

„უცვლელი“ თბილისის ანსამბლებში

„კულტურის ყველაზე მნიშვნელოვანი
თავისებურებაა უცვლელობა“
(Blacking, 1977:17)

შესავალი

საბჭოთა ბლოკის დაშლის შემდეგ, ამ რეგიონის ტრადიციული მუსიკის თანამედროვე კვლევა ძირითადად ფოკუსირდება ცვლილებებზე, რომელიც ან სოციალისტური პოლიტიკის, ანდა მასთან ოპოზიციის შედეგი იყო (Sugarman, 2004; Buchanan, 1995, 2005; Rice, 1996). სხვა ხალხების მუსიკასთან შედარებით მცირე ცვლილებები შეინიშნება ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიან სიმღერებში — იმ პატარა ქვეყნის სიმღერებში, რომელიც აღმოსავლეთით ესაზღვრება შავ ზღვას. მართალია, თანამედროვე ანსამბლები სიმღერებს ტრადიციული სოფლის კონტექსტიდან მონყვევით ასრულებენ, სიმღერების ჟანრები და მათი მუსიკალური (ჰარმონიული და რიტმული) სტრუქტურა ჯერ კიდევ შეიძლება არქივში დაცულ ჩანაწერებსა და მათ გვიანი 1800-იანი და ადრეული 1900-იანი წლების ისტორიულ აღწერა-დახასიათებას შევადაროთ. მეტიც, ეს საშემსრულებლო პრაქტიკა ახლა არ აღორძინებულია. ესაა იმ საანსამბლო ტრადიციის გაგრძელება, რომელშიც როგორც ადრეული, ისე XX საუკუნის ორივე — ქალაქური და სოფლური ფოლკლორული პრაქტიკაა გაერთიანებული.

მუსიკაში ამგვარი მემკვიდრეობითობა ბევრ შეკითხვას ბადებს. არის ეს მუსიკა მართლაც უცვლელი? აირეკლავს ის ავთენტიკურ პრაქტიკას? შეუძლია ამ საუკუნოვან მუსიკას ჯერ კიდევ იყოს ტრადიციული კულტურის თანამედროვეობის გამომხატველი? რას გვეუბნება მუსიკის ასეთი სტაბილურობა ხალხსა და კულტურაზე?

ეს სტატია ემყარება ქართული საანსამბლო ტრადიციის კვლევასა და ანალიზს. პირველყოვლისა, განვიხილავ საკითხს — არის ეს ტრადიცია მართლაცდა უცვლელი? — მხოლოდ ქართული პოლიფონიური სიმღერების მუსიკალურ სტრუქტურასთან დაკავშირებით. შევაჯამებ ძველი და თანამედროვე ანსამბლების ერთ და იმავე სიმღერების ჩანაწერების შედარებითი ანალიზის შედეგებს. ამის შემდეგ შევეცდები აღვწერო საანსამბლო პრაქტიკა. საკითხი განხილული იქნება ისტორიულ კონტექსტში, შევხები ქართული და აღმოსავლეთ ევროპის ტრადიციული მუსიკის თანამედროვე პრაქტიკასაც. სხვა ქვეყნების კულტურაზე დაკვირვება დაგვხმარება დავადგინოთ ქართული კულტურის უნიკალური კომპონენტები, რომელთა მეშვეობითაც შევძლებთ ვუპასუხოთ ბოლო კითხვას — რას გვეუბნება მუსიკის ასეთი სტაბილურობა ხალხსა და კულტურაზე? ამას საფუძვლიანი კვლევა ესაჭიროება, მაგრამ ამჯერად წარმოგიდგინოთ თბი-

ლისის ანსამბლების თანამედროვე პრაქტიკაზე ზოგიერთ დაკვირვებას და შევეცდები გავაკეთო დასკვნები იმის შესახებ, თუ რას ასახავს მუსიკის ეს მყარი, უცვლელი თავისებურებები.

საკითხის ასე დასმა არ ნიშნავს იმას, რომ ქართული პოლიფონიური სიმღერები საფრთხის წინაშე არ დგას. ტრადიციული სიმღერის დიდი ნაწილის ჭეშმარიტი კონტექსტი დაკარგულია. ის, რაც ოდესღაც ყოველდღიური საქმიანობის საგანი იყო, ბევრ სოფელში დღესდღეობით აღარ არის. ბევრმა ანსამბლმა, რომლებიც სოფლის გარემოში არსებობდნენ, ადაპტირება მოახდინა შესრულების საბჭოურ სტილთან და ამით დააზიანა რეგიონის დამახასიათებელი თავისებურებები. მეტიც, ქართველ ეთნომუსიკოლოგებს ეშინიათ ქართული წყობის დაკარგვისა, რადგანაც დასავლური პროფესიული მუსიკის ტემპერირებული წყობა უკვე ნორმა გახდა და რთულია მასთან დაპირისპირება.

ამის მიუხედავად, თბილისსა და მეზობელ რეგიონებში არის რამდენიმე ახალგაზრდა ანსამბლი, რომელთაც დაძლიეს საბჭოური სტილის ზეგავლენა. ისინი ღრმად არიან ჩართული საქესპედიციო და საარქივო საქმიანობაში და შეგნებულად აქვთ გადანყვეტილი, შეასრულონ მუსიკა ტრადიციების გათვალისწინებით, რაც ქართული მუსიკის უნიკალურ მახასიათებლებს ასახავს. ეს ანსამბლებია — „ანჩისხატი“, „ლაშარი“, „ზედაშე“ და ზოგიერთი სხვა — მათი მოღვაწეობა ამ სტატიის კვლევის საგანს წარმოადგენს.

1. მართლაც უცვლელია?

