

**როგორ უწყობს ხელს ქართული მრავალხმიანობა მარადისობისა და
მემკვიდრეობითობის ბრძოლას: დროებითი დამახინჯებაზის მუსიკალური
ანალიზი ქართულ მრავალხმიანობაში**

რონ ემოფმა შეპყრობილობის¹ მალაგასიური ცერემონიალების კვლევასა და ანალიზში შემოგვთავაზა ცნება „დამახსოვრების ესთეტიკა“, რათა აეხსნა წარსულის გახსენებაში ამ რიტუალის აშკარა ძალა. ემოფი მას განსაზღვრავს, როგორც მნიშვნელობის ჩამომყალიბებელ შემოქმედებით, ინტერდისციპლინარულ სოციალურ აქტს, რომელიც დიდწილად ეყრდნობა განსაკუთრებულ მუსიკალურ შესრულებას, რომელიც ინვესტს დროის შეგრძნების ტრანსფორმაციას. ემოფის იდეებს ვავითარებ ჩემს ნაშრომში თემაზე, თუ როგორ გადმოსცემს ქართული მრავალხმიანობა მარადიულობის განცდას (Kuzmich, 2020: 40-41). ვფიქრობ, რომ მსგავსი დროებითი დამახინჯება შესაძლოა განიცადოს ქართულმა მრავალხმიანობამაც. მოცემულ საკითხს ნაშრომში განვიხილავ მალაგასიურ მუსიკასა და ქართულ მრავალხმიანობას შორის პარალელების გავლებით. კერძოდ, ემოფი ამ „დამახსოვრების ესთეტიკას“ უტოლებს მალაგასიურ ტერმინ *მარესაკას* და ახდენს მის იდენტიფიკაციას, პირველ რიგში, როგორც მუსიკალური ან ხმოვანზე ორიენტირებული ფენომენისა, რომელიც (სხვა საკითხებთან ერთად) მოიცავს დახვეწილი ვარაიაციების სერიას და რომელსაც ის მიკროპოეტიკას უწოდებს. ეს მიკროპოეტიკა გავლენას ახდენს მსმენელის რიტმულ აღქმაზე და შეცვლილი მეტრით ინვესტს დროებით ტრანსფორმაციას ან სმენითი ილუზიების წარმოქმნას. თუმცა, მე ვთვლი, რომ რიტმის აღქმაზე გავლენის ნაცვლად, მიკროპოეტიკა ქართულ მრავალხმიანობაში აისახება ჩვენ მიერ ტონალობის შეგრძნებაზე.

ამ საკითხის მკაფიოებისთვის, ნაშრომში თავდაპირველად განვიხილავ „დამახსოვრების ესთეტიკასა“ და *მარესაკას*, კულტურული კონტექსტის გათვალისწინებით, მუსიკალური მაგალითებითა და დროებითი ტრანსფორმაციის რონ ემოფისეული განხილვებით. შემდეგ მივმართავ ქართულ მრავალხმიანობას და ქართულ მრავალხმიან სიმღერებში ტონალობის საკითხის დასადგენად დავიმონუმებ მარტივ მუსიკალურ მაგალიტს (საცეკვაო სიმღერა კახეთიდან). მე ვაგრძელებ იმის გარკვევას, თუ როგორ არსებობს პოლიტონალური ხარისხი, განმტკიცებული და/ან გათამაშებული 1) მუსიკის მაკროსტრუქტურულ დონეზე, 2) კილოური სისტემით და 3) მიკროპოეტიკის გამოყენებით, შესრულებისას დახვეწილი და მრავალი ვარაიაციით.

რონ ემოფი, ეთნომუსიკოლოგი/ანთროპოლოგი, სწავლობს ორი მარგინალიზებული ეთნიკური ჯგუფის (ანტანდროი და ბეტისმისარაკა) მუსიკალური და რიტუალური გახსენების პრაქტიკას მადაგასკარის აღმოსავლეთ სანაპიროზე მდებარე ქალაქ ტამატავეში. ამ ცერემონიების სამკურნალო ასპექტები მოითხოვს და, აგრეთვე, ხელს უწყობს გარკვეული სასიხარულო, ენერგიული ესთეტიკის შექმნას, რომელსაც ემოფი უწოდებს „დამახსოვრების ესთეტიკას“ და რომელიც გაიგივებულია მალაგასიურ ტერმინ *მარესაკასთან*. მის კვლევაში მოცემულია მრავალი საინტერესო შემთხვევა, თუ როგორ

¹ შეპყრობილს უწოდებენ ადამიანს, რომელიც რაიმე იდეით არის შეპყრობილი, რელიგიაში არსებობს შეპყრობილის რიტუალი, როცა ეშმაკით შეპყრობილი ადამიანიდან დემონს განდევნიან. ეს რიტუალი ყველა რელიგიაში არსებობს, მათ შორის, ქრისტიანობაში, როცა ღვთისმსახური შეპყრობილი ადამიანისგან ლოცვებით განდევნის ეშმაკისეულს (რედ.).

