

სანდრო შარი
(საქართველო/დიდი ბრიტანეთი)

ქართული ჯაზ-ფიუჟენის თეორიული საფუძვლები

ნაშრომში წარმოდგენილია მოსაზრებები ქართული ტრადიციული მუსიკის ძირითადი ელემენტების ჯაზთან ინტეგრაციის შესახებ. ქართული მრავალხმიანობის მოდალური სტრუქტურების, ჰარმონიული პრინციპებისა და ორიგინალური ტონალობის შესწავლის გზით, მე ვიკვლევ, თუ როგორ შეუძლია ქართულ მუსიკალურ აზროვნებას მნიშვნელოვანი ურთიერთქმედება დასავლურ ფუნქციურ ჰარმონიასა და ჯაზთან. იმედი მაქვს, შემოგთავაზებთ გააზრებულ მიდგომას, რომელიც შეაფასებს ამ მდიდარი მუსიკალური კულტურის მთლიანობას, და ამავდროულად შექმნის მნიშვნელოვან გზებს მისი ჯაზის კონტექსტში გამოხატვისთვის.

ამ გამორჩეულ მუსიკალურ ენებს შორის ურთიერთობის გასაგებად აუცილებელია მათი ძირითადი სისტემებისა და მეთოდოლოგიური მოსაზრებების შესწავლა. როგორც პიანისტისა და კომპოზიტორის, რომელიც ძირითადად 12-ტონიან თანაბარ ტემპერაციაზე (12-TET) მუშაობს, ჩემი მიდგომა ხალხური და საეკლესიო გალობის ტრადიციის 12-ტონიან ინტერპრეტაციას ეფუძნება. წლების განმავლობაში ქართული მუსიკის ჩემეული გაგების ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი შეიტანა მასალის დიდმა ნაწილმა, რომელიც უფრო ახლოს იყო ტემპერაციულ ტონალობასთან, ვიდრე ორიგინალურტონალობისსისტემასთან, რადგან თანამედროვე შესრულებაში ავთენტური ტონალობის რეგულირება პრაქტიკა საკმაოდ შეზღუდულია. ჩემი პირველი ქართული ინსტრუმენტი იყო ქრომატული ფანდური, რომელიც თავისთავად ტრადიციული ინსტრუმენტის საბჭოთა ეპოქის ადაპტაციაა 12-TET გამებზე მოსარგებად. ჩემს მუსიკალურ აღზრდასა და დასავლური თეორიული ჩარჩოების ცოდნასთან ერთად, ქართული მუსიკისადმი ჩემი თავდაპირველი მიდგომა არ იყო შეგნებული გადაწყვეტილება, რომ მისთვის დასავლურ 12-TET პრიზმაში შემეხედა, არამედ ჩემი მუსიკალური განათლებისა და არსებული რესურსების ბუნებრივი შედეგი იყო.

მოგვიანებით, როდესაც ისტორიულ ჩანაწერებთან მომიწია შეხება და ავთენტური ტონალობის სისტემით დავინტერესდი, მივხვდი, რომ 12-TET სისტემის ჩემი თეორიული გაგება მხოლოდ დახვეწილი მეტაფორა იყო ქართული მრავალხმიანობის შინაგანი პროცესების აღსაწერად. ამ მიდგომის ანალიტიკური ძალა, რომელიც საბოლოო ჯამში იმ ავთენტური ფიუჟენის შექმნის საშუალებას მაძლევდა, რომლის შექმნასაც მე ვცდილობ, ნაწილობრივ მდგომარეობს ოქტავის 12-საფეხურიანი გაყოფის უფრო

მაღალ გარჩევადობაში 7-საფეხურიან ოქტავასთან შედარებით¹, რაც ტონალობის დახვეწილი ცვლილებების დაფიქსირების, ადაპტირებისა და სტანდარტიზების შესაძლებლობას გვალევს ჯაზის კონტექსტებში. ეს, მათემატიკურ აბსტრაქციებთან, გეომეტრიასთან და მუსიკალური ანალიზის სხვა მეთოდებთან კომბინაციაში, გამადიდებელი შუშის ფუნქციას ასრულებს და ამ უძველეს მუსიკაში კოდირებულ მრავალ შინაგან სტრუქტურასა და სიმეტრიას ავლენს. შესაბამისად, ეს არა მხოლოდ ჯაზ-ჰარმონიის შექმნისა და ინტერპრეტაციის ჩემუელი პროცესის საფუძველს ქმნის, არამედ თავად ავთენტური ტონალობის სისტემის შესახებ ჩემს გაგებასაც აყალიბებს.

იმის გათვალისწინებით, რომ დასავლური მუსიკალური სტრუქტურები ისტორიულად ფუნქციონირებდა, როგორც კულტურული დომინირების ინსტრუმენტები სხვადასხვა კონტექსტში, რასაც ადასტურებენ ისეთი მეცნიერები, როგორებიც არიან აგავე (2016) და იუსტი (2024), ამ შემთხვევაში 12-TET ანალიტიკურად გამოიყენება, ავთენტურობისა და ზუსტი წარმოდგენის პრიორიტეტების ფრთხილი განსაზღვრებით. საქართველოსა და სხვა ყოფილ საბჭოთა რესპუბლიკებში ტრადიციული წყობის სისტემები მუდმივად იცვლებოდა საბჭოთა კულტურული პოლიტიკის მეშვეობით, რომელიც უპირატესობას რუსულ მუსიკალურ პარადიგმებს ანიჭებდა (ფოქსი, 2015). ამის მიუხედავად, მე ვთვლი, რომ საქართველოს შემთხვევაში, ავთენტური პრაქტიკის ჩონჩხი შესამჩნევი და ხელუხლებელი რჩება. ამ ტრანსფორმირებული ვერსიებიდან ავთენტურ სანყისებზე დაბრუნება ორივე ტრადიციის პატივისცემის საფუძველს წარმოადგენს; ქართული მუსიკალური აზროვნების გაგება და ჯაზის კონტექსტში მისი გადატანა მისი განმასხვავებელი ნიშნების შელახვის გარეშე.