ტერმინი „უცვლელი“ მომდინარეობს ბლექინგის მიერ 1977 წ. შექმნილი სტატიიდან. აქ იგი ხაზს უსვამს საჭიროებას, გაიგო მუსიკა მის სოციალურ და კულტურულ კონტექსტში და გვთავაზობს მუსიკალური ცვალებადობის ფენომენის დადგენისა და შესწავლის ძირითად კურსს. განხილვისას იგი აღიარებს ცვალებადობის ბევრ ტიპს, კერძოდ იგი აღნიშნავს განსხვავებას მუსიკალური სისტემის ძირითად სტილურ და სტრუქტურულ ცვალებადობასა და უმნიშვნელო ზედაპირულ ცვალებადობას შორის. ნოვატორობა, დაგროვება და უმნიშვნელო ცვლილებები ბუნებრივად მოსალოდნელია ცოცხალ სისტემაში, ამიტომაცაა, რომ ამგვარად ურთიერთქმედებენ უცვლელობასთან (1977:6). ბლექინგი ზუსტად არ განსაზღვრავს ტერმინს „უცვლელი“, მაგრამ ერთ-ერთი გაგებით გაიგივებულია „მუსიკის ფრთხილ განმეორებად გადასვლებთან“ (1977: 6). ტერმინის ჩემეული გაგება ოდნავ განსხვავდება, არის უფრო ლიბერალური და ეწინააღმდეგება ბლექინგის იმ აზრს, რომ მცირე ცვლილებები არ უნდა მიენეროს ცვალებადობას (1977:17). ამგვარად, ამ სტატიის შედეგებით, უცვლელობა მუსიკალურ სისტემაში არ გულისხმობს ცვალებადობის არარსებობას — ის წარმოადგენს ისეთ მოვლენას, სადაც მნიშვნელოვანი სტილური ან სტრუქტურული ცვლილებები არ ხდება.

ჩემი მეთოდი, მიმართული მუსიკალური მემკვიდრეობის უწყვეტობისკენ, შეიცავს თანამედროვე შესრულებებისა და საარქივო მასალის შედარებით ანალიზს. ეს ჩანაწერები შევადგოვე საქართველოში არაერთგზის მოგზაურობის დროს¹. ამ მასალის გარდა შევადგინე დაახლოებით 25 ერთეული, სა-

დაც შესულია ერთი და იგივე სიმღერის საარქივო და თანამედროვე შესრულება. ვინაიდან ჩემს გამოსვლაში ყველა ერთეულს ვერ გავაანალიზე, შევჩერდები ერთ სიმღერაზე. ერთი სიმღერის ამომწურავმა ანალიზმა საშუალება მომცა, მომეძებნა მიდგომა დაახლოებით ცხრა სხვა სიმღერის ანალიზისთვის. ამიტომ სტატიის დასკვნები წინასწარია და სრულყოფისათვის საჭიროებს წლებს და არა თვეებს.

ჩემი ანალიზები შეიცავს ფორმის, მელოდიური მოტივების, სიმალლისა და ნყოფის სისტემის, ტემბრის, ტემპის და სხვა სტილური თვისებების შეფასებას. ამასთან დაკავშირებით გამოვიყენე კომპიუტერული პროგრამა Transcribe!,² რომელსაც შეუძლია შეანელოს ნაწარმოები, შეცვალოს მისი სიმალლე, მოანესრიგოს EQ, მოგვანოდოს სპექტრული ანალიზი, რათა დავადგინოთ სიხშირეები და გამოთვალოს ტემპი. როგორც მოსალოდნელი იყო, ამგვარი ანალიზისას განსხვავებაა ორ ჯგუფს — ძველ საარქივო შესრულებასა და ახალს შორის; მოსალოდნელი იყო ისიც, რომ ასევე აღმოვაჩინე მსგავსი განსხვავებები საარქივო ვერსიებშიც.

ფორმისა და მელოდიური მოტივების განხილვისას, ჩემი აზრით, თანამედროვე ანსამბლები შესრულებისას ნაკლებად მიმართავენ იმპროვიზაციულობასა და ვარიაციულობას, ვიდრე ეს ძველ ვერსიებშია. მართალია, „ანჩისხატის“ „ვახტანგურისა“ და „აღდგომის სიმღერის“ შესრულებას აქვს უფრო მყარი ფორმა, ვიდრე 1930-იანი წლების სიმონიშვილის „ვახტანგურს“ ან 1980-იანი წლების მიქაძის „აღდგომის სიმღერის“³ ვერსიას, მაგრამ სიმონიშვილის ერთ-ერთი თანამედროვე, კირილე პაჭკორია ასრულებს „ვახტანგურის“ ისეთ ვერსიას, რომელიც, შესაძლოა, „ანჩისხატის“ შესრულებაზე უფრო მყარია. მეტიც, ერთ-ერთ სუფრაზე მოვისმინე „ანჩისხატის“ შესრულებული სიმღერები, რომლებიც საკონცერტო შესრულებასთან შედარებით ბევრად უფრო ვარიაციულია.

განვიხილე მაგალითები „ბასიანისა“ და „ლაშარის“ შესრულებით. „ორირას“ და „აჭარული მაცრულის“ „ბასიანისეული“ ვერსიები ემყარება ერქომაიშვილის საარქივო ჩანაწერებს. „ორირაში“ „ბასიანი“ არაა იმდენად იმპროვიზაციულად მრავალფეროვანი, როგორც ეს ერქომაიშვილის ვარიაციებშია. „აჭარულ მაცრულში“ ახალგაზრდა ანსამბლი იყენებს მეტ ვარიანტს — კერძოდ კი ზედა ხმაში, მაშინ, როდესაც სიმღერის გაფართოება ბანის ხაზის მეშვეობით არ გვხვდება ორიგინალურ ჩანაწერებში. ამის მსგავსად, „კახური მრავალჟამიერის“ „ლაშარისეულ“ ვერსიაში უფრო კომპლექსურადაა გამოყენებული ბანის განვითარება და უფრო დინამიკურია ურთიერთცვალებადობა ზედა ორ ხმას შორის, ვიდრე ყველა სხვა ვერსიაში, რომლებიც კი მსმენია, ოთხი საარქივო ვერსიის ჩათვლით.

