

„ქართული კადანსის“ კილო-ინტონაციური წყობის თავისებურებების შესახებ

მოხსენება ეთმოზა ე. წ. „ქართულ კადანსს“ — ქართლ-კახურ სასიმღერო მრავალხმიანობაში დამკვიდრებული მამოდულირებელი კადანსების ფართოდ გავრცელებულ სახეობას, რომელიც, თავის მხრივ, აერთიანებს რამდენიმე ქვესახეობას. ამჯერად ჩვენ შემოვიფარგლებით „ქართული კადანსის“ ძირითადი ფორმის განხილვით. სპეციალურ ლიტერატურაში იგი ცნობილია „პირველი სახის ქართული კადანსის“ სახელწოდებით.

პროფესორ შ. ასლანიშვილის გადმოცემით, სახელწოდება „ქართული კადანსი“ ეკუთვნის აკადემიკოს დ. არაყიშვილს — საქართველოში მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშების შეკრების, ნოტებზე გადატანისა და შესწავლის წამომწყებ მკვლევარს. ჩვენ, რა თქმა უნდა, უნინარეს ყოვლისა, დაგვანტერესა ქართული კადანსის ეროვნულ-თვითმყოფი თავისებურებების არაყიშვილისეულმა გაგებამ, რომელიც უნდა შეესაბამებოდეს სახელწოდებას, მის მიერვე მინიჭებულს მუსიკალური აზრის დასრულების ამ სახეობისათვის. სამწუხაროდ უნდა ითქვას, რომ აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით არაყიშვილის ნაშრომებში, მიუხედავად გულმოდგინე ძიებისა, ვერა და ვერ მივაგენით ჩვენთვის საყურადღებო დაკვირვებებს. ავტორი კმაყოფილდება დიდი სეკუნდით აღმავალი პარალელური კვინტების დადგენით, რომლებიც აღინიშნება პირველი სახის კადანსით სიმღერათა დასრულების მომენტში. ეს არის და ეს. ამას იგი იმეორებს რიგ სიმღერებში ამავე კადანსის გამოყენებასთან დაკავშირებით („დელასა და დელასა“, „მურმანო“, „ტირიან თუშის ქალები“ და სხვ. *Àðàèø àèèè*, 1942:3-4). როგორც ვხედავთ, არ არის დასაბუთებული კადანსის ამ საგანგებოდ შერჩეული სახელწოდების მიზანშეწონილობა, მისი ქართველური ფესვები.

გაკვირვებას იწვევს შემდეგი გარემოება: ჩამოთვლილ სიმღერებს ავტორი მიაკუთვნებს ერთტონალურ ნაწარმოებთა რიცხვს. განვითარების დამაგვირგვინებელი კვინტური პარალელიზმები, მისი აზრით, მიიღება ერთიანი ეოლიური კილოს ფარგლებში. ამით იგი უგულვებელყოფს ქართული კადანსის მამოდულირებელ სპეციფიკას, რომლის განხილვაზე ჩვენ ეხლა გადავდივართ.

დავადგინოთ პირველი სახის ქართული კადანსის ფარგლებში დამკვიდრებული მოდულაციის სახეობა, რომლის გამოყენების შესახებ საერთოდ ხმა არ დაძრულა ქართულ ხალხურ სიმღერებთან დაკავშირებულ სპეციალურ ლიტერატურაში. მხედველობაში გვაქვს ე. წ. **ფუნქციური მოდულაცია**, რომელიც ხორციელდება მომიჯნავე კილოტონალობების შემაკავშირებელი **საერთო ანუ შუალედური** აკორდის ფუნქციური გარდაქმნის ნიშნით (*Op. 82*, 1964:82.). ეს აკორდი მომდევნო ტონალო-

ბაში გადასვლის მომენტიდან რეტროსპექტულად გარდაისახება განსხვავებული საფეხურიდან აგებულ ჰარმონიად, რომელიც, შესაბამისად, იძენს ახლებურ ფუნქციურ დანიშნულებას. აღსანიშნავია, რომ საერთო აკორდი თავისთავად ჯერ კიდევ არ აწარმოებს მოდულაციას. იგი ქმნის შესაძლებლობას მოდულაციისა, ამზადებს მას. საერთო აკორდს აუცილებლად მოჰყვება **მამოდულირებელი** აკორდი, რომელსაც გამოჰყავს ჰარმონიული განვითარება წინა ტონალობიდან. იგი წარმართავს ამ განვითარებას უკვე მომდევნო ტონალობის მახასიათებელ კონტექსტში. მამოდულირებელი აკორდის შემცველი საქცევი გზას უხსნის ახალი ტონიკის განმტკიცებას.