ხდება მნიშვნელობის ჩამოყალიბების გამაძლიერებელი ის აქტი, რაც, თავისთავად წარმოადგენს რიტუალის სამკურნალო ძალას (Emoff, 2002: 119, 152).

მარესაკა უფრო ლიტერატურულად ნიშნავს „კარგ საუბარს“ და მას ხშირად იყენებენ ყოველდღიურ მისალოცებში. მალაგასიური შეპყრობილობის ცერემონიალზე საუბრისას ის გამოიყენება სოციალური, საშემსრულებლო მომენტის ხაზგასასმელად, როდესაც მუსიკა თანადროულია, სასიამოვნოა და, ზოგადად, კარგ გრძნობას ბადებს (Emoff, 2002: 2, 60). ეს შეიძლება მოიცავდეს სოციალურ ურთიერთობებს, ფიზიკურ მოძრაობასა და ვიზუალურ სტიმულებს, მაგრამ ემოფის აზრით, ეს, პირველ რიგში, მუსიკალურობაზე/ყლერადობაზეა ორიენტირებული. ის საჭიროა რიტუალის ჩასატარებლად, მაგრამ, ამასთანავე, ის რიტუალური წარმოდგენის შედეგია, „წინაპრების სულების ხმებით, მოძრაობით, ემოციითა და მღელვარების ურთიერთქმედებით და ახლობლებთან ერთად ან-მყოფი ზეიმით“ (Emoff, 2000: 58).

მუსიკა, რომელიც თან ახლავს და აუცილებელია შეპყრობილობის ცერემონიალზე, სრულდება ბამბუკის საჩხარუნებელზე, სახელწოდებით კაიაშა და მელოდიური ინსტრუმენტით, რომელიც ან დიატონური აკორდეონია, შემოსული მადაგასკარში მე-19 საუკუნიდან, ან ვალიჰა — მილის ან ყუთის ფორმის ციტრისებრი დიატონური ინსტრუმენტი. ემოფის ზოგიერთი საველე ჩანანერის მოსმენის პირველივე წამებშიც კი, ჩვენ შეგვიძლია ვიგრძნოთ რიტმის ბიძგი და განელვა დასარტყამ და მელოდიურ ინსტრუმენტს შორის. ჩემ მიერ შესრულებულ მაგალითში (აუდიომაგ. 1), საჩხარუნებელი ისე ჟღერს, თითქოს ის დაჯგუფებულია ტრიოლებად, ხოლო აკორდეონი უცნაურად არის დაჯგუფებული მეთორმეტებად, დაყოფილი 7-ად ($3 + 2 + 2$) და 5-ად ($3 + 2$). ამის გარდა ბევრი დახვეწილი ვარიაციაა, მაგალითად, როდესაც აკორდეონი 2-ჯერ ასრულებს 3-ნოტიან მოტივს, რაც 7-იან დაჯგუფებას აქცევს $3 + 3 + 1$ მოტივად. ანალოგიურად, საჩხარუნებელზე უამრავი დახვეწილი ვარიაციაა, რაც ემოფის თანახმად, აჩვენებს სამმხრივ რიტმულ ურთიერთობას. ამდენად რომელიმე 3 დაჯგუფებიდან (მაგალითად, $6/8$, $3/4$ ან 2 ნერტილიანი მეოთხედი ნოტების დონეზე) შეიძლება ხაზგასმული იყოს შემსრულებლის ნების საფუძველზე და პოლიმეტრიის შედეგად (Emoff, 2004: 10; 2011: 137-8).

ანალოგიური პოლიმეტრული ეფექტის დანახვა შეგვიძლია მის მიერ გაშიფრულ საზეიმო წარმოდგენაში, რომელიც ჟღერს ვალიჰა (ციტრა) (მაგ. 1). შედგება თუ არა მეტრი შიდა 6 ნილადი ქვედანაყოფისგან, რომელსაც ასრულებს საჩხარუნებელი/კაიაშა ან შიდა 4 ნილადი მეტრისაგან, რომელსაც ვალიჰა ასრულებს? ემოფი შემდგომში აღნიშნავს, რომ საჩხარუნებელმა შეიძლება შეცვალოს მისი თანხვედრა ვალიჰასთან (იქვე, 2011: 136), რითაც კვლავ შექმნის ცვლილებას სმენისთვის, რაც არა მხოლოდ ხმოვანი, არამედ ფიზიკური, შინაგანი გამოცდილებაა.

სინამდვილეში, ეს არის მუსიკალური დროით მანიპულირება ან ტრანსფორმაცია: ცალკეული ნაწილები ერთმანეთთან ფაზის შიგნით და ფაზის გარეთ მონაცვლეობენ, რაც ტვინის მიერ დროის აღქმის უნარზე თამაშობს. ემოფი, ამ მუსიკის საკუთარი გამოცდილების აღწერისას, აღნიშნავს ორი განსხვავებული დროის ჩარჩოს გაცნობიერების შესახებ, როცა ვერ ახერხებდა მკაფიოდ მოსმენას ან ყურადღების გამახვილებას ან ერთზე ან მეორეზე, რაც ინვევდა უსაფუძვლო გრძნობას (Emoff, 2011: 67, 136). თავად მალაგასიელები აღწერენ, რომ მუსიკის როლია დროის შეცვლის ხაზგასმა: “manova ilay fotoana”² ibid, 136).