შემდეგი მოსალოდნელი შედეგი ძველ და ახალ ანსამბლებს შორის განსხვავებასთან დაკავშირებით, ეხება ნყოფას. როგორც აღინიშნა, სტანდარტული ტემპერირებული ნყოფის გავრცელების გამო, ბევრი ქართველი ეთნომუსიკოლოგი ხედავს საკუთარი ტრადიციული ნყოფის დაკარგვის საფრთხეს. ნყოფისა და ბგერათრიგული სისტემის საკითხები ბუნდოვანია, როგორც ამაში გვარწმუნებს ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე (2002) წარმოდგენილი მოხსენებები ბგერათწყობ-

ბის სამი სხვადასხვა სისტემის შესახებ (Erkvanidze, 2003:178-85; Geltzer, 2003:194-200; Westman, 2003:212-20). ამიტომ, უმჯობესია, ჩემს თავზე არ ავილო მსჯელობა წყობის სისტემის შესახებ, არამედ შევეცადო განვიხილო წყობაში რამდენიმე სპეციფიკური ინტერვალის საკითხი.

მაგალითად, ზოგიერთ საარქივო შესრულებაში არის წყობის გარკვეული თავისებურებანი, რომლებიც არაა ჩემს მიერ მოსმენილ თანამედროვე შესრულებებში. კერძოდ, ვსაუბრობ ხმების დამახასიათებელ ზუზუნზე. იგი წარმოიქმნება იმ ინტერვალების შედეგად, რომლებიც ჩვენი სტანდარტული ტემპერირებული წყობის ინტერვალებზე უფრო მცირეა; მაგალითად, ტემპერირებულ წყობის კვარტაზე უფრო პატარა კვარტაა სიმონიშვილის „ვახტანგურის“ მე-4 და მე-5 სტროფში და მსგავსად, უფრო პატარა ტერციაა ერქომაიშვილის „ორირას“ მე-5 ტაქტში. რომც არ აღმოვაჩინო მსგავსი წყობის გამოყენების შემთხვევები თანამედროვე ანსამბლებში,⁵ არის ბევრი სხვა საარქივო შესრულება, ჩანერილი 1930-იან წლებში, სადაც ასევეა ეს დამახასიათებელი ზუზუნი.

შემდეგი მაგალითი გვიჩვენებს ზოგიერთ ინტერვალს „ვახტანგურის“ 5 შესრულებაში. ამ ინტერვალების ჩემეული გაზომვისას ცენტრში ნაჩვენებია მოდელები, სადაც ორი თანამედროვე შესრულება უფრო ახლოს დგას ტემპერირებულ წყობასთან, ვიდრე სამი საარქივო შესრულება (სქემა 1 და 4). მიუხედავად ამისა, თანამედროვე შესრულებებში ჯერ კიდევ არის საკმაოდ არატემპერირებული ინტერვალები, რაც ეგ ზოტიკურ არაეგროპულ შეგრძნებებს ბადებს.

ეს ანალიზები ნათლად ადასტურებს, რომ ვარიანტობა არსებობდა ერთი სიმღერის შესრულების დროსაც კი. მაგალითად, სიმონიშვილის 1930 წლის ვერსიის „ვახტანგურში“ (სქემა 2) ტრიოდან გუნდში გადასაწყვეტი ინტერვალის მერყეობს 131 ცენტსა და 201 ცენტს შორის. დანარჩენ ოთხ შესრულებას აქვს 50-ცენტრიანი ამპლიტუდა. სმენით ამგვარად აღქმადი ზოგიერთი სხვა ინტერვალის „ვახტანგურში“, რომელიც წარმოაჩენს ვარიანტობას, შეიძლება მოიძებნოს ოთხი ნოტის შუაში, რომელიც აქცენტირებულია გუნდის მეორე ხმაში ისევე, როგორც იმ ორი ვარიანტის ზედა ხმაში, რომლებიც განსაზღვრავენ ტრიოს I ტენორის კადენციურ ფრაზას. მსგავსი ცვალებადობა ადვილად მოიძებნება ასევე სხვა სიმღერების შესრულებებში.

ასეთი უზუსტობები წყობის მაკროდონიდან მიკროდონემდე წარმოადგენს ფოლკლორული მუსიკის ბუნებას — ასეთი მოქნილობა საშუალებას აძლევს ინდივიდებს, თავისი გრძნობები გამოხატონ მოცემულ კონკრეტულ დროში. მაგრამ ეს მოქნილობა ნუთიერია, მუდმივად ახასიათებს შემსრულებელთა თაობებს და განსაზღვრავს უცვლელობის არსს. ის ასევე საშუალებას აძლევს ახალგაზრდა ანსამბლებს, რომელთა ნევრები იბრძვიან წინა თაობების ტექნიკისა და სულის ასალორძინებლად, იმდროს საკუთარი დამახასიათებელი ხმით, რომელიც ინდივიდუალურია და განსხვავებული სხვა ანსამბლებისგან. მაგრამ ხორციელდება კი ეს ავთენტიკურად?