ჩვენ განვიხილეთ ფუნქციური მოდულაციის მახასიათებელი ზოგადი ნიშან-თვისებები. განმარტებას ითხოვს პირველი სახის ქართულ კადანსში მოდულაციის ამ სახეობის გამოყენების სპეციფიკა.

ყურადღებას იპყრობს აღნიშნული კადანის ფარგლებში გამოვლენილი ფუნქციური მოდულაციის დიატონური სისადავე, ლაკონიზმი. კადანის ფორმირების მომენტში მიქსოლიდიური კილოდან პარალელურ ეოლიურში გადასვლის ხანმოკლე, მაგრამ, ამავე დროს, მკაფიოდ გამოხატული პროცესი არსებითად ხორციელდება ორად ორი დასკვნითი თანაჟღერადობის შეუღლებით (მაგ.1): პირველი მათგანი — Es-მიქსოლიდიური კილოს პირველი საფეხურის სამხმოვანება (es-g-b) ასრულებს კადანსში მონანილე კილოების შემაკავშირებელი **შუალედური** აკორდის ფუნქციას. იგი დაუყოვნებლივ გარდაისახება დიდი სეკუნდით ზევით მდებარე კილოური სისტემის — კადანის დამაგვირგვინებელი f-ეოლიურის ქვედა შემავალი საფეხურის სამხმოვანებად. ეს აკორდი გადაწყვეტას პოვებს მეორე და უკანასკნელ ვერტიკალში, რომელიც უკვე განასახიერებს კადანის დამაბოლოებელ ეოლიურ ტონიკას, მოცემულს სპეციალურად ამ როლისათვის განკუთვნილი კვინტური თანაჟღერადობის ფორმით (f-c).

აღსანიშნავია, რომ უკანასკნელისწინა აკორდის ტონიკაში გადაწყვეტა წარმოებს მაპროფილებელ კიდურ ხმათა წყვილში მიღებული კვინტური პარალელიზმების ნიშნით (მაგ. 1,2,3). როგორც უკვე ითქვა, ქართული კადანის ფარგლებში პარალელური კვინტების ფორმირება შემჩნეული აქვს ჯერ კიდევ დ. არაყიშვილს, რომელიც, სამწუხაროდ, კმაყოფილდება ფაქტის მარტოოდენ კონსტატაციით. იგი არაფერს ამბობს ამ მოვლენის ღრმად ფესვებგადგმული სტილური მნიშვნელობის შესახებ, რომელიც ადასტურებს ამ ვითარებაში პარალელურ ხმათა სვლებთან დაკავშირებული მელოდირი საწყისის წამყვან მნიშვნელობას.

როგორც ვხედავთ, პირველი სახის ქართული კადანის დამაბოლოებელი ეოლიური ტონიკა შეთავსებით ასრულებს საერთო აკორდის შემდგომ უშუალოდ ჩამოყალიბებულ მამოდულირებელი აკორდის ფუნქციას. უნდა ითქვას, რომ ერთსა და იმავე ჰარმონიულ ვერტიკალში მამოდულირებელი აკორდისა და ახალი ტონიკის ფუნქციათა შერწყმა ნაკლებდამახასიათებელია მაჟორ-მინორულ სისტემაში ჩამოყალიბებული მამოდულირებელი კადანებისათვის, რომლებშიაც დასკვნითი ტო-

ნიკური სამხმოვანება მიიღება ინტენსიური მოდულაციური განვითარების შედეგად. კლასიკური მამოდულირებელი კადანსების ტიპობრივ ნიმუშებში ტონიკის განმტკიცებას წინ უძღვის ახალი კილოტონალობის მახასიათებელი სუბდომინანტური და დომინანტური აკორდების გამოყენება. ამასთან ერთად, მოდულაციურ პროცესს თან სდევს წინა ტონალობის უარყოფი ალტერაციული ბგერების ჩართვა.