უმნიშვნელოვანესია ვაღიაროთ, რომ საქმე გვაქვს დასავლური ტონალობისგან სრულიად განსხვავებულ ტიპის ტონალურ ორგანიზაციასთან. მაჟორული, მინორული, ტონიკური, სუბდომინანტური, დომინანტური და ა.შ. ცნებები ამ მუსიკაზე არ ვრცელდება და ასეთი იარაღების მინიჭების ნებისმიერი მცდელობა წმინდად ესთეტიკურია და ფუნქციურ მნიშვნელობას არის მოკლებული. ასეთი სტრუქტურები, როგორც წესი, მუსიკალური მრავალფეროვნების გაბრტყელებისკენ არის მიდრეკილი, ხშირად არადასავლურ ტონალურ სისტემებს უბრალოდ „მოდალურს“ უწოდებენ, უგულებელყოფენ ნებისმიერ პოტენციურ ფუნქციურ თვისებას და სიმეტრიულ სტრუქტურებს ატონალობასთან აკავშირებენ. ამ ვარაუდს ეწინააღმდეგება ზოგიერთ ხალხურ ტრადიციაში თანაბარი დისტანციის მქონე შკალების არსებობა, რომლებიც ძლიერად მიმართულ ტენდენციებს

¹ „შვიდსაფეხურიანი ოქტავით“ არ ვგულისხმობ იმას, რომ ქართული გამა ოქტავას შვიდ თანაბარ საფეხურად ყოფს. უბრალოდ ვამბობ, რომ შვიდი დიატონური საფეხური ოქტავის ფარგლებში ჯდება, 12-TET-ში არსებული თორმეტი საფეხურისგან განსხვავებით.

ავლენენ. ქართულ მუსიკაზე ამ ბუნდოვანი, კულტურულად დატვირთული ტერმინების თავსმოხვევის ნაცვლად, ჩემი მიზანია ბგერის სიმაღლის ორგანიზებაზე ობიექტური დაკვირვება და ანალიზის შედეგად ბუნებრივად გამოვლენილი კანონზომიერებების იდენტიფიცირება.

დასავლური ტონალური კონცეფციების ეს ხარვეზები გასაკვირი არ არის, მათი შედარებით ახალგაზრდა ასაკის გათვალისწინებით. ქართულ მრავალხმიანობას კი პირიქით, უძველესი ფესვები აქვს, რასაც ადასტურებს როგორც არქეოლოგიური, ასევე ლიტერატურული წყაროები; მათ შორის, იოანე პეტრიწის ნაშრომები, ასევე საფერხულო ცეკვის 3500 წლისწინანდელი გამოსახულება თასზე (წურწუმია, 2020, გვ.16), რომლის ანალოგები დღემდე შემორჩენილია მრავალხმიანი სიმღერის თანხლებით შესრულებულ მსგავსი საფერხულო ცეკვების სახით. მიუხედავად იმისა, რომ დანამდვილებით ვერ ვიტყვით, რომ მუსიკალურ-ტონალური ორგანიზაცია უცვლელი დარჩა, ჩემმა მცდელობამ, ქართული მრავალხმიანობა მის თეორიულ საფუძვლებამდე დამეყვანა, ყველაზე ავთენტური და სუფთა გაგებისა და, საბოლოო ჯამში, შინაარსიანი შერწყმის ძებნაში, ანტიკური სამყაროს შესწავლამდე წამიყვანა.

პეტრიწის ნაშრომები XI-XII საუკუნეების საქართველოში უკვე არსებული და ღრმად ფესვგადგმული სამხმიანი პოლიფონიური ტრადიციის უძველესი ლიტერატურული მტკიცებულებაა, რაც ამ ტრადიციის გაცილებით უძველეს ფესვებზე მიუთითებს (ფირცხალავა, 2002, გვ. 124). იმის მიუხედავად, რომ შეიძლება პარალელები თანამედროვე დასავლეთ ევროპულ მუსიკაში ვეძებოთ, ამ პერიოდის უძველესი შემორჩენილი დასავლური ნაწარმოებები, მაგ. „ვინჩესტერ ტროპერი“, მხოლოდ ორხმიანი იყო, რაც მათ სამხმიან ქართულ ტრადიციასთან შედარებას შეუფერებელს ხდის. უფრო საინტერესო კავშირები იკვეთება გალპინის ნაშრომში „შუმერების, ბაბილონელებისა და ასურელების მუსიკა“, რომელიც იკვლევს პარალელებს უძველეს შუმერულ საკრავებსა და ქართულ საკრავებს შორის, როგორიცაა ჩანგი და ფანდური, ეს მათ შესაძლო უძველეს ფესვებს მიანიშნებს (გალპინი, 1937). ამ მუსიკალური კავშირის აძლიერებს უძველეს შუმერებსა და ქართველებს შორის არსებული უფრო ფართო კულტურული და ენობრივი მსგავსება.