ეს დროებითი გადანაცვლება და შედეგად გამოწვეული სმენითი ილუზია არის მარესაკას მთავარი კომპონენტი, ის ქმნის დროის რეორიენტაციას, რომელიც საჭიროა წარსულისა და აწმყოს დასაკავშირებლად, რათა წარსული წინაპრების მეშვეობით გად-

² დროის შეცვლა — მალაგასიურად (რედ.).

მოვიდეს ცოცხლებში — ცერემონიის მონაწილეებში (Emoff, 2002: 8, 11, 63). რა თქმა უნდა, დროის ეს ფენომენი, ეს სმენითი ილუზია, არ შემოიფარგლება მალაგასიური მუსიკით. ემოფი მიუთითებს აფრიკული მუსიკის სხვა მკვლევრებზე (სტივენ ფრიდსონის მალაგის ტუმბუკას³ დასარტყამზე საკრავებზე და კორნელია ფეილსის ბურუნდის ჩურ-ჩულით სიმღერებზე ინანგას⁴ თანხლებით), ანალოგებზე ზოგიერთ აფრიკულ მუსიკაში განმეორებულ სმენით ილუზიებზე, რუბინის თასის ოპტიკური ილუზიის შესახებ: თქვენ სურათზე ფოკუსირებით, ხედავთ ან ვაზას ან 2 სახეს (სურ. 1).

ემოფის ზემოთ აღწერილი დროებითი ტრანსფორმაციისთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს უამრავ დახვეწილ ვარიაციას, რაც ხდება მცირე მელოდიური ერთეულების გამეორებისას. ემოფი მათი აღწერისთვის იყენებს ტერმინ *მიკროპოეტიკას*. მაგალითები შეიძლება მოიცავდეს: *კაიმბაის* ან მელოდიური ინსტრუმენტების შიდა პულსის სხვადასხვა დაჯგუფებას; 3-ნოტიან თანმიმდევრობებში ერთით ცვლილებას, რომელიც ხდება ძალიან სწრაფად; ან „პულსის სიმკვრივეს“ *კაიმბაიდან*, ანუ იმ ფაქტს, რომ ბამბუკის საჩხარუნებელში კენჭები არასდროს ხვდებიან მეორე გვერდზე ზუსტად იმავე დროს. რა თქმა უნდა, ეს მაგალითები მხოლოდ რამდენიმეა, რაც შეიძლება მიკრო ვარიაციების უსასრულო შესაძლებლობად მოგეჩვენოთ, რომელთა ეფექტი ინვევს მუსიკალური შინაარსის მუდმივ ცვლას და რეორგანიზაციას ცერემონიის დროს, რაც ინვევს ტრანსფორმაციას.

მაგრამ რიტმის თამაშით გამოწვეული ტრანსფორმაცია, როგორც წესი, არ ხდება ქართულ მრავალხმიანობაში, როგორც მალაგასიური ტრომბის მუსიკაში, რადგან ქართული მრავალხმიანობა რიტმულად არც ისე რთულია. როგორც ითქვას, ხშირია შემთხვევები, როდესაც მე, მეგობრებსა და კოლეგებს, დროებითი დეზორიენტაცია განვიცდიდა ქართული პოლიფონიური სიმღერების მოსმენის ან შესრულების დროს, ისე რომ სიმღერის დროითი გამოცდილება გაცილებით გრძელი გვეგონებია, ვიდრე რეალურად შესრულების დრო. ანალოგიურად, მე ვფიქრობ, რომ ქართულ მრავალხმიანობაში არსებობს მიკროპოეტიკა (უამრავი დახვეწილი მუსიკალური და რიტმული ვარიაციები), რომლებიც ქმნიან სმენით ილუზიებს. მაგრამ აქ მიკროპოეტიკა ხმოვანი ილუზიის შესაქმნელად რიტმულ შინაარსზე კი არა, ტონალურ შინაარსზე მუშაობს. იმიტომ, რომ ქართულ მრავალხმიანობაში არ არსებობს მრავალი მეტრის გამოცდილება, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ არსებობს მრავალი ტონალური ცენტრის გამოცდილება. მომდევნო ნაწილში ვიმსჯელებ ქართული მრავალხმიანობის პოლიტონალურ ხასიათსა და მასთან დაკავშირებული მიკროპოეტიკაზე. ემოფის მიკროპოეტიკის მსგავსად, ისიც მოიცავს ბევრ დახვეწილ ვარიაციას მცირე მელოდიურ მოტივებში ბგერების ან რიტმული დაჯგუფების რიგი ცვლილების დონეზე; ამასთან, ისინი, ასევე, გულისხმობენ მცირე ცვლილებებს ტონალურ მასალაში და მულტიტონალური სისტემის რთულ გადაფარვას, რაც გავლენას ახდენს მოსალოდნელ აღქმასთან და ინვევს დროით ტრანსფორმაციას. ქართული მრავალხმიანობის შესახებ ჩემს დისკუსიას დავინყებ მუსიკის მოკლე მიმოხილვით, სადაც აღვნიშნავ, თუ როგორ აქვს მას სტრუქტურულად პოლიტონალური ხასიათი. შემდეგ შედარებით მარტივ მუსიკალურ მაგალითზე დაყრდნობით, მოკლედ ვხსნი, თუ როგორ შეიძლება აღქმულ იქნას ტონალობა, რასაც მივყავართ ქართულ მრავალხმიანობაში ნყოფის, კილოური სისტემისა და მიკროპოეტიკის შესახებ მსჯელობამდე.