სრულიად სხვა სურათია პირველი სახის ქართულ კადანსში. იგი არ მოითხოვს არც დასკვნითი კილოტონალობის განმტკიცებისაკენ მიმართულ აკორდთა მთელი ჯგუფის ფორმირებას და არც ამ ტონალობის მახასიათებელი ალტერაციული ბგერების ჩართვას. მეტადრე შთამბეჭდავია ქართული კადანსის ამ სახეობით ყოველი კუპლეტისა და მთელი ნაწარმოების დაგვირგვინება, რომელიც იწვევს კომპოზიციური დასრულებულობის მკაფიო შეგრძნებას.

პირველი სახის ქართული კადანსის ჭეშმარიტ ფორმანარმომქმნელ დანიშნულებაში გარკვევის მიზნით უნდა შევეხოთ ფართო ასპექტს მისი გამოყენებისა. ირკვევა, რომ აღნიშნული კადანსის აღქმის რელიეფურობას ხელს უწყობს ტონალური განვითარების **ციკლორობის** პრინციპი, რომელიც ემყარება ქართულ ხალხურ-სასიმღერო მრავალხმიანობაში ფართოდ გავრცელებული კილოების — მიქსოლიდიურისა და ეოლიურის მოდულაციური წრებრუნვის პერიოდულობას. ყოველი ასეთი წრებრუნვათაგანი მთლიანად მოიცავს მორიგი კუპლეტის განვითარებას. როგორც შემდგომ დავინახავთ, ამ მრავალგზის განმეორებული მოდულაციური ციკლის მკაფიოდ ხაზგასმულ ეოლიურ ტონიკაზე დასრულება ხორციელდება პირველი სახის ქართული კადანსის კანონზომიერი გამოყენების ნიშნით¹.

არსებობს მიქსოლიდიური და ეოლიური კილოებისაგან შემდგარი ციკლორობის ორი ახლო მონათესავე მოდელი.

პირველი მათგანის საილუსტრაციოდ მოგვყავს პოპულარული სიმღერა „ბერიკაცი“ (მაგ. 2). აქ თავდაპირველად აღინიშნება კილოური მოდულაცია მთავარ F ცენტრზე დამყარებული მიქსოლიდიური სისტემიდან ერთსახელიან დორიულში (ტაქტები 5-7), ხოლო შემდგომ — ტონალური მოდულაცია დიდი სეკუნდით ქვევით მდებარე Es ცენტრზე დაფუძნებულ მიქსოლიდიურსავე წყობაში (ტაქტები 7-8).

განმარტებას ითხოვს მოდულაციურ პროცესში გამვლელი f-დორიული კილოს ჩართვა, რომელიც მიზნად ისახავს სანყისი F-მიქსოლიდიურიდან ორი ნიშნით განსხვავებულ Es-მიქსოლიდიურში გადასვლის შერბილებას.

მოდულაციური ციკლის ფორმირების დასასრულს ადგილი აქვს გამანონასწორებელ უკუსვლას შუალედურ პოზიციაში აღმოჩენილი Es-მიქსოლიდიური კილოდან პარალელურ f-ეოლიურში, რომელიც ხორციელდება ქართული კადანსის მეშვეობით (ტაქტები 10-11).

მიქსოლიდიური კილოსა და ეოლიურის მოდულაციური წრებრუნვის შემცველი მეორე მოდელის ნიმუშად მოგვყავს სიმღერა „მურმანო“ (მაგ. 3). აქ უკვე სიმღერის ყოველი კუპლეტათაგანი იწყება და მთავრდება f-

ეოლიურ კილოტონალობაში. შუალედური სისტემის მნიშვნელობას, მსგავსად პირველი მოდელისა, ინარჩუნებს Es-მიქსოლიდიური კილოტონალობა (მეორე კუპლეტი, ტაქტები 15-18).