მიუხედავად იმისა, რომ შუმერული მუსიკის სპეციფიკა ჯერ ისევ კამათის საგანია, ამ საკითხისადმი ჩემი ინტერესი გაფართოვდა და უძველესი ცოდნისა და აზროვნების შესწავლაც მოიცვა. ადრეული ცივილიზაციების ერთ-ერთი საოცრად თანმიმდევრული თემა მათემატიკის პრიმატია. მათემატიკამ და წმინდა გეომეტრიამ ჩამოაყალიბა შუმერების როგორც რელიგიური პრაქტიკა, ასევე სამყაროს შესახებ მათი გაგება. ამის მაგალითია გუდეას ტაძარი, რომელიც შუმერთა მეფე გუდეამ ააგო ღმერთ ნინგირსუსგან სიზმარში მიღებული გამოცხადებული ზუსტი ინსტრუქციების

მიხედვით, რომელიც ნაგებობის დიზაინს მათემატიკური ნახაზების მეშვეობით წარმართავდა (რეი, 2024). გეომეტრიასა და მათემატიკაზე ასეთი აქცენტი მხოლოდ შუმერებისთვის არ იყო დამახასიათებელი; მსგავსი დამოკიდებულება გვხვდება ძველ ეგვიპტელებსა და ბერძნებთან. ისეთი მოღვაწეები როგორებიც არიან პითაგორა და პლატონი, რომლებიც წლების განმავლობაში სწავლობდნენ ეგვიპტეში, მათემატიკა ჩართეს მუსიკის, ასტრონომიისა და ფილოსოფიის საფუძვლებში, რითაც გააძლიერეს მისი, როგორც უნივერსალური ორგანიზების პრინციპის როლი.

ამ უძველესი მათემატიკური გზის შემდგომ შესწავლას საინტერესო შედეგებსა და პარალელებამდე მივყავართ. პლატონის „ტიმეოსი“ არის დიალოგი, რომელიც იკვლევს სამყაროს, ფიზიკური სამყაროსა და ადამიანის შექმნასა და სტრუქტურას. ამ ნაშრომში პლატონი დეტალურად აღწერს მსოფლიო სულის მათემატიკურ კონსტრუქციას; კოსმიური არსების, რომელიც აცოცხლებს და აწყობს სამყაროს, ისევე როგორც ადამიანის სული აცოცხლებს და აწყობს სხეულს. ეს მათემატიკური კონსტრუქცია ფაქტიურად წარმოდგენილია თანაფარდობების სერიის სახით, რომელთა ნაწილი გამარტივებულია 4:3, 9:8 და 4:3 ციკლამდე, როგორც ამას გვიჩვენებს სურ. 1 (Horan, 2021, გვ. 10). მუსიკალურ ინტერვალებად გარდაქმნის შედეგად ეს თანაფარდობები ქმნის განმეორებად ფორმას 1-4-5. პლატონისეული აღწერა სამყაროს ფუნდამენტური სტრუქტურის შესახებ, რომელიც 1-4-5 ფორმას შეესაბამება, წარმოადგენს ქართული მუსიკის ფუნდამენტური სტრუქტურის მკაფიო მეტაფორას, რომელიც ასევე 1-4-5 ფორმას ეფუძნება. ამ ფორმას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს; ის აბსტრაქციის ყველა დონეზე ვლინდება და ბალანსისა და სიმეტრიის თანმიმდევრულ წყაროს წარმოადგენს, რის შედეგადაც მუსიკა ისე ფუნქციონირებს, როგორც უნდა ფუნქციონირებდეს. ამ პარალელების უცნაურობა სამყაროს უძველეს გაგებასა და ქართული მუსიკის 12-TET გაგებას შორის „ტიმეოსში“ გრძელდება. აქ პლატონი სამყაროს 5 კლასიკურ ელემენტს აღწერს ხუთი შესაძლო რეგულარული, ამოზნექილი პოლიედრის თვალსაზრისით, რომლებიც ამჟამად პლატონური მყარი სხეულების სახელითაა ცნობილი. ამ მყარი სხეულების წარმოდგენა შესაძლებელია ტონეცზე (სამკუთხედებისგან შედგენილი მოზაიკა), სადაც სამკუთხედები ქმნიან 1-4-5 მოზაიკურ ფიგურას. შედეგად მიღებული პლატონისეული მყარი ბადეებიდან ზოგიერთი შესანიშნავად გვიჩვენებს 12-TET პრიზმაში დანახულ ქართული მრავალხმიანობის მოდალურ საშენ მასალას. ამის მაგალითის საილუსტრაციოდ იხილეთ სურ. 2.

1-4-5 ფორმის მნიშვნელობა ფართოდ არის აღიარებული ტრადიციული ქართული მუსიკის მკვლევარებისა და მომღერლების მიერ, მათ შორის ვლადიმერ გოგოტიშვილის მიერ, რომელმაც პირველმა შემოგვთავაზა ქართული მოდალური სისტემის არაოქტავური მოდელი (ჟორდანი,

2023, გვ. 119). მისი მეხუთე დიატონური პრინციპი მჭიდრო კავშირშია 12-TET ჩემეული იგაგების საფუძვლებთან. გოგოტიშვილი ასევე გამოყოფს მეოთხე დიატონურ გამას და შერეულ გამას, თუმცა მე აღმოვაჩინე, რომ მეხუთე დიატონური პრინციპი თავისთავად საკმარის საფუძველს იძლევა დასავლეთ საქართველოს ქართული მოდალური სისტემის გასაგებად. ჩემი კვლევა ძირითადად დასავლეთ საქართველოზეა ფოკუსირებული, ხოლო გოგოტიშვილის მიერ ნახსენები სხვა მასშტაბები შესაძლოა გარკვეულ როლს თამაშობდეს აღმოსავლეთ საქართველოში, კერძოდ, კახეთში, რომელიც ასე სიღრმისეულად ჯერ არ შემისწავლია (გოგოტიშვილი, 2009).