II. ასახავს თუ არა “უცვლელის” ხასიათი ავთენტიკურ პრაქტიკას?

ავთენტიკურობის საკითხი ძალზე საფრთხილოა. როგორც კონცეფცია, ის დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ გავიგებთ ტერმინს, რა ღირებულებას

ბას და მნიშვნელობას მივანიჭებთ მას. ჩემთვის, როგორც უცხოელისთვის, უფრო რთულია, განვიხილო ეს საკითხი ქართულ სინამდვილეში. გავბედავ და ვიტყვი, რომ მუსიკა, როგორც უნიკალური, არამატერიალური მემკვიდრეობა, არსებული, როგორც ითქვა, ვარიანტურად, კვლავ არსებობს ტრადიციული კულტურისგან დამოუკიდებლად, მით უფრო, თუ ჩვენ შევისწავლით ქართული ანსამბლების ისტორიულ ბუნებას.

საინტერესოა ტრადიციული მუსიკის ევოლუცია უკანასკნელი რამდენიმე ასეული წლის მანძილზე. აღმოსავლეთ ევროპის უმეტესობაში ეს ევოლუცია ერთ-ერთი იმ მოვლენათაგანი იყო, რომელიც გავლენას ახდენდა XIX საუკუნის პროფესიულ ხელოვნებაზე და წარმოადგენდა XX საუკუნის საბჭოთა პოლიტიკის კულტურული მანიპულაციის საგანს. უფრო მოგვიანებით, გლობალიზებული ეკონომიკის, კვლადაკვალ პოპულარული მუსიკის ჰეგემონია დამკვიდრდა, როკის, რეპის ჰიბრიდული ფორმებისა და მსოფლიოში გავრცელებული სხვა ტიპის მუსიკასთან ერთად. რეტროსპექტიულად, ტრადიციული მუსიკა, რომელსაც აქვს ადამიანების იდენტიფიცირებისა და მობილიზების შესაძლებლობა, ამოღებულ იქნა მისი ბუნებრივი კონტექსტიდან (განსაკუთრებით საბჭოთა პერიოდში აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში) და ხელისუფლების ყურადღების საგნად იქცა.⁶

ქართული მუსიკაც დაზარალდა მსგავსი ჩარევის გამო. საბჭოთა ეპოქის განმავლობაში ტრადიციული სიმღერები მოწყდა ორიგინალურ კონტექსტს და ჰარმონიზებული იყო იმგვარად, რომ მისადაგებოდა მასობრივ გუნდებსა და ფოლკლორულ ორკესტრებს. მოხდა ფოლკლორული საკრავების ქრომატიზება, შეიქმნა სხვადასხვა ზომის საკრავები, რათა ამ ანსამბლების პარტიების დიაპაზონი დაეკმაყოფილებინა. შედეგად იქმნებოდა სიმღერების სტანდარტული ვერსიები, რამაც ჩაანაცვლა უფრო პატარა ანსამბლების ვარიანტობა და იმპროვიზაციები. მიუხედავად ამ ცვლილებებისა, ასეთი დიდი გუნდების გვერდიგვერდ არსებობას განაგრძობდა უფრო პატარა ანსამბლების ფორმატიც, რომელიც ახლოს იყო ტრადიციულ ფოლკლორულ გზასთან.

ქართული ტრადიციული მუსიკა ჭეშმარიტი სოფლის კონტექსტიდან ამოღებულ იქნა ჯერ კიდევ 1921 წლამდე — საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეის გამომხატველი იყო ქართული ინტელიგენციის წარმომადგენელი ლადო ალნიაშვილი, რომელმაც 1885 წელს შექმნა ერთ-ერთი პირველი ეთნოგრაფიული გუნდი⁷ და პირველი საკონცერტო წარმოდგენა გამართა 1886 წ. 15 ნოემბერს. თუმცა ეს მოვლენა მაშინვე იქნა აღიარებული, როგორც საქართველოს ტრადიციული კულტურის დაცვის მიმართულებით გადადგმული მნიშვნელოვანი ისტორიული ნაბიჯი (Chavchavadze, 2005), კონცერტირების პროცესი რამდენჯერმე იქნა გაკრიტიკებული ევროპული ესთეტიკისა და ფორმების დიდი გავლენის გამო ქართულ ტრადიციულ მუსიკაზე.⁸

როგორც ჩანს, გუნდის კონცეფცია საქართველოში ახალი არ იყო. XIX საუკუნის დასასრულს სოფლებში უკვე არსებობდა გუნდები. მათგან ზოგიერთი მათგანი ჩაინერა 1907-1914 წლებში და 2001 წ. გამოიცა CD-ზე სახელწოდებით “Drinking Horns and Gramophones”. CD-ზე ძირითადად ჩანე-

რილია გუნდები ორი რეგიონიდან — გურიიდან და ქართლ-კახეთიდან. XIX ს. დასასრულისათვის განსაკუთრებული აქტიურობით ცნობილი იყო სამი გუნდი. უნდა აღინიშნოს, რომ ზემო აკეთისა და მაკვანეთის გუნდის წევრები უბრალო ხალხი — თავისი კულტურული მემკვიდრეობის ერთგული გლეხები და ფერმერები იყვნენ (Linich, 2001). ისინი სიამოვნებით მღეროდნენ და ზოგჯერ გალობდნენ ეკლესიაში წირვაზე (Erkomaishvili, 1987). მათი სიმღერის ხარისხმა ისინი პოპულარულები გახადა; ამიტომ, ამ მომღერლებზე დიდი მოთხოვნილება იყო ნებისმიერი დღესასწაულის დროს. 1987 წ. რუსული “მელოდიას” გამოცემულ იშვიათ საარქივო LP წინასიტყვაობაში ანზორ ერქომაიშვილი, მაკვანეთის გუნდის ხელმძღვანელის ბრწყინვალე შვილიშვილი, ამბობს: „ჯგუფს ყოველთვის ეპატიჟებოდნენ განსხვავებულ სოფლებში, ფაქტობრივად, არც ერთი ფოლკლორული თუ რელიგიური დღესასწაული არ იმართებოდა მათ გარეშე“ (Erkomaishvili, 1987:16, 21-2).