როგორც ვხედავთ, ორივე მოდელთგანს ახასიათებს მოდულაციური წრებრუნვის გამომხატველი ერთიანი კონტური: განვითარების სანყისი და დასკვნითი მონაკვეთები ორივე შემთხვევაში ემყარება მთავარ f ცენტრს. იმ განსხვავებით, რომ პირველ მოდელში თავდაპირველად დომინირებს F-მიქსოლიდიური კილო და მხოლოდ კუპლეტის დასასრულს თავს იჩენს “ქართული კადანსით” განპირობებული f-ეოლიური ნყობა; მაშინ, როდესაც მეორე მოდელში განვითარება უბრუნდება, ისევ და ისევ “ქართული კადანსის” მეშვეობით, დასაწყისშივე გაბატონებულ ეოლიურ მიხრილობას. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე მოდელში მოდულაციური ციკლის ორგანული შემადგენელი ნაწილი — შუალედური Es-მიქსოლიდიური კილო წარმოგვიდგება “ქართული კადანსის” ფორმირების პირველსანყისის როლში. იგი ანიჭებს მოყვანილ კადანსს მოდულაციური წრებრუნვის ნიალიდან მიღებული დასკვნითი ნაწილის მნიშვნელობას, რაც ცხადყოფს აღნიშნული წრებრუნვიდან მონყვეტით ამ კადანსის განხილვის მიზანშეუნოლობას.

ჩვენ გვერდს ვერ ავუვლით პროფ. შ. ასლანიშვილის მიერ პირველი სახის ქართული კადანსის შინაგანი ნყობის განმარტებას. იგი არსებითად განსხვავდება არაყიშვილისეულისაგან. როგორც უკვე ითქვა, სიმღერებს, რომლებშიაც გამოყენებულია ქართული კადანსი, არაყიშვილი უმართებულად მიიჩნევს ერთტონალოურ ნაწარმოებებად; მაშინ, როცა მუსიკალური აზრის დასრულების ამ სახეობას ასლანიშვილი სამართლიანად მიაკუთვნებს მამოდულირებელი კადანსების რიცხვს. მაგრამ სამწუხაროდ, იგი სრულიად არასწორად იხილავს ქართული კადანსის ფარგლებში განხორციელებულ მოდულაციურ პროცესს.

ავტორს მიაჩნია, რომ კადანსის დამაგვირგვინებელი კვინტური თანაჟღერადობა (f-c) თავდაპირველად გვევლინება Es-მიქსოლიდიური სისტემის კუთვნილი მეორე საფეხურის ჰარმონიის სახით. მისი აზრით, ფუნქციურ გარდაქმნას განიცდის სწორედ ეს დასკვნითი თანაჟღერადობა, რომელიც კადანსის დასრულების მომენტში ვითომდა გარდაისახება f-ეოლიური კილოს ტონიკად (Añëàí èø ãëëè, 1978:106) რა შეიძლება ითქვას ამასთან დაკავშირებით?

ჩვენი აზრით, ქართული კადანსის ფორმირების ლოგიკა გამორიცხავს მოდულაციურ პროცესში მიქსოლიდიური კილოს მოჩვენებითი მეორე საფეხურის მონაწილეობას. გავიხსენოთ კადანსის ჩამოყალიბების ამსახველი ფუნქციური მოდულაციის ზემოაღწერილი მექანიზმი. ვიმეორებთ: ფუნქციურად გარდასახული საერთო აკორდის როლში აქ გვევლინება მთავარი f-ცენტრის სანყისი და დასკვნითი ფორმირებების მიმართ შუალედურ პოზიციაში მყოფი Es-მიქსოლიდიური კილოს პირველი საფეხურის სამხმოვანება, რომელიც უტოლდება კადანსის დამაგვირგვინებელი f-ეოლიური კილოს ქვედა შემავალი საფეხურის სამხმოვანებას (es-g-b). ეს აკორდი გადაწყვეტას პოვებს სწორედ დასკვნითი კვინ-

ტური თანაჟღერადობის სახით მოცემულ f-ეოლიურ ტონიკაში, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ამ მომენტისათვის აშკარად უარყოფილი Es-მიქსოლიდიური კილოს მეორე საფეხურთან. ამრიგად, პირველი სახის ქართული კადანსის მახასიათებელი მოდულაციური განვითარების სპეციფიკა იგნორირებულია ავტორის მიერ.