მაგალითად, გოგოტიშვილის თეორიის თანახმად, აღმოსავლეთ საქართველოში მეოთხე დიატონური პრინციპი, როგორც ჩანს, არა იმდენად მოდალურ სტრუქტურაზე, არამედ კადენციის ნიმუშებზე, ჰარმონიულ და ბანის მოძრაობებზე და აკორდების სტრუქტურების 12-ტაქტიან ვერტიკალურ ინტერპრეტაციაზე მიუთითებს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მეოთხე დიატონური პრინციპი“ სხვადასხვა ფაქტორით შეიძლება აიხსნას, აღმოსავლეთ საქართველოს მოდალურ სისტემაში მეოთხე პერიოდულობის აუცილებლად გულისხმობის გარეშე. ვინაიდან ეს დეტალები ამ ნაშრომის ფარგლებს სცილდება, უბრალოდ აღვნიშნავ, რომ ჩემი ანალიზი დასავლეთ საქართველოს მრავალხმიანობასა და მოდალურ სტრუქტურაზეა ფოკუსირებული. მოდალური სტრუქტურის 12-TET ტრანსლაციას შემდეგნაირად ვადგენ: ვინყებთ ცენტრით, ვთქვათ, დო. იქიდან, სიმეტრიულად ვაფართოვებთ გარეთ ორი სრულყოფილი კვინტით, ერთი ზემოთ და მეორე ქვემოთ, რითაც ვქმნით გაშლილ 1-4-5 ფორმას, მეოთხე კი ქვემოთ, რაც იწვევს ნოტებს ფა, დო და სოლ. ვინყებთ ცენტრიდან, ვთქვათ, დოდან. სიმეტრიულად ვაფართოვებთ ორ სუფთა კვინტად, ერთი ზემოთ და ერთი ქვემოთ, ამგვარად ვქმნით გაშლილ 1-4-5 ფორმას, რასაც მივყავართ ც ნოტებამდე ფა, დო და სოლ. ამ ნოტებს „სადგურებს“ ვუწოდებ, რადგან ისინი სამივე ხმისთვის გადაწყვეტის ან სახლის განცდას წარმოადგენენ. თითოეული ამ სადგურიდან ჩვენ ერთგვაროვნად ვაშენებთ ტეტრაქორდს. არსებობს ტეტრაქორდის სამი ძირითადი კილო: მაჟორული, მინორულ და ფრიგიული. მიუხედავად იმისა, რომ ლიდიური ტეტრაქორდი ზოგჯერ ერთი სრული კვინტის გაყოფის სახით ჩნდება, მისი კონკრეტული სამტეტრაქორდიანი კილოს სახით ფუნქციონირება მე არ შემიმჩნევია.

დასავლური თეორიული ტერმინოლოგიის შეზღუდვების ხაზგასმის შემდეგ,

უნდა განვმარტო, რომ ტეტრაქორდის აღწერისას გამოყენებული ტერმინები, როგორიცაა „მაჟორული“, „მინორული“ და „ფრიგიული“, უბრალოდ მოსახერხებელი შემცვლელებია სუფთა სუფთა კვინტას სხვადასხვა დაყოფის აღსაწერად. დასავლეთ საქართველოს მრავალხმიანობისადმი

ამ მიდგომის სისწორე მნიშვნელოვნად გამყარებულია გამოთვლითი კვლევებით. შერბაუმის და სხვების მიერ ერქომაიშვილების ჩანაწერების ანალიზი ადასტურებს კვინტის დიატონური პრინციპის ცენტრალურ მნიშვნელობას და აჩვენებს, რომ გამის მეხუთე საფეხური მუდმივად ყველაზე თვალსაჩინო სიმაღლეა (შერბაუმი და სხვ., 2020, გვ. 56). მათი მონაცემები წარმოადგენს გამჭვირვალე ჰისტოგრამას (სურ. 3), რომელიც ასახავს ჰარმონიულად კორექტორებულ ინტერვალებს, 700 ცენტიანი ნიშნულის გარშემო გამოხატული პიკით (სუფთა კვინტა). ეს კვლევა ასევე ავლენს „გადახრის კომპენსაციის მექანიზმს“ (გვ. 7-8), რომლის მიხედვითაც ერქომაიშვილი ინარჩუნებს სტრუქტურულ კვინტურ საყრდენებს; ამავდროულად მოქნილად აფართოებს და კუმშავს შუალედურ მელოდიურ ინტერვალებს; რაც ზუსტად ასახავს სუფთა კვინტების ტეტრაქორდულ დაყოფას მეხუთე დიატონურ პრინციპში. კვარტის როლი, მიუხედავად მისი მნიშვნელობისა, დამატებით ნიუანსებს საჭიროებს, განსაკუთრებით პრაქტიკაში გამის მეოთხე საფეხურსა და მეოთხე ინტერვალებს შორის განსხვავების დადგენისას. ერქომაიშვილის მონაცემთა ბაზა გვიჩვენებს ჰარმონიული კვარტული გამკვეთრების ტენდენციას (გვ. 48, 55), მაშინ როცა მელოდიური მეოთხე საფეხური ხარისხი სუფთა რჩება (გვ. 39). ახსნა მარტივია: პირველ და მეოთხე საფეხურებს შორის კვარტის ინტერვალი დიატონური კვარტის მხოლოდ ერთი მაგალითია, მაშინ როდესაც ქართულ გამაში არსებული მრავალი სხვა შესაძლო დიატონური კვარტა სულ არ ავლენს თანმიმდევრულ ტენდენციას სუფთა კვარტისკენ. ეს მონაცემები ადასტურებს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ კვარტები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ, სწორედ სუფთა კვინტა წარმოადგენს ქართული პოლიფონიური ორგანიზაციის ძირითად სტრუქტურულ საყრდენს, სხვა ინტერვალები კი, მათ შორის კვარტები, ამ ჩარჩოში უფრო მეტ მოქნილობას ავლენენ.

