

# **ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის სკიტხები**

## **სამეცნიერო კონფერენციის მოსსენებების კრებული**

ცხოვრება გარყანიძის სახელობის ფოლკლორული და  
სასულიერო მუსიკის მე-15 საერთაშორისო ფესტივალში

## **FOLK AND CHURCH MUSIC ISSUES**

### **SCIENTIFIC CONFERENCE PAPERS COLLECTION**

**GIORGI GARAQANIDZE FOLK AND CHURCH MUSIC 15<sup>TH</sup>  
INTERNATIONAL FESTIVAL**



**გაერმცეალობა  
ბრიკვებრა**  
ბათუმი – BATUMI  
2020

რედაქტორი – ხათუნა მანაგაძე

Edited By – **Khatuna Managadze**

თარგმანი – თამარ ნიკურაძე

Translator – **Tamar Nikuradze**

გამომცემლობის რედაქტორი – გურანდა ნიჟარაძე

Publishing Editor – **Guranda Nijaradze**

ტექნიკური რედაქტორი – მალხაზ ფაღავა

Technical Editor – **Malkhaz Pagava**

გარეკანის მხატვარი – ქეთევან გოგოლაძე

Cover Design by – **Ketevan Gogoladze**



აჭარის განათლების, კულტურისა  
და სპორტის სამინისტრო



ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის  
მუსიკის ფაკულტეტი

არტ-ალტერნატივა

Ministry of Education, Culture and Sport ARA

Music Faculty of Batumi Art University

Art-Alternativa

ISBN 978-9941-9661-2-5

© გამომცემლობა „ტრიკვეტრა“, 2020

© Triquetrum Publishing, 2020

## შინაარსი

### გიორგი ბარაყანიძე

შრომა ..... 9

### მონოზონი ნინო სამხარაძე

რვახმის სისტემის ფუნქციონირების პრინციპი  
„შეხვეტილიანის“ ძლისპირებში ..... 21

### მაია გელაშვილი

გურული მუსიკალური აზროვნების სათავეებთან ..... 38

### მაგდა სუსიაშვილი

ვლადიმერ ახოზაძის საექსპედიციო ჩანაწერები საეკლესიო  
გალობისა და მგალობელთა შესახებ ..... 49

### ნატალია ზუმბაძე

ქართული ტრადიციული მუსიკა საექსპედიციო ჩანაწერებში  
(აუდიოალბომის „აღმოაჩინე საქართველო ტრადიციული  
მუსიკით“ მიხედვით) ..... 66

### თამარ ჩხეიძე

„შიომღვიმის ტიპიკონში“ დაცული სამგალობლო ტერმინებისა  
და გალობის ფორმების შესახებ ..... 77

### აგოთა ზდანაპიჩიუტა-გეკუტა

ტრადიციული ლიტურგიული ინსტრუმენტის – კანკლესის  
აღდგენის და განახლების პროცესი ..... 93

### თამაზ გაბისონია

არტიკულაციის თავისებურებები ქართულ ხალხურ მუსიკაში ..... 106

## თამაზ გაბისონია

(ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. ასოცირებული პროფესორი.

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. საქართველო)

### არტიკულაციის თავისებურებები ქართულ ხალხურ მუსიკაში

ცნება „არტიკულაცია“, ისევე როგორც სხვა არაერთი ცნება მუსიკაში, პოლისემიურია. ფართო გაგებით ესაა ზოგადად მუსიკის ქმნა, „მუსიკობა“. ცნების ამ ზოგად მნიშვნელობაში შეიძლება იგულისხმებოდეს მუსიკალური აზრის განსხეულების პრინციპები – მელოდიის, რიტმის და დრამატურგიის საშუალებითაც კი (ჩიუ, გროუვის ენციკლოპედია). მაგალითად, ზემცოვსკი მუსიკალურ-ფოლკლორულ არტიკულაციას ინტონირების კონკრეტულ პროექციად აღიქვამს (ზემცოვსკი, 1996:101, 102). ამავე დროს ზემცოვსკი გამოყოფს ამ ცნებას ცნება „შემსრულებლობისაგან“, როგორც პრინციპულად მსგავსი სემანტიკისას, მაგრამ უფრო ბუნდოვანი და დიდი მოცულობისაგან (ზემცოვსკი, 1991:153). მსგავსად ამისა, ჩვენც მოვერიდებით არტიკულაციის პირდაპირ დაკავშირებას ცნებასთან „შესრულების მანერა“.