³ ტუმბუკა არის ეთნიკური ჯგუფი, რომელიც ცხოვრობს სამხრეთ აფრიკაში, ჩრდილოეთ მალაგაში, აღმოსავლეთ ზამბიასა და სამხრეთ ტანზანიაში (რედ.).

⁴ ცენტრალური აფრიკის ბურუნდის რესპუბლიკაში, რუანდაში, აგრეთვე, უგანდასა და კონგოს რესპუბლიკების ცალკეულ ნაწილებში გავრცელებული ტრადიციული სიმებიანი საკრავი, რომლის ოდნავ ჩაზნექილ გვერდებიანი ბრტყელი ხის დაფაზე დამაგრებულია 6-8 სიმი (რედ.).

ქართული მრავალხმიანობის ხასიათი, ესთეტიკური პრინციპები, რომლებიც მიდრეკილია დისონანსისკენ, უკავშირდებიან იმ ფაქტს, რომ ქართული მრავალხმიანობა, ძირითადად, შედგება 3, ვინრო დიაპაზონის ვოკალური ხმისგან, რაც უკვე განაპირობებს პოლიტონალურ სმენით გამოცდილებას. როგორც წესი, სამი ხმა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ორი ტენორი და ბარიტონი, ხოლო მრავალხმიანობის დიაპაზონი, ჩვეულებრივ, დეცემის ფარგლებშია. ჰარმონიული სისტემა არ ეფუძნება ტერციულობას, ამიტომ, გარდა იმისა, რომ არსებობს ტერციებსა და სექსტებზე აგებული აკორდები, ბევრი იგება კვინტასა და სექუნდაზე, ან მათ ინვერსიებზე. აქედან გამომდინარე, დასავლეთში მცხოვრებთათვის, რომლებიც ფუნქციონალურ ჰარმონიას არიან შეჩვეული, ასეთი დისონანსური აკორდით, რომელსაც მეოთხე ბგერა არ აქვს, ხშირად იქმნება შეკავებული, პოლიტონალური განცდა, მოულოდნელი გადაწყვეტით.

მაგალითისთვის ავიღოთ c-f-g-ზე აგებული ტიპური ქართული აკორდი, ან 4/5, რასაც დიმიტრი არაყიშვილი ქართული სიმღერების ფუნდამენტად მიიჩნევს და „ისეთივე ბუნებრივია, როგორც c-e-g თანხმოვანება ევროპული მუსიკისთვის“ (2005: 30). დასავლურ მუსიკალურ პრაქტიკაში ეს აკორდი ცნობილია, როგორც შეკავებული აკორდი, რადგან ჩვენ ვგრძნობთ შეკავებას ორ ტონალურ ცენტრს შორის. სად გვესმის ტონიკა? გვესმის D-დო — სოლ ურთიერთობა კიდურა ბგერებს c-ს და g-ს შორის? თუ c არის სოლ, კილოს მეხუთე ბგერა და F არის ტონიკა? ბევრი ფიქრის გარეშე შემიძლია ჩამოეთვალო სიმღერები სხვადასხვა რეგიონიდან, რომელთა პირველი აკორდი ინტერვალურად c-f-g აკორდს უდრის: მაგ. სვანური *მაცრული*, აჭარული *მაცრული*, *ერეკლეს მრავალხმიანი* კახეთიდან, *ალილუია* (გალობა), *ბატონებო* (საგრელოდან) და ა.შ. ამ აკორდის გამოყენება და მსგავსი ბუნდოვანი სონორულობა უკვე მეტყველებს იმაზე, რომ ქართული მრავალხმიანობა ტონალობის გრძნობაზე თამაშობს; ამასთან, ეს არ არის საკმარისი გრძნობების თამაშისთვის, რამაც დროით ტრანსფორმაციამდე უნდა მოგვიყვანოს. ამიტომ მე მივმართავ მუსიკალურ მაგალითს და მოკლედ აღვწერ ტონალური ფუნქციის ხერხებს ერთი სიმღერის ფარგლებში.