რა თქმა უნდა, ერქომაიშვილის მონაცემთა ნაკრებში დაფიქსირებული ვარიაციები ასახავს გაცილებით უფრო დახვეწილ წყობებს ვიდრე ჩემს მიერ აღწერილი 12-TET ტეტრაქორდები, რაც ნაკლებად სავარაუდოს ხდის, რომ რაიმე მსგავსი დახვეწილი თეორიული სისტემა არეგულირებდა წყობის ამ პანაწინა ვარიაციებს. მიუხედავად ამისა, ქართული ტონალობის გარკვეული ინტერვალები, როგორიცაა ნეიტრალური ტერციები, ზუსტად ვერ რეპროდუცირდება 12-TET-ის ფარგლებში, რაც დასავლურ ჩარჩოებში მუშაობისას სხვა სახის თეორიულ კომპრომისს მოითხოვს, ჩემი ამოსავალი ეს ტეტრაქორდები იყო.

დო-ზე ცენტრირებული მოდის მაგალითის გაგრძელებით, ილუსტრაციისთვის მინორული ტეტრაქორდი გამოვიყენოთ. გამოგვყავს ნოტები F, G, A_b, B_b, C, D, E_b, F, G, A, B_b, C როგორც გვიჩვენებს სურ. 4, ეს ნოტები შეიძლება დაიყოს ორ ოქტავურ რეჟიმად: ფა დორიული და დო დორიული.

ეს ორი კილო თითქმის იდენტურ ნოტებს შეიცავს და მხოლოდ A_b და A ნოტებით განსხვავდება. ეს ნახევარტონიანი შეუსაბამობა შემთხვევითი არ არის; იგივე ვლინდება ამ სამ-ტეტრაქორდიანი სტრუქტურის ყველა კილოში, კონკრეტული ტეტრაქორდის მიუხედავად (ლიდიურის გარდა). ეს წარმოგვიდგენს 12-TET თეორიის ცენტრალურ კონცეფციას: ქვეცენტრებს. მიუხედავად იმისა, რომ კილოს ცენტრი წარმოადგენს „სახლს“ და მისკენ მიმართულ ყოველმხრივ გრავიტაციულ მიზიდულობას, კილოს ქვეცენტრები (რომლებიც იდენტიფიცირებულია ზემოთ ნაჩვენები მეთოდით) წარმოადგენს კილოს ელფერსა და ხასიათს.

ქვეცენტრების ეს კონცეფცია, როგორც ჩანს, პირდაპირ შეესაბამება ქართულ წყობაში არსებულ ნეიტრალურ ინტერვალებს, როგორიცაა ტერციები და სეპტიმები. აღსანიშნავია, რომ იგივე ინტერვალები ავლენს ყველაზე მაღალ სტანდარტულ გადახრას შერბაუმის და სხვების (2020, გვ. 53) მიერ ერქომაიშვილის მონაცემთა ნაკრების ანალიზში (Scherbaum et al., 2020, გვ. 53), რაც ამ „ნახევარტონური შეუსაბამობის“ შესაძლო წარმოშობაზე მიუთითებს. თუმცა, 12-TET რეჟიმებში ქვევით ზევით დაკვირვებისას ამ ქვეცენტრების განლაგება ყოველთვის არ ემთხვევა გამის მესამე და მეშვიდე საფეხურებს. ის უფრო მჭიდრო კავშირშია მეხუთე დიატონური გამის ფარგლებში ერთი კვინტური ერთეულის დაყოფასთან. თანამედროვე პრაქტიკაში ქართული კილოური სისტემის უფრო მეტად ტემპერირებულ ვერსიაში, მესამე საფეხურები იშვიათად მოძრაობს თავისუფლად მაჟორსა და მინორს შორის, რაც უფრო მეტად დასავლური მაჟორულ-მინორული ტონალობის ღრმა გავლენაზე მიუთითებს, ვიდრე ფუნდამენტური თავად კილოების მახასიათებელზე. სამაგიეროდ, მეხუთე დიატონური კილოს შიგნით არსებული გარე კვინტები უფრო მეტ დენადობას ავლენენ და ქმნიან ამ ქვეცენტრებს, რადგან ისინი ნაკლებად არიან შეზღუდული მაჟორულ-მინორული პოლარობის დომინირებით. ამ ახსნის გარდა, ასევე უნდა ითქვას, რომ ქართული კილოური სისტემის ქვევიდან ზევით ხარისხებზე ზედმეტად ღრმად ფიქრმა შეიძლება შეცდომაში შეგვიყვანოს და მას სიფრთხილით უნდა მივუდგეთ; ზოგი მკვლევარი იმასაც კი ამტკიცებს, რომ ქართული მუსიკალური აზროვნება სინამდვილეში ზემოდან ქვემოთ პრინციპით ფუნქციონირებს (ერქვანიძე, 2016).