ისტორიკოსმა მანანა ახმეტელმა ჩემთან ინტერვიუში (2005) გამოთქვა მოსაზრება, რომ სოფლად მოღვაწე ეს ჯგუფები უფრო კარგად იყო ორგანიზებული სოფლის ანსამბლებში, რაც აღნიშვილის გუნდის 1886 წლის კონცერტის გამოცხადებულ წარმოადგენდა. თუმცა ა. ერქომაიშვილის აზრით, XIX საუკუნის გვიანი პერიოდისთვის საგუნდო ტრადიცია სოფლად კარგად იყო ფესვგადგმული და პოპულარული. რა თქმა უნდა, სასიმღერო ტრადიცია დიდი ხნის ჩამოყალიბებული იყო; “Drinking Horns and Gramophone”-ის CD-ზე წარმოდგენილი ექვსი გუნდის ხელმძღვანელიდან ორი ან სიმღერის ოსტატის შვილი იყო, ანდა სწავლობდა მათთან — პიროვნებებთან, ვინც სიმღერის ექსპერტებად ითვლებოდნენ (Erkomaishvili, 1987). 1870-იან წლებში გიგო ერქომაიშვილის ტრიომ, რომელიც ამოიზარდა ზემო მაკვანეთის გუნდიდან, სახელი მოიხვეჭა მთელ გურიაში, ასევე XIX ს. ბოლოს ს. ჩავლეიშვილის გუნდი უკვე პროფესიულ ჯგუფს წარმოადგენდა: „ისინი თავს ირჩენდნენ სიმღერით, მოგზაურობდნენ უამრავ სხვადასხვა სოფელში“ (Erkomaishvili, 1987). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მუსიკის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის (ტმკსც) ვებ-გვერდზე აღნიშნულია სხვა რაღაცა, რაც ადასტურებს საგუნდო ერთობის არსებობას ადრეულ ეტაპზეც. სტატიაში “ქართული მუსიკის ისტორიული წყაროები” ნახსენებია ადრეული XIX საუკუნის ძეგლი — იოანე ბატონიშვილის ენციკლოპედიური შრომა „კალმასობა“, რომელშიც განხილულია ბევრი მუსიკალური კონცეფცია, მათ შორის ქართული გუნდის სტრუქტურა⁹ (Anon, 2004).

ადრეულ ეტაპზე სოფლის მოსახლეობაში გუნდის არსებობის იდეა ბუნდოვანს ხდის ფოლკლორული სიმღერების ორიგინალური კონტექსტის საკითხს. ორგანიზებული გუნდი გულისხმობს არა მარტო სიმღერების ფუნქციონირებას ტიპური კალენდარული რიტუალების გარეშე, არამედ — საკუთარი ესთეტიკური ღირებულებების განვითარებას, რაც მეტყველებს ქართული ფოლკლორული მჭიდროდ მუსიკალური კულტურის სხვა უნიკალურ ასპექტზე. მუსიკა უმაღლესი ღირებულება იყო საზოგადოებაში და ფუნქციონირებდა, როგორც პროფესიული ხელოვნება არა

ფოლკლორული სიმღერის სახით, არამედ ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის წიაღში, როგორც საეკლესიო საგალობელი.

ამრიგად, საქართველოში მუსიკა, როგორც პროფესიული ხელოვნება, საუკუნეების მანძილზე არსებობდა მართლმადიდებლურ ეკლესიაში, რომელიც ქართველების უდიდესი სიამაყისა და იდენტურობის მყარი სიმბოლო იყო. ფილოსოფიური თვალსაზრისით, ქართული ეკლესია, როგორც მართლმადიდებლური ქრისტიანობის ნაწილი, ყოველთვის იყო უფრო პასიური (და შესაძლოა, უფრო ტოლერანტული) რელიგია, ვიდრე რომანული კათოლიციზმი ან პროტესტანტიზმი (Ware, 1993:1-17)¹⁰. ამდენად გასაკვირი არაა, რომ დამყარდა მჭიდრო კავშირი საერო და სასულიერო მუსიკას შორის. როგორც ფოთისა და ხობის ეპარქიის არქივებისკოპოსი გრიგოლი აღნიშნავს ხობის II საერთაშორისო ფესტივალის პროგრამაში, „ფოლკლორული მუსიკა ანიჭებს გონებრივ მშვიდობას... მშვიდობა ადამიანური ყოფის ბუნებრივი სულიერი მდგომარეობაა. იქ, სადაც არაა მშვიდობა, არაა ღმერთი. ფოლკლორული მუსიკა განაპირობებს მსგავსი მშვიდობის წარმოქმნასა და დაცვას“ (Second International Festival of Khobi, 2005 : 28).

საქართველოში ამბობენ, რომ საუკეთესო მგალობლები საუკეთესო ფოლკლორული მომღერლებიც იყვნენ. მათ შეძლეს ასეთ მჭიდრო ურთიერთობაში ქართული ტრადიციული მუსიკის ორი განსხვავებული ბილიკი გაეკვალათ — მაღალი ოსტატობის მომღერლები ასევე ღრმა სულიერების მქონე ინდივიდები იყვნენ, რომლებიც ხელს უწყობდნენ ფოლკლორული მემკვიდრეობის განვითარებას.