განვიხილოთ საკმაოდ მარტივი კახური საცეკვაო სიმღერა, კახურ გუნდ *მრავალხმიანობის* შესრულებით. სიმღერა მარტივად არის მიჩნეული, რადგან ფორმით არის მეორე ხმის მიერ შესრულებული ორი ტაქტი, ორ ტაქტიანივე ანტიფონური პასუხით, რომელშიც აქტიურია სამივე ხმა მხოლოდ ბოლო ტაქტში. ეს ტაქტები რამდენჯერმე მეორდება მოძახილის მცირედი ვარიანტებით, როდესაც მეორე 4-ტაქტიანი მონაკვეთი ემატება, როგორც ეს მოცემულია მაგალითში (მაგ. 2). სიმღერა გრძელდება პირველი ოთხი ტაქტის რამდენჯერმე გამეორებამდე, როცა მე-2, მე-4 ტაქტები კვლავ ჩაერთვება.

ამ ნაშრომში ტონალობა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც „მუსიკის მიერ დროში კონკრეტული ტონის, ინტერვალის ან აკორდის განვითარება“ (Travis, 1959: 261). მხოლოდ პირველი ოთხი ტაქტის განხილვით, ჩვენ უკვე შეგვიძლია გავაკეთოთ რამდენიმე საინტერესო დაკვირვება ტონალობის შექმნის შესაძლო ხერხებზე. მიუხედავად იმისა, რომ მეოთხე ტაქტი ერთადერთია, რომელსაც აქვს სამი ხმა, და ბანი მხოლოდ 3 განსხვავებულ ნოტს მღერის, მე ვფიქრობ, რომ ამ მოკლე ოთხ ტაქტში უკვე მრავლობითი ტონალური ძვრების გრძნობაა. შესაძლებელია პირველი ტონალური ცენტრის განსაზღვრა პირველი მუხლით — და ვილაცისთვის ეს შეიძლება შეიცავდეს მე-2 ტაქტსაც — რომლებიც C-ს გარშემო მოძრაობენ. თუმცა, მე, ასევე, მესმის მეორე ტაქტის ბოლო ნოტიც, რომელიც განპირობებულია როგორც მესამე ტაქტში განმეორებადი ბანის ტონალური ცენტრისკენ მიმავალი ბგერა A-თი. მესამე ტაქტის ტონალურ ცენტრად A უფრო მკაფიოდ აღიქმება. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ზედა ხმის აღმავალი ტეტრაქორდის ოქტავური A, ტაქტის ბოლოს არ აღიქმება სტაბილურ ბგერად, რომელიც ჩვენთვის ტონალურ ცენტრთან ასოცირდება, შესაძლოა ეს განპირობებულია ნოტის მოკლე ხან-

გრძლივობით ან მელოდის განვითარებით (საინტერესოა ისიც, რომ მე-6 მუხლშიც ოქტავა, არ ჟღერს სტაბილურ ნოტად.) კიდევ ერთი ტონალური მონაკვეთი შეიძლება განისაზღვროს მეოთხე ტაქტით, სადაც სამივე ხმაა; ამასთან, ამ ტაქტში ტონალური ცენტრის საკითხი დებატების საგანია. ერთისთვის ეს შეიძლება განისაზღვროს A ტონიკის საშუალებით, მაგრამ განსხვავებული კილოური ურთიერთობით, ვიდრე წინა ტაქტში, თუმცა, ასევე, საინტერესოა, რომ ამ ბოლო ტაქტში სინამდვილეში A სიმალის ბგერას არ მღერიან და არც შემდეგ ორ ტაქტში (რაც შესრულებისას ზოგჯერ ოდნავ იცვლება ტრანსკრიფციის პირველ ორ მუხლთან შედარებით. ეს განსაკუთრებით შესამჩნევია, როდესაც პირველი ტაქტი ნაცვლდება 4 ბგერიანი დაღმავალი მოტივით, რომელიც იწყება F-დან და მთავრდება C-ზე).

ასე რომ, ამ მარტივ პატარა ნაწყვეტში მარტივი მრავალხმიანი სიმღერიდან უკვე საკმაოდ მწვავე ეროვნული რეპრეზენტაციის ზედაპირული ანალიზიდან, უამრავი დამაბნეველი კითხვა ჩნდება ტონალური ცენტრის შესახებ. ზოგიერთი უფრო შესამჩნევი ხმოვანი დეტალის გათვალისწინებით, რომლებსაც ვერ ასახავს სანოტო რეპრეზენტაცია, ტონალობასთან დაკავშირებული კიდევ რამდენიმე თვალსაჩინო პრობლემაა, რომელიც ცალკეული ნოტების ინტონირებას უკავშირდება. აღნიშნულ მაგალითში არ არის გათვალისწინებული B[♯]B და B[♭] -ების, F[♯] და F[♯] -ების ვარიაციები, ან ის ფაქტი, რომ რაც ნოტებში დიდ სეკუნდად (200 ცენტი) გამოიყურება, რეალურად უფრო მცირეა. მაგალითად, B[♭] ყოველთვის ოდნავ მაღალია, რაც პროგრამული გაშიფრვისას დაახლოებით 30-50 ცენტით მეტია(!). B ბგერები. ზოგადად, ამ ჩანაწერში, ემთხვევა ნოტაციას, მაგრამ როგორც კი სიმღერა ჩქარდება, B-ები იწყებენ შერევას ისე, რომ მეორე ტაქტის სოლო ხმაში ნამღერი B[♭] უფრო ახლოსაა B[♯]-თან, ხოლო მესამე ტაქტის B[♭] - მიახლოებულია B[♭] -თან (დაახლოებით 1:47 ნთ-ზე); წინა გამეორებაში (დაახლოებით 1:42 ნთ.), B B-ებს შორის სხვაობა უკვე ბუნდოვანი ხდება, რადგან მათი სიმალეები ერთმანეთთან უფრო ახლოს არიან. ამ სიმღერის სხვა შესრულებებიც მომისმენია, სადაც B-ები უფრო ნელ მონაკვეთებშიც კი არიან შერეული.