ჩემს თეორიულ სქემაში კოლორიტისა და ხასიათის წარმომადგენელი ქვეცენტრების შემოთავაზება პარალელს პოულობს იმაში, თუ როგორ ფუნქციონირებს ნეიტრალური ინტერვალები პრაქტიკაში. სტიუარტ გელზერის სვანეთში ჩატარებული სავსე სამუშაოები ამ ფენომენის დამაჯერებელ ილუსტრაციას წარმოადგენს. ის იხსენებს, რომ როდესაც ის ჭუნირზე დაკვრას ვარჯიშობდა სოფ. ლენჯერში მისი მასპინძლის დამ, ნათელა ფილფანმა, შეუსწორა სეპტიმას ნეიტრალური წყობა, ოდნავ

უფრო მინორულით. მან ამიხსნა: „ასე ვუკრავთ ლენჯერში, უფრო ნაზად. სხვანაირად, უფრო მკვეთრად უკრავენ ლატალში“; სამიოდე კილომეტრით დაშორებულ სოფელში (გელზერი, 2003, გვ. 186-200).

ამ ქვეცენტრებს აქვთ მრავალი მახასიათებელი, რომელთა წარმოდგენა შესაძლებელია თეორიული და მათემატიკური აბსტრაქციებით გეომეტრიული ფილების გამოყენებით, ტონეცით, ანარეკლებით ბგერის სიმაღლის ღერძის გასწვრივ და სხვა. მაგალითად, ქვეცენტრების შესწავლისას ბგერის სიმაღლის ღერძის არეკვლის გზით² საინტერესო სურათი იკვეთება. როგორც ნაჩვენებია სურ. 5 და 6, -ში, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი სამეტრაქორდიანი რეჟიმების ასახვა ღერძების უმეტესობის გარშემო ქმნის ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ნოტების ნაკრებებს, ქვეცენტრების გარშემო ასახვა წარმოქმნის შემდეგს: ქვედა ქვეცენტრი ქმნის იდენტურ კილოს, რომელიც ორიგინალთან შედარებით უზუსტად ერთი ნახევარტონით ქვემოთ არის, ხოლო ზედა ქვეცენტრი ქმნის ერთი ნახევარტონით მაღალ კილოს. აღსანიშნავია, რომ ორივე ქვეცენტრის ერთად, როგორც ღერძის, გამოყენება ქმნის კილოს, რომელიც სრულიად იდენტურია ორიგინალისა და იმავე ტონალობაშია (სურ. 7), რაც მიუთითებს, რომ ეს ქვეცენტრები წარმოადგენენ კილოს სიმეტრიის ფუნდამენტურ ღერძს. ეს არა მხოლოდ ავლენს ქვეცენტრების საინტერესო თვისებებს, არამედ გვთავაზობს ღირებულ ინფორმაციას ისეთი ფენომენის შესახებ, როგორიცაა მოდულაცია და მასთან განუყოფლად დაკავშირებული 12-TET ინტერპრეტაციის სირთულეებზე.

ახლა კი გადავიდეთ ამ იდეების პრაქტიკულ გამოყენებაზე ჩემი, როგორც შემსრულებლისა და კომპოზიტორის, საქმიანობაში. ქართული და ჯაზური იდიომების ინტეგრირების მთავარი გამოწვევა ტონალური ორგანიზაციისა და ფუნქციონალურობისადმი მათი ფუნდამენტურად განსხვავებული მიდგომების შეთანხმებაა. მარტივი მიდგომა შეიძლება იყოს მხოლოდ მოდალურ ჯაზზე ფოკუსირება, ქართული ჟანრის რეჟიმების დამოუკიდებელ ჰარმონიულ სტრუქტურებზე მაღლა დაყენება. თუმცა, უფრო მნიშვნელოვანი გამოწვევა და ჩემი მთავარი აქცენტი აკორდების ცვლილებების დადგენაა; მოძრაობა ერთი აკორდიდან მეორეზე, ფუნქციური ჰარმონიული ურთიერთობების შესაბამისად, რომლებიც განაპირობებენ დაძაბულობას და მოდუნებას. მოდალური ჩარჩოებისგან განსხვავებით, სადაც ერთი

² ეს ეხება მათემატიკურ ოპერაციას, როდესაც მუსიკალური ბგერის სიმაღლეები აისახება ერთი სიმაღლის ან ნახევარტონის წყვილის (ღერძის) გარშემო. ერთლერძიანი A სიმაღლის შემთხვევაში, თუ სიმაღლის P₁ ნახევარი ტონით მაღლაა A-ზე, მისი არეკვლა P₂ ნახევარტონებში A-ს ქვემოთ მოხდება. ნახევარტონის ღერძის შემთხვევაში (მაგ., Eb-E), თუ P₁ ქვედა ტონალობის (Eb) ქვედა i ინტერვალშია, მისი ასახვა P₂ იქნება ინტერვალის i ზედა ნოტის (E) ზემოთ. მაგალითად: როდესაც ღერძი არის C, E (4 ნახევარტონით ზემოთ) აირეკლება Ab-ზე (4 ნახევარტონით ქვემოთ); როდესაც Eb-E არის ღერძი, Eb-ს ზემოთ G აირეკლება C E-ს ქვემოთ.// მაშინ Eb-ს ზემოთ G შეესაბამება C-ს E-ს ქვემოთ.

ტონალური ცენტრი სტაბილური რჩება, ეს პროგრესიები მუდმივად ცვლის ტონალურ საფუძველს, რაც ადაპტაციურ სტრატეგიებს მოითხოვს.