აღარას ვამბობთ იმის შესახებ, რომ პირველი სახის ქართულ კადანსს იგი იხილავს იზოლირებული მოვლენის სახით. ყოველ შემთხვევაში, არ აღინიშნება მთლიანი კუპლეტის ფარგლებში განხორციელებულ მოდულაციურ წრებრუნვასთან მისი დაკავშირების რაიმე ცდა; მაშინ, როდესაც აღნიშნული კადანსი წარმოადგენს, როგორც უკვე ითქვა, ამ წრებრუნვის განუყოფელ ნაწილს.

დავუბრუნდეთ ქართულ კადანსში წარმოჩენილი ეროვნულ-თვითმყოფი თავისებურებების საკითხს.

მრავალხმიან ქართულ ხალხურ სიმღერებში არსებით მნიშვნელობას იძენს დიატონურ ბგერათა რიგებზე დამყარებულ თანაჟღერადობათა სეკუნდურ-მელოდიური თანაფარდობა, რომელიც დომინირებს სასიმღერო მუხლის ფორმირების ნებისმიერ მონაკვეთზე, მათ შორის კადანსურზე. გარდა ამისა, აქ აღინიშნება თანაჟღერადობათა ტერციული, უფრო იშვიათად, დაღმავალკვარტული (პლაგალური) შეუღლება — ყველა ის ფორმები, რომლებისთვისაც უცხოა კლასიკური მაჟორ-მინორის მახასიათებელი დომინანტური აკორდების ცენტრისკენული მიზანსწრაფვა.

აღსანიშნავია, რომ ჩვენს მიერ საგანგებოდ გამოყოფილი აკორდთა სეკუნდურ-მელოდიური შეუღლების კანონზომიერება თავის მხრივ განაპირობებს მოდულაციური ცენტრების სრულიად ანალოგიურ სეკუნდურ-მელოდიურ ურთიერთკავშირს, რომელიც გაბატონებულია პირველი სახის ქართული კადანსის მონანილეობით შემდგარ მოდულაციურ ციკლებში.

ქართული ხალხურ-სასიმღერო კადანსების თვითმყოფადობაში ჩანვდომის მიზნით უნდა შევეხოთ ე. წ. „მკაცრი სტილის“ ევროპულ პოლიფონიურ მუსიკაში ახალი ტიპის კადანსების ფორმირების ისტორიას.

ცნობილია, რომ უახლოესი საუკუნეების ევროპული კილო-ჰარმონიული აზროვნების ძირითადი კანონზომიერება — აკორდთა ავთენტიკური (აღმავალკვარტული ან დაღმავალკვინტური) შეუღლების წესი თავდაპირველად ფეხს იკიდებს სწორედ იმდროინდელი კადანსების ჩამოყალიბების პროცესში (XV-XVI ს.ს.). მოგვიანებით იგი მთლიანად ეუფლება მუსიკალურ ნაგებობას, რამაც გამოიწვია „ალორძინების ეპოქის“ მუსიკაში წარმოჩენილი საეკლესიო კილოების რღვევა, მათ ნაცვლად ცენტრალიზებული მაჟორ-მინორის შემადგენელი ჰარმონიული კილოების დამკვიდრება.

ისტორიული განვითარების სრულიად სხვა გზას დაადგა ქართული ხალხურ-სასიმღერო მრავალხმიანობა. აკორდთა შეუღლების ავთენტიკური პრინციპი დღესაც მიეკუთვნება აღნიშნული მრავალხმიანობის მიმართ სტილისტურად შეუსაბამო მოვლენათა რიცხვს (თუ, რა თქმა უნდა, არ მივიღებთ მხედველობაში ქალაქურ სასიმღერო ფოლკლორს, რო-