თუ მივმართავთ F-ებს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ უმეტესწილად ზედა ხმაში არსებობს თანმიმდევრული განსხვავებები F[♯]-სა და ♭ F[♯]-ს შორის, რაც ასახულია ტრანსკრიფციაში (მაგალითი 2); ამასთან, შუა ხმა მღერის ჯერ კიდევ განსხვავებულ F-ს, რომელიც F[♯]-ზე ოდნავ მცირეა და ზედა ხმაში გადაწყდება ნატურალურ ტერცისათან მიახლოებულ ინტერვალში (ოდნავ მცირე, ვიდრე მინორული ტერცია). მაგრამ რაც უფრო სწრაფდება სიმღერა, ამ F-ის სიმალე (როგორც მელოდირი, ასევე ჰარმონიული ინტერვალი) უფრო ცვალებადი ხდება (ამის მაგალითი 1:53 წუთზე ისმის).

ზემოთ მოცემული დისკუსია უკავშირდება ქართულ პოლიფონიაში წყობის სისტემებისა და კილოურობის საკითხებს და იმას, თუ როგორ კიდევ უფრო უწყობს ხელს ეს ქართულ სიმღერებში პოლი-ტონალობის გამოცდილებას. ლიტერატურაში ქართულ მრავალხმიანობაზე თეორიები კილოზე მრავალია და, ზოგჯერ, ურთიერთსაინანაღმდეგო. დაპირისპირების მიუხედავად, არაერთი რელევანტური დისკუსია არსებობს წყობისა და კილოური სისტემების შესახებ, რაც ხელს უწყობს იმის გაგებას, თუ როგორ შეიძლება გააზრებულ იქნას მრავალი ტონალობა. პირველი არის ნეიტრალური ტერცია და სხვა არათანმიმდევრული მელოდირი ინტერვალის არსებობა, რომლებიც მოკლედ განისაზღვრა ზემოთ მოყვანილ მაგალითში. ასევე, არის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ქართული მრავალხმიანობის კილოები არიან მონო-ტონიკური და დაფუძნებული არიან პენტატორდზე. მრავალი მკვლევარი ვარაუდობს, რომ კილოური სისტემა ეფუძნება წმინდა კვინტას და იყოფა 4 საფეხურად, დაახლოებით 175 ცენტი, რაც, ასევე, ხსნის ნეიტრალურ ტერციას. როგორც ამას მრავალი მკვლევარი აღნიშნავს, ამ ინტერვალის ინტერპრეტაციისთვის უამრავი ვერსია არსებობს — რეგიონალური განსხვავებების სახ-

ით არსებული ვარიაციები, სხვაობა სოფლებს შორის, ან ცალკეულ შემსრულებლებს შორისაც კი. ქართლ-კახური სიმღერების შესახებ არსებობს დისკუსიები, რომლებიც ორი სხვადასხვა ტონალური სისტემის თანაარსებობის თეორიას ეფუძნება: ერთი შუა აღმოსავლეთის მუსიკის მსგავსი, ტეტრაქორდებზე დაფუძნებული, რომელიც მართავს მაღალ ხმებს; და მეორე დაფუძნებული პენტაქორდებზე, რომელიც მართავს ქვედა ხმას და შესაბამისად ჰარმონიულ ცვლილებებს (Tsitishvili, 2010).