ქართულ მუსიკაში მოდალურ ცენტრებს კონცეპტუალური მსგავსება აქვთ დასავლურ ტონალურ ცენტრებთან, თუმცა ფუნქციონირებენ განსხვავებულად, დასავლური ჰარმონიის მაჟორულ-მინორული სტრუქტურისა და რთული ფუნქციური ურთიერთობების გარეშე. ამ სისტემების სტრუქტურული პრიორიტეტები ფუნდამენტურად განსხვავებულია: ჯაზის ჰარმონია ძირითადად ტერციებზეა აგებული, სადაც ერთმანეთზე გადაფარებული ტერციები ზედა გაფართოებებს ქმნის, რაც უდიდეს ჰარმონიულ კოლორიტს უზრუნველყოფს, ხოლო ქართული მუსიკა ძირითად სტრუქტურულ ინტერვალებად უპირატესობას წმინდა კვინტებსა და კვარტებს ანიჭებს, ტერციებს კი მნიშვნელოვნად ნაკლები ყურადღება ექცევა. ქართული მუსიკა ორგანიზებულია ცენტრალური ტონების გარშემო, რომლებიც არა ვერტიკალურ ჰარმონიულ პროგრესიებს, არამედ

მელოდიური მოძრაობისა და გაფართოების გრავიტაციულ კერებს წარმოადგენენ. ამგვარად, ჩემი მიდგომა ჯაზის აკორდებში ფუნქციურად ყველაზე მნიშვნელოვან „აკორდულ ტონს“ ან „ნამყვან ტონს“³ განსაზღვრავს (ჩვეულებრივ ტერციებსა და სეპტიმებს) და ამ უკანასკნელებს მოდალურ ცენტრებად აყალიბებს, ქმნის შესაბამის ხმოვან ფორმებს, ინარჩუნებს აკორდის ფუნქციურ როლს და ამავდროულად, გადაფარავს ქართულ ფერებსა და მელოდიურ აზროვნებას. ამის მაგალითია „Fly Me to The Moon“ ჯაზის სტანდარტში (იხ. სურ. 80).

თუმცა, თითოეული აკორდის ცალკეულ ერთეულად განხილვა, ტერციებისა და სეპტიმების ცენტრებად და აქედან გამომდინარე თითოეული აკორდის შესაბამის კილოდ მიჩნევა თავისთავად არასაკმარისია. ამ ნაწილის დეტალურად განხილვა განსაკუთრებით რთულია ჯაზის თეორიაში ჩალრმავების გარეშე, თუმცა, შეჯამებისთვის, ჯაზის აკორდების ცვლილებებში გარკვეული ჰარმონიული გზები არსებობს, განსაკუთრებით ისეთ პროგრესიებში, როგორიცაა 2-5-1 და ფრაზებში, რომელთა გამოყენებაც შეგვიძლია უფრო გამარტივებული მიდგომის შესაქმნელად, თითოეული აკორდის ვერტიკალურად განხილვის ნაცვლად. ცვლილებების მართვისადმი ეს მიდგომა გარკვეულწილად მსგავსებას ავლენს ჯორჯ რასელის „ტონალური ორგანიზაციის ლიდიური ქრომატული კონცეფცია“-სა და მის პრაქტიკულ გამოყენებასთან (რასელი, 2001). მისი სისტემა, რომელიც ნოტების თანდათან დამატებით ზრდის დაძაბულობას, მსგავსია

³ ჯაზის თეორიაში ნამყვანი ტონები აკორდის ელემენტებია, რომლებიც ყველაზე მკაფიოდ განსაზღვრავენ აკორდის ფუნქციასა და ხარისხს. ეს ტონები ქმნიან მკაფიო ვოკალურ კავშირებს აკორდებს შორის, ხშირად მოძრაობენ საფეხურებს შორის და უზრუნველყოფენ ჰარმონიულ უწყვეტობას მინიმალური ინფორმაციით.

ჩემი მეთოდისა, რომელიც გულისხმობს ქართული ბგერების გაფართოებას ტეტრაქორდების დამატებით, კვინტის დიატონური პრინციპის გაგრძელებით, რომელიც სიმეტრიულად ფართოვდება კილოური ცენტრის გარეთ.

კილოს გაფართოებისა და გამდიდრების კიდევ ერთი მიდგომა გულისხმობს ღერძზე დაფუძნებულ მოძრაობას ან სპირალურ ნიშუშებს, რაც სტატიის დასაწყისში მოკლედ წარმოადგენილ კონცეფციებზეა დაფუძნებული. კვინტურ ერთეულებში ჩვენი ქვეცენტრების სიმეტრიის ღერძებად გამოყენებით, ჩვენ ვქმნით დინამიურ დეკორატიულ მოძრაობას, რომელიც შეუფერხებლად ურთიერთქმედებს კილოურ სტრუქტურასთან. ეს ტექნიკა ჰგავს ბარტოკის (ლენდვაი, 1991), ასევე ჯაზ-საქსოფონისტების სტივ უილიამსონისა და სტივ კოულმენის (კოულმენი, 2024) მიერ გამოყენებულ მეთოდებს თუმცა, განსხვავდება კვინტური პერიოდულობისა და ქვე-ცენტრების პრინციპების აქცენტირებით, რომლებიც ჩვენი ქართული ფესვებიდან მომდინარეობს.