III. ქართული ფოლკლორული სიმღერების “უცვლელობის” გაგების სხვა ასპექტები

მართლმადიდებლურ ქრისტიანობასთან ეს ურთიერთკავშირი, შესაძლოა, ქართული ფოლკლორული მუსიკის მყარი თვისებების გაგების გასაღები გახდეს. დღესაც, საუკეთესო მგალობლები საუკეთესო ფოლკლორული მომღერლები არიან. „ანჩისხატის“ გუნდი ამის საუკეთესო მაგალითია; თბილისისა და მისი შემოგარენის ახალგაზრდა ფოლკლორული გუნდებიც გალობენ. დღეს, ტრადიციული მუსიკის რენესანსი, უნგრული აღორძინების მსგავსად, უნდა განვიხილოთ თბილისის ანსამბლების მუსიკალური პრაქტიკის საფუძველზე. მაგრამ ქართული რენესანსის კონტექსტი არ არის მხოლოდ გართობა, უნგრული საცეკვაო სახლების მსგავსად; ის ღრმა კავშირშია რელიგიურ აღორძინებასთან, რასაც ქართველთა წინაპრები ათასწლეულების მანძილზე უპირისპირებდნენ უცხოელთა ოკუპაციის სხვადასხვა ფორმებს. დღეს საქართველოში რელიგიურ აღორძინებას საყოველთაო ხასიათი აქვს.

სამწუხაროდ, დროის უქონლობის გამო, ვერ განვიხილავ აღორძინების თემას (მუსიკალურსა თუ სხვას), რაც მოიცავს მთელ რიგ საინტერესო საკითხს ავთენტურობის, კონსერვატიზმისა და ლიბერალური ჰიგემონიის წინააღმდეგ რეაქციის ასპექტში (Livingston, 1999). არც იმის საშუალება მაქვს, პარალელები გავავლო უნგრული საცეკვაო სახლის აღორძინების მოძრაობასა და თბილისის ახლანდელ მუსიკალურ პრაქტიკას შორის. იუდით ფრი-

გისი აღნიშნავს, რომ უნგრული ალორძინების მონაწილე ბევრი მუსიკოსი ამ მოძრაობას აღიქვამს, როგორც წარმავალს, უმნიშვნელოს, დროითი პერსპექტივის თვალსაზრისით. ამისგან განსხვავებით, ქართული ანსამბლების წევრები თავიანთ მუსიკალურ მოღვაწეობას თბილისში აღიქვამენ, როგორც ძალიან მნიშვნელოვანს მუსიკალური და კულტურული განვითარების თანამედროვე და სამომავლო კურსისთვის.¹¹

შენიშვნები

¹ მაღლიერებას გამოვთქვამ სხვადასხვა ანსამბლების იმ ხელმძღვანელებისა და კერძო პირებისადმი, ვინც მომანოდა კერძო სააარქივო კოლექციები.

² Transcribe! არის კომპიუტერული პროგრამის გამოსაცდელი ვერსია, გამოქვეყნებული ინგლისში Seventh String Software, copyright © 1998-2006.

³ ანჩისხატის “აღდგომის სიმღერის” უფრო მეტი სიმყარე შესაძლებელია განპირობებული იყოს მისი სტრუქტურის გამოყენებით აღდგომის სხვა სამ სადღესასწაულო სიმღერასთან ერთად.

⁴ დინამიური ცვლილებები “ლაშარის” შესრულებაში იმ დაძაბულობის შედეგია, რომელიც მაშინ წარმოიქმნება, როცა ორნამენტები ჰომორიტმულად არ იმღერება. “მრავალჟამიერის” სხვა თანამედროვე შესრულებასთან შედარებით “ლაშარის” მაღალი ხმები ორნამენტებს ერთად ნაკლებად ხშირად ასრულებენ, ისინი არ იცავენ პარალელიზმებსა და ჰომორიტმულობის ხარისხს, რომელიც უფრო ზოგადია, ვიდრე ეს შეიძლება მოვისმინოთ “ბასიანის” 2001 წლის შესრულებაში.

⁵ უნდა აღინიშნოს, რომ არის შემთხვევები, როცა თანამედროვე ანსამბლები აკეთებენ სასიამოვნო ვიბრირებას. ეს მაგალითები არაა ისე დამაჯერებელი, როგორც ეს სიმონიშვილის ან არტემ ერქომიშვილის შესრულებაშია, რადგან ისინი ან წარმოიქმნიან ან თან ახლავენ იმ მონაკვეთებს, სადაც ჰანგი ორ ხმას შორის არამყარად ჟღერს.

⁶ მაგალითად, ბუხანინის ეთნოგრაფიული ანგარიშში აღნიშნულია იმ კვალის შესახებ, რომელიც დღემდე შეინიშნება ბულგარულ ანსამბლებში სოციალისტური დროის ტრადიციული მუსიკალური პრაქტიკიდან.

⁷ ეთნოგრაფიული გუნდი უნდა გავიგოთ როგორც ფოლკლორული ანსამბლი.

⁸ მაგალითად, იხ. არაყიშვილი (2005 :30)

⁹ RCTP website: <http://www.Polyphony.ge/en/natpolyphony/history.php> (1 February 2007)

¹⁰ ოსიტაშვილი გვთავაზობს საინტერესო ციტატებს საეკლესიო მამების ისტორიული ნყაროებიდან, რომლებიც ადასტურებენ ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის შემწყნარებლობას (Karelin in Ositashvili 2003:479).

¹¹ ამ პარაგრაფში დასმული საკითხის დასაზუსტებლად იხ. ჩემი სამაგისტრო შრომის უკანასკნელი თავი (Kuzmich, 2007)

თარგმნა მარია ნადარეიშვილმა

Notes

¹ I must express my gratefulness to the numerous ensemble leaders and other individuals who shared their private archived collections with me.