ყველაზე საინტერესოა სულ ბოლოდროინდელი გამოკვლევები ქართული მრავალხმიანობის გამოთვლითი ანალიზის გამოყენებით (Muller, 2017; Scherbaum, 2016; 2019; 2020), რომლებმაც, ასევე, აჩვენეს ის, რაც ორმაგ-ტონალურ სისტემადა გამოიყურება; თუმცა, ამ შემთხვევაში, ერთი სისტემა არეგულირებს მელოდიურ ინტერვალებს, ხოლო განსხვავებული ტონალური სისტემა ჰარმონიული ინტერვალებისთვის. ამ კვლევებში მელოდიური ინტერვალები, მსგავსად ზემოთ ნახსენები თეორიებისა, დაფუძნებულია ინტერვალზე, რომელიც ეფუძნება დაახლოებით 170 ცენტთან ინტერვალს, თუმცა ამასიც ცვალებადობაა, მაგრამ საფეხურის ჰარმონიული ინტერვალის ხშირად 200 ცენტს უახლოვდება (აქ კიდევ ბევრ რამეზეა სალაპარაკო). ეს კვლევა შთამბეჭდავი და ამალეღვებელია ყველასთვის, ვინც დაინტერესებულია ქართული მრავალხმიანობის შესწავლით. ამასთან, მუსიკალური მაგალითების უმეტესობა სვანეთიდანაა, თუმცა რამდენიმე მათგანი მოიცავს გურულ სიმღერებს და გუნდს თბილისიდან. როგორც ჩანს, ჯერჯერობით არავის აქვს განხილული ქართლ-კახური სიმღერები და განსაკუთრებით საინტერესო იქნებოდა იმის ნახვა, თუ როგორ გაზომავს გამოთვლითი ანალიზი ტონალურ ორგანიზაციას, რომელიც უკვე მიჩნეულია ორმაგ-ტონალურ სისტემადა. ამის მიუხედავად, უკვე შეფასებული (ჩამონათვალი სიმღერებიდან და ანსამბლებიდან) გამოთვლითი ანალიზის დაკვირვებები იმის თაობაზე, რომ მელოდიური და ჰარმონიული ინტერვალების განსხვავებული ტონალური სისტემები არსებობს, ძნელია უარყო და მხოლოდ ამტიკებს იმ აზრს, რომ ქართულ მრავალხმიან სიმღერებში ტონალობით თამაში რჩება მსმენელის აღქმაზე მოთამაშე მნიშვნელოვან წყაროდ, რამაც შეიძლება ხელი შეუწყოს ხმოვანი ილუზიებისა და დროებითი ტრანსფორმაციების გამოცდილებას.

ამ მრავალ-ტონალური სისტემის მიღმაც კი, მიკროპოეტოპია შესრულებაში, დახვეწილი ვარიაციების სიმრავლეები, ისევე, როგორც იმპროვიზაცია, კიდევ უფრო თამაშობს ტონალობის ჩვენებულ აღქმაზე. ჩემს სამაგისტრო ნაშრომში, რომელიც ქართული სიმღერების შესრულების ვარიანტების საკითხებს ეძღვნებოდა, განხილულია უამრავი შესაძლო ვარიაცია, რაც გვხვდება გურულ სიმღერაში ვახტანგური. გავშიფრე და გავანალიზე სიმღერის 5 სხვადასხვა შესრულება, რომელიც ჩანერილია 1930 და 2004 წლებში. აშკარა იყო განსხვავებები წყობაში სხვადასხვა ანსამბლს შორის (თვალსაჩინო მაგალითია ამალეღების ტენდენცია თითოეულ შესრულებაში (ასევე იხ. Scherbaum, 2020), მაგრამ მე, ასევე, აღვნიშნე წყობაში განსხვავებები ინდივიდუალურ შემსრულებლებშიც. ამის დასადასტურებლად განეული ჩემი მცდელობა გულისხმობდა ტრიოდან გუნდში გადასაწყვეტი ინტერვალის სიმაღლის გაზომვას, რომელიც ხმოვან ვერსიებში განსხვავდებოდა თითოეულ შესრულებაში (Kuzmich, 2007: 115). საბედნიეროდ, შერბაუმის (Scherbaum, 2016; 2019; 2020) და მიულერის (Muller, 2017) დახვეწილი გამოთვლითი ანალიზის ბევრად უფრო ნათლად აჩვენებს ასეთ ცვალებადობას, ვიდრე მე შევძელი. ფუნდამენტური სიხშირეების დასადგენად სტატისტიკური მუსიკალური პროგრამების გამოყენების შემდეგ გამოთვლილ გრაფებს თუ გადავხედავთ, ამ ინტერვალების შესრულებაში კვლავ ბევრია ცვალებადობა (რაც ყველაზე მარტივად ჩანს 5-დან 7-მდე ფიგურების ნაცრისფერ ნიშნებში შერბაუმთან (2019: 4—5); ან მისი გაგება შესაძლებელია სტანდარტული გადახრების აღნიშვნიდან, რომლებიც სხვაობენ 30-70 ცენტში, რაც ყურისთვის აშკარად შესამჩნევია (იქვე). ჩემს ნაშრომში, მე, ასევე, მივუთითე წყობის მნიშვნელოვან დეტალ-