მელმაც განიცადა ევროპული მუსიკის ზეგავლენა). ჩვენი დაკვირვებით, ეს გამონვეულია მრავალხმიანი ქართული ხალხური სიმღერის მახასიათებელ პოლიმელოდიურ ფაქტურულ ქსოვილში ბგერათა შემაკავშირებელი **ენერგეტიკული** სანყისის უდავო პრიორიტეტით. რას გულისხმობს ენერგეტიკა? იგი გულისხმობს ერთი ტონის მეორეში უპირატესად სეკუნდურ-მელოდიური გადაზრდის ინტენსიურობას, რომლის მამოძრავებელ სანყისად გვევლინება ხმათა ლინეარულ-მელოდიური მოძრაობის ძლიერი ინერცია. ეს კი არ უტოვებს ადგილს, თუნდაც კადანსებში, თანაჟღერადობათა შეუღლების ავთენტიკურ პრინციპს.

ამით ვამთავრებთ პირველი სახის ქართული კადანსის განხილვას.

შენიშვნა

¹ მარტო გრ. ჩხიკვაძის მიერ შედგენილ ქართული ხალხური სიმღერების კრებულში გამოიყოფა ოცამდე ნიმუში, რომელიც მთლიანად ემყარება განხილული მოდულაციური ციკლის დასრულებას პირველი სახის ქართული კადანსის მეშვეობით.

დამონმებული ლიტერატურა

გოგოტიშვილი, ვლადიმერ. (2001). მრავალხმიანი ქართული ხალხური სიმღერების კილოური წყობის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ. კრებულში: წურნუმია, რუსუდან (პ/მ რედ.). *სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. (გვ. 233-259). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

Àðàèèø àèèè, Æì èððé. (1942). *Í èàààð á í àðí ú ó ò ðàððá èí ñí ú ò ï àñí ýð Áí ñò í -í í é Áðóçè. Áí èèàà ÿ ðí -èðàí í ú é í à Èí ÿ ÿ í çèð ðñèí é èàð ààðð ÕÃË. Õáèèèèèè* (ხელნაწერი).

Àñèàí èø àèèè, Ø àèàà. (1978). *Ãàðì í í è ý á í àðí ú ó ò òí ðí àú ò ÿ àñí ýð Èàðð èè è Èàðàò èè. Ì í ñéàà: Ì óçú èà.*

Éóðð, Ýóí ñò. (1931). *Í ñí í àú èèí ààðí í à èí í ò ðàí óí èð à. Ì í ñéàà: Æí ñóáàðñòàáí í í à ÿ óçú èàèúí í à èçààðàèúñòàí .*

Éóð í àðàá Õðèñòí óí ð. (1958). *Áí ÿ ðí ñú èñò í ðèè è ò áí ðèè àðí ýí ñéí é í í í àè -àñéí é ÿ óçú èè. Èáí èí àðàá: Æí ñóáàðñòàáí í í à ÿ óçú èàèúí í à èçààðàèúñòàí .*

Ïø èèí, P ðé. (1966). *Ó-áí èáí ààðì í í èè. Ì í ñéàà: Ì óçú èà.*

Ïø èèí, P ðé.. (1978). *Èðàò èè è ò áí ðáò è -áñèè è éóðñ ààðì í í èè. Èçä. ððáòúá. Ì í ñéàà: Ì óçú èà.*

Ïø èèí, P ðé è Ì ðèàáí í, Í èéí èàé. (1964). *Ó-áí èè ààðì í í èè. Èçä. àð ðí á. Ì í ñéàà: Æí ñóáàðñòàáí í í à ÿ óçú èàèúí í à èçààðàèúñòàí .*

mf *rit.* *p* *

ქე - ღა და - გის - ებს გმო - ბა - სა ჰო
 qve - la da - gis - qebs gmo - ba - sa ho

მაგალითი 3. “მურმანო.” (გვ. 208-209, ტაქტები 11-20)
 Example 3. “Murmano.” (pp. 208-209, bars 11-20)

poco riten. *p*

მურ - მან, მურ - მან, შენ - ხა მზე - ხა, შე - ნი ცო - ღი რა რი - გი - ა,
 mur - man, mur - man, shen - sa mze - sa, she - ni co - li ra ri - gi - a,

ვო - დი ღა დე - ღი - ა ვო - რი - დი - ღა ვა - დი - ღა
 vo - di la de - li - a vo - ri - di - la va - di - la