² Transcribe! is shareware software published in England by Seventh String Software, copyright © 1998.

³ The more stable characteristic of Anchiskhati's "Aghdgomis Simghera" could be a result of its structural use within a medley of three other celebratory Easter songs.

⁴ The dynamic interchange of Lashari's performance results from the tension that exists when ornaments are not sung homorhythmically. In comparison to other contemporary performances of "Mravalzhamier", the top voices of Lashari actually execute the ornaments together less often, but when they do perform them together, they do not adhere to the parallelism and homorhythmic quality which is more common, as can be heard in Basiani's 2001 performance.

⁵ It should be noted that there are occasions when contemporary ensembles do produce a sympathetic vibration. These instances are not as convincing as Simonishvili's or Artem's performances either because they are not maintained/reproduced, or they are accompanied by a section where the tuning between the parts appears unstable.

⁶ For an example consider Buchanan's ethnographic account of the transformations of Bulgarian ensembles, which traces the traditional music practices from pre-socialist times to present-day Bulgaria (2005).

⁷ An ethnographic ensemble may be understood as a folkloric ensemble.

⁸ For example, see Araqishvili (2005: 30).

⁹ RCTP website: <http://www.polyphony.ge/en/natpolyphony/history.php> (1 February 2007).

¹⁰ Ositashvili offers some insightful quotes from a historical account of Georgian Orthodox priests which reaffirms this contemplative position of Georgian Orthodoxy (Karelin in Ositashvili, 2003: 479).

¹¹ For further elaborations on this last paragraph consult the last chapter in my thesis (Kuzmich, 2007).

References

Anon. (2004). Traditional Polyphony of Georgia: Secular Polyphony: Historical Sources of Georgian Music. Retrieved July 25, 2005 from <http://www.polyphony.ge/en/natpolyphony/history.php>

Araqishvili, Dimitri. (2005). Georgian Music: a Brief Historical Review. In: *Essays on Georgian Ethnomusicology*. edited by Manana Andriadze, et al., translated by Ariane Chanturia. (p.p.22-39). Tbilisi: IRCTP. [English translation of the 1925 original]

Blacking, John. (1977). Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. *Yearbook of the International Folk Music Council* 9: 1-26.

Buchanan, Donna A. (1995). Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras. *Ethnomusicology* 39(3): 381-416.

Buchanan, Donna A. (2005). *Performing Democracy: International Perspectives on Urban Community-Based Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Chavchavadze, Iliia. (2005). Georgian Folk Music. In: *Essays on Georgian Ethnomusicology*. edited by Manana Andriadze, et al., translated by Ariane Chanturia, (pp.17-21). Tbilisi: IRCTP. [English translation of the 1886 original]

Erkomaishvili, Anzor. (1987). Notes for *The First Records in Georgia*. Tbilisi: Melodia.

Frigyesi, Judit. (1996). The Aesthetic of the Hungarian Revival Movement. In: Slobin, *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. (pp.176-199). Durham: Duke University Press.

Kuzmich, Andrea. (2007). Issues of Variability and Questions of Non-Change in the Traditional Polyphonic Songs of Tbilisi Ensembles. Master's Thesis, York University, Toronto.

Linich, Carl. (2001). Notes for *Drinking Horns & Gramophones*. Traditional Crossroads 80702-4307-2.

Livingston, T. E. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, 43(1): 66-85.

Ositashvili, Marika. (2003). On some Peculiarities of Georgian Old Professional Music. In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, edited by Joseph Jordania and Rusudan Tsurtsunia (pp. 476-80). Tbilisi: IRCTP.

Sugarman, Jane. (2004). Diaspoic Dialogues: Mediates Musics and the Albanian Transnational. In: Turino, *Identity and the Arts in Diaspora Communities*. (pp. 21-38) Michigan: Hamonie Park Press.

Rice, Timothy. (1996). The Dialectic of Aesthetic Economics and Aesthetics in Bulgarian Music. In: Slobin, *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. (pp. 176-199). Durham: Duke University Press.

Ware, Timothy. (1993). *The Orthodox Church*. London: Penguin Books.

Interviews

Erkomaishvili, Anzor. (2005).

Berdzenishvili, Otari. (2005).

Discography

Anchiskhati Church Choir. *Anchiskhati Church Choir Folk Group "Dzveli Kiloebi" Concert Version*. cp2000. Independant. CD

Lashari. *Ensemble "Lashari" Vol.I*. cp2004. Georecords. CD.

Various Artists. *Drinking Horns & Gramophones 1902-1914*. cp2001. Traditional Crossroads CD 80702-4307-2. CD.

Various Artists. *Georgian Folk Songs Guria the 1930-Ies*. cp2002. International Centre for Georgian Folk Songs. CD.

Basiani. *Basiani: Chorus of the Georgian Patriarchate* N.d. Independant. CD

ცხრილი 1-5. ინტერვალების სიდიდეები (ცენტებში)
Table 1 to Table 5. Measurements for the Trio's Resolving Tone (all measurements in cents).

