი მელოდიის ნიმუშები, დამახასიათებელი მოკლე დიაპაზონით, რომელიც კვინტას არ აღემატება, უმთავრესად დაღმავალი მდორე სეკუნდური სვლებით, ტონიკისაკენ მისწრაფებით. ჩემი აზრით, ის ფაქტი, რომ ჩვენამდე შემორჩენილი არქაული ერთხმიანი ტირილების მელოდიის ტიპი მეორდება სამხმიანი სვანური სიმღერების შუა ხმაში (და არა ზედაში), ყველა ზემოაღნიშნულ ფაქტორთან ერთად ადასტურებს, რომ მრავალხმიანობის ჩამოყალიბება სვანეთში მოხდა სწორედ ე.წ. „მაღალი ბანის“ დამატების გზით, რადგან შუა ხმას ყველა მაჩვენებლით თავდაპირველად ზედა, წამყვანი ხმის ფუნქცია უნდა ჰქონოდა და, ამგავარად, კვინტური კოორდინაციის პრინციპმა სვანურ სიმღერებში თავი იჩინა არა ორხმიანობის, არამედ სამხმიანობის დონეზე.