მოხსენებაში აღწერილი მოდალური სტრუქტურებიდან სხვა თეორიული აბსტრაქციები, განსაკუთრებით „Z-აკორდები“ ან „Z-უჭრელები“, რომლებიც ასევე ფართოდ გვხვდება ბარტოკის მუსიკაში (ნელსონი, 1987, გვ. 105), წარმოადგენს მაღალსიმეტრიულ გახმოვანებებს (1-4-b5-7 პირველად ინვერსიაში), რომლებსაც შეუძლია ქართული სამტეტრაქორდიანი კილოს ჰარმონიული იდენტიფიკატორების ფუნქცია შეასრულოს. ეს კომპაქტური ოთხნოტიანი სტრუქტურები ასახავს კილოს არსებით კოლორიტს და შეიძლება ეფექტურად იქნას გამოყენებული მთელი კილოს შემცვლელად. ამ მოდალური სტრუქტურებიდან გამომდინარე კიდევ ერთი კონცეფციას წარმოადგენს 1-4-5 წყვილები რომელიც შეესაბამება ჯაზ-იმპროვიზაციაში ხშირად გამოყენებულ ტრიადული წყვილების კონცეფციას და, კონტექსტიდან გამომდინარე, ერთმანეთისგან დიდი ან მცირე ტერციით დაშორებული ორი 1-4-5 ფორმით რის გამოხატული.

ამ ზოგადი ჩარჩოებისა და კონკრეტული კონცეპტუალური აბსტრაქციების მაგალითების ჩამოყალიბების შემდეგ, უნდა აღვნიშნო, რომ ამ იდეების პრაქტიკული გამოყენებით სულაც არ იქმნება მუსიკა, რომელიც ესთეტიურად წააგავს ან „ჟღერს“ როგორც ქართული ტრადიციული მუსიკა ჩვეულებრივი მსმენელისთვის და ეს ჩემი მიზანიც არ არის. ჩემს პრიორიტეტებს წარმოადგენს მუსიკალური აზროვნებისა და კონსტრუქციის დონეზე უფრო ღრმა ფიუჟენის შექმნა, როგორც ჩემი მუსიკალური წარმომავლობის კვალდაკვალ, ისე ამუშავდეს მრავალხმიანობაში და მიფრული უნივერსალური მუსიკალური ქეშმარიტებების ძიებით. ჩემმა ერთ-ერთმა მუსიკალურმა კერპმა, ბელა ბარტოკმა, მიაღწია ამგვარ ღრმა ერთიანობას. მე მჯერა, რომ ბარტოკის გამორჩეული და მომხიბვლელი ჰარმონიული ენა მტკიცედ არის ფესვგადგმული უნგრულ ხალხურ მუსიკასა და მის ეთნომუსიკოლოგიურ

კვლევებში, თუმცა მისი უფრო კვლევითი და აბსტრაქტული კომპოზიციები ყოველთვის არ ავლენს აშკარა ესთეტიკურ მსგავსებას მასთან. მიუხედავად ამისა, ისინი განუყოფელია თავისი წარმოშობისგან. მე ასევე მჯერა, რომ მუსიკალური სამყაროების წარმატებული შერწყმისა და ინტეგრაციის არსი იმის მიღმა რჩება რაც ერთი შეხედვით ჩანს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Agawu, K. (2016). Tonality as a colonizing force in Africa. In R. Radano & T. Olaniyan (Eds.), *Audible empire: Music, global politics, critique* (pp. 334–355). Duke University Press.
- Coleman, S. (2024). Symmetrical movement concept. *M-Base.com*. Retrieved May 19, 2025, from <https://m-base.com/essays/symmetrical-movement-concept/>.
- Erkvanidze, M. (2016). The Georgian musical system. *Proceedings of the 6th International Workshop on Folk Music Analysis*, Dublin, Ireland, 15–17 June 2016.
- Fox, S. (2015, October 3). Soviet influence on the music of socialist republics [Unpublished undergraduate paper]. Western Kentucky University, Department of History.
- Galpin, F. W. (1937). *The music of the Sumerians*. Cambridge University Press.
- Gelzer, S. (2003). Testing a scale theory for Georgian folk music. In R. Tsursumia & J. Jordania (Eds.), *The first international symposium on traditional polyphony* (pp. 186–200). International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Gogotishvili, V. (2009). On authentic and plagal types of monotonic (non-octave) scales in Georgian traditional vocal polyphony. In R. Tsursumia & J. Jordania (Eds.), *Echoes from Georgia: Seventeen arguments on Georgian polyphony*. Nova Science Publishers.
- Horan, D. (2021). *Plato's Timaeus* (p. 10). Platonic Foundation.
- Jordania, J. (2023). Continuing discussions on scale systems in Georgian traditional music. In J. Jordania & R. Tsursumia (Eds.), *Anzor Erkomaishvili and contemporary trends in the study of traditional and sacred Georgian music* (p. 119). Cambridge Scholars Publishing.
- Lendvai, E., & Bush, A. (1991). *Béla Bartók*. Pro Am Music Resources.
- Nelson, M. (1987). Folk music and the ‘free and equal treatment of the twelve tones’: Aspects of Béla Bartók’s synthetic methods. *College Music Symposium*, 27, 59–116. College Music Society.
- Pirtskhalava, N. (2002). Petritsi’s philosophy and Georgian polyphony. In R. Tsursumia & J. Jordania (Eds.), *The first international symposium on traditional polyphony: Proceedings* (pp. 119–128). Tbilisi State Conservatoire.
- Rey, S. (2024). *The temple of Ningirsu: The culture of the sacred in Mesopotamia*. Eisen-

- brauns; British Museum.
- Russell, G. (2001). *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (4th ed.). Concept Publishing Company.
- Scherbaum, F., Mzhavanadze, N., Arom, S., Rosenzweig, S., & Müller, M. (2020). Tonal organization of the Erkomaishvili dataset: Pitches, scales, melodies, and harmonies. *Universitätsverlag Potsdam*.
- Tsursumia, R. (2020). *Kartuli musikis istoria udzvelesi droidan XX saukunemde*. V. Saradjishvili Tbilisi State Conservatoire.
- Yust, J. (2024). Tonality and racism. *Journal of Music Theory*, 68(1), 59–88.