Table 1 Resolving Tone in Anchiskhati's 2001 Recording

trio-chorus	Tintro-C1	T1-C2	T2-C3	T3-C4	T4-C5	T5-C6	T6-C7	T7
leading note	-36	-46	-48	-48	-30	-52	-79	-85
resolution note	-151	-169	-169	-160	-195	-186	-191	-206
interval	115	123	121	112	165	134	112	121
greatest spread between intervals				53	Median	121	Average	125

Table 2 Resolving Tone in Simonishvili's 1930s Recording

trio-chorus	Tintro-C1	T1-C2	T2-C3	T3-C4	T4-C5	T5-C6	T6-C7	T7
leading note	16	-5	-26	-150	-163	-192	-221	-283
resolution note	-122	-158	-228	-281	-332	-373	-416	-426
interval	138	153	202	131	169	181	195	143
greatest spread between intervals				71	Median	161	Average	164

Table 3 Resolving Tone in Kirile's 1930s Recording

trio-chorus	Tintro-C1	T1-C2	T2-C3	T3-C4	T4-C5	T5-C6	T6-C7	
leading note	46	34	-11	-34	-28	-92	-126	
resolution note	-112	-134	-166	-178	-192	-211	-265	
interval	160	168	155	144	164	119	139	
greatest spread between intervals				49	Median	155	Average	150

Table 4 Resolving Tone in Lashari's 2004 Recording

trio-chorus	Tintro-C1	T1-C2	T2-C3	T3-C4	T4-C5	T5-C6	T6-C7	
leading note	46	-46	-99	-40	-107	-119	-64	
resolution note	-105	-174	-189	-189	-212	-234	-244	
interval	151	128	90	149	105	115	180	
greatest spread between intervals				90	Median	129.5	Average	131

Table 5 Resolving Tone in Unsourced Archive

trio-chorus	Tintro-C1	T1-C2	T2-C3	T3-C4	T4-C5	T5-C6	T6-C7	T7
leading note	135	52	19	16	8	-42	-46	-79
resolution note	-45	-79	-108	-119	-148	-178	-208	-235
interval	180	131	127	135	156	136	162	156
greatest spread between interval				53	Median	146	Average	150

წარწერები და შენიშვნები 1-5 ცხრილისათვის

T – აღნიშნავს ტრიოს, C – გუნდს. ამგვარად, Tintro აღნიშნავს შესავალი ტრიოს მონაკვეთს, რომელიც წინ უძღვის პირველ გუნდს (C1). შემდგომი, მომდევნო ტრიოები და გუნდები, შესაბამისად, თანმიმდევრული ნუმერაციითაა აღნიშნული.

შენიშვნელოვანია ის ინტერვალი, რომელიც იქმნება ტრიოს ბოლო ბგერასა და გუნდის პირველ ბგერას შორის – იგი იძლევა სიმღერის დაბოლოებას კონსონანსში. ყურადღება გაავამახვილე მხოლოდ ბანზე და შევავროვე ამ ინტერვალის სიდიდეები, რაც აისახა ცხრილებში 1-5. თითოეული ცხრილი შეიცავს ზედა მწკრივში გადასვლის მონაკვეთს; მაგალითად, ტრიო T1 გუნდში C2 აღნიშნულია T1 – C2.

ინტერვალის სიდიდის მისაღებად მე გავზომე თითოეულის სიმაღლე – როგორც ტრიოს წამყვანი ბგერისა, ისე გუნდში გადანყვეტის ბგერა – A440-თან დაკავშირებით. განსხვავება ამ ორ განზომილებას შორის ცენტრებში გამოთვლის გადასვლის ინტერვალს. თვალის ერთი გადავლებით ცხრილი გვიჩვენებს, რომ აღნიშნული ინტერვალის ნახევარი ტონიდან ერთ ტონს შორის მერყეობს.

წყობის ცენტრებში ჩემს მიერ შემოთავაზებული სიდიდეები არ უნდა იქნას გაგებული ზუსტად. კომპიუტერული პროგრამა Transcribe! მნიშვნელოვნად დამეხმარა, მაგრამ ტექნიკა (და მისი მომხმარებელი) სრულყოფილი არაა. ამის ნაცვლად, სიდიდეები უნდა აღიქმებოდეს, როგორც ორიენტირი, მიახლოებული შეფასება. ვვარაუდობ, რომ წყობის ჩემს მიერ შემოთავაზებულ გაზომვას დაახლოებით 10-ცენტისანი ცდომილება აქვთ. საკუთარი გამოცდილებიდან გამომდინარე დავძენ, რომ ინტერვალის 10 ცენტში არის ის, რაც სმენით აღიქმება; ამიტომ, ვფიქრობ, ამ ცდომილებას უნდა დავუმატო კიდევ 10 ცენტი. ამგვარად, ვვარაუდობ, რომ წყობების ჩემს მიერ შემოთავაზებულ ანალიზებში მნიშვნელოვანია ის შედეგები, სადაც განსხვავება, სულ ცოტა, 20 ცენტია.

Legend and Notes on Tables 1-5

T – refers to trio and C to chorus. Thus Tintro refers to and introductory trio section preceding the first Chorus (C1). Subsequent trios and chorus are labeled sequentially.

The interval leading from the last note of the trio section into the first note of the chorus is a significant interval as it defines the song's final resolution. Focusing only on the bass, I have collected measurements for these intervals in Tables 1 to Table 5. Each table lists the transition section in the header row; for example, trio T1 into chorus C2 is labelled T1-C2. To measure the interval, I measured each pitch – both the leading note of the trio and the resolution note of the chorus – in relation to A440. The difference between these two measurements calculates the transition interval in cents. A quick glance at the tables shows that the interval in question is somewhere between a semitone and a whole tone.

My measurements of tuning in cents should not be read strictly. A computer program, Transcribe!, helped me considerably but the technology (and the user) are not perfect. Instead the measurements should act as a guide, a rough estimate. I would guess that my tuning measurements have an error of about 10 cents. Given that from my own experiences I can safely say an interval of 10 cents is one that is just audible, I would add another 10 cents to my error. I am thus suggesting that significant results in my analysis of these tunings are those of at least 20 cents.