ზე, რომელიც, როგორც ჩანს, არის ოდნავ გადიდებული კვარტა, რაც ზოგიერთ შესრულებაში ციმციმისა და ბზუილის ეფექტს ქმნის. ეს გვხდება სიმონიშვილის ვერსიაში დაახლოებით 1:31 და 1:50 წუთზე, კირილე პაჭკორიას 1929 წლის ვერსიაში 0:50-ზე და მისივე 1930 წლის ვერსიაში დაახლოებით 1:58-ზე. ბევრჯერ მომისმენია და მიძღერია ეს ინტერვალი, როგორც განსაკუთრებით სასიამოვნო მისი არაჩვეულებრიობისა და შინაგანი გამოცდილების გამო. ეს აშკარად დაფასებული ესთეტიკური თვისებაა და კიდევ ერთია იმ მრავალ შესაძლო მიკროპოეტიკიდან, რომელზეც შეგვიძლია ვისაუბროთ ქართულ მრავალხმიანობაში, თუმცა ეს ბზუილი ან ციმციმი მხოლოდ გურიის რეგიონალური მახასიათებელია. მინდა აღვნიშნო, რომ *ვახტანგურის* ზოგიერთი ტრიოს მონაკვეთი უსასრულოდ გვეჩვენება, განსაკუთრებით, ტექსტის გარეშე მონაკვეთები (Kuzmich, 2007). ტექსტთან მონაკვეთებს ბევრად ნაკლები სივრცე აქვთ ვარიაციულობისთვის, მაგრამ ამ მოციმციმე ინტერვალის გამოყენება განსაკუთრებით მოულოდნელ ენერჯიას ჰმატებს, რაც კიდევ ერთი მაგალითია იმისა, თუ როგორ ათამაშებს შესრულების მიკროპოეტიკა ჩვენს აღქმას, როგორც მოისმენთ პაჭკორიას ვერსიის მეექვსე ტრიოში.

ინტერვალში ცვლილების ყველა ეს შესაძლებლობა ემატება რთულ მიკროპოეტიკას, რომელიც გვხდება ქართულ მრავალხმიანობაში. იქნება ეს B დახვენილი არჩევანი იმდრო Bb, B# ან რამე შუალედური, როგორც ზემოთ განვიხილეთ *საცეკვაოში*, ან ასობით, ალბათ ათასობით პერმუტაცია, რაც შეიძლება მოხდეს *ვახტანგურის* მსგავს სიმღერაში. უამრავი დახვენილი მუსიკალური და რიტმული ვარიაციები ქართული მრავალხმიანობის ბუნებრივი ნაწილია. ეს მიკროპოეტიკა თამაშობს ჩვენს მოლოდინებზე და იმის არჩევანმა, თუ როგორ უნდა იმღერებ კონკრეტული სიმალის ბგერას, შეიძლება იმდენი განსხვავებული ტონალური მიკროპოეტიკა მოახდინოს ქართული სიმღერის განვითარების ერთი მომენტიდან მეორე მომენტამდე.

იმედია, ზემოხსენებულმა დისკუსიამ აჩვენა, რომ მიკროპოეტიკა ქართულ მრავალხმიანობაში თამაშობს ჩვენს ტონალობის აღქმაზე, ისევე, როგორც მალაგის საზეიმო მუსიკაში მიკროპოეტიკა თამაშობს დროის გააზრებაზე. საფიქრებელია, რომ ჩვენს მოლოდინებზე ამ გადათამაშებასა და მრავალი ტონალობის შესაძლო ერთდროულ აღქმას მივყავართ სმენითი ილუზიებისა და დროებითი დამახინჯების განცდამდე ქართული მრავალხმიანი სიმღერების მოსმენის ან შესრულებისას. ხმოვანი ილუზიები და დროებითი დამახინჯებები თავისთავად არ არის საკმარისად მნიშვნელოვანი წარსულის გახსენებისა და წინაპრების მოხმობისთვის. ისინი არიან შექმნილი უფრო ღრმა არსებით-ქმნად გამოცდილებად, როდესაც ბგერის ფიზიკურობა, მისი ვისცერული ეფექტი, ფუნქციონირებს რაიმე ფორმის სოციალურ კონტექსტთან (იქნება ეს დამახსოვრებული თუ სინქრონული) და სიხარულის განცდის მომენტებთან ასოცირებით. როგორც ემოფი აღწერს, ამ მომენტებში ბგერითი მგრძობელობა ერთმანეთთან ერწყმის როგორც ფიზიკურ, ემოციურ, ასევე სოციალურ გამოცდილებას და „მუსიკალური შესრულება... გარდაქმნის წარსულს რაღაცად ცოცხლად და ხელშესახებად“ (Emoff, 2002: 8). ამრიგად, მუსიკა განიხილება, როგორც უფრო ფართო კულტურული გამოხატვის ნაწილი, რომლის ინტერდისციპლინარული ხასიათი სმენითი ილუზიებიდან რეალურ დროში გადაგვანაცვლებს, წინაპრების გასახსენებლად საჭირო უდროობის გამოსაცდელად.

აუდიომაგალითები

1. ამონარიდი „Betsimisaraka morceaux tromba: Volamena and Volon'aomby“-დან, ბილიკი 5, მად-აგასკარი: *Spirit Music from the Tamatave Region* (2001), UNESCO-ს ტრადიციული მუსიკის კოლექცია.
2. ნანყვეტები კირილე პაჭკორიას 1929 წლის „ვასტანგურის“ ჩანანერიდან.