ვიწრო გაგებით არტიკულაცია, გამომდინარე მისი ეტიმოლოგიიდან (გამოთქმით ლაპარაკი, გამოკვეთილად ინტონირება), მიგვანიშნებს ბგერათწარმოქმნის ტექნიკაზე, შტრიხებზე – ძირითადად ხმოვანების პროცესში (ჟღერადობის ხასიათი და ტემბრი). ვიზიარებ არტიკულაციის ამ დეფინიციას, თუმცა, აქვე მის არეალს მივაკუთვნებ ასევე ბგერათა იმ თანმდევ ინტონირებას, რომელიც გარკვეულ მაგიურ თუ მხატვრულ სემანტიკას სძენს მუსიკალურ ქსოვილს და თვალსაჩინო ბგერათკომპლექსებს ან ფიგურაციას წარმოქმნის; უფრო ზუსტად კი ეთნიკურ-მუსიკალურ პრაქტიკაში არტიკულაციის ცნებაში ვგულისხმობ ბგერათა ფუნქციონირების იმ ტექნიკას, რომელიც ტრადიციის ორიგინა-



ლურ ეთნო-სოციალურ კონტექსტში ხმოვანების მეთოდებზეა ორიენტირებული და არა მუსიკალური აზრის ჰარმონიულ-ფუნქციონალურ პროექციაზე ან პროცესუალურ განვითარებაზე.

ქართულ ტერმინთაგან „არტიკულაციის“ შესატყვისად მივიჩნევდი ცნება „სახიობას“. ცნობილია ამ ტერმინის როგორც ფართო – ზოგადსაშემსრულებლო გაგება (როგორც ძველ გამონათქვამებში – „ყოვლისა სახიობისა მოქმედთა“, „სიმრავლენი სახიობათანი“ (ჯანელიძე, 1990:160-161); ასევე – როგორც სიმღერა-გალობის აღსანიშნი ცნებისა, და ასევე, – სწორედ არტიკულაციის კერძო მნიშვნელობით, რის მაგალითადაც მოვიყვანთ ვახუშტისეულ გამოთქმას: „ხმათა ტკბილად სახიობა“ (ჯადოგნიშვილი, 2004:92-93), ანუ: სახიობა, როგორც გამოთქმა, შესრულება.

ზოგადად მეტი ყურადღებაა მისაქცევი ხმის არტიკულაციის ამსაველი ქართული ხალხური ტერმინოლოგიისადმი თუნდაც, მათი, რომლებიც ხმის ტემბრულ მახასიათებლებს ასახავენ. მაგალითად, როგორიცაა: ამოძახება, აყვანა, ბუხვი და მწკეპრი, გვრინი, ფიცხი, წმინდა ხმა (ჩიჯავაძე, 2009:9,10,13,15,67,79). ზოგადად, ტემბრი შესაძლოა, უმთავრესი კომპონენტია ეთნოსმენის იმ მატერიალური პროექციისა, რომელსაც ზემცოვსკი „მუსიკალური სუბსტანციას“ უწოდებს (ზემცოვსკი, 2005:19-20).

ცხადია, ქართულ სიმღერა-დასაკრავში თუ საგალობელში არტიკულაციის ცალკეულ თავისებურებებზე არაერთ ქართველ მკვლევარს ჰქონია ყურადღება მიპყრობილი (ერთ მაგალითად მოვიყვანთ ევსევი ჭოხონელიძის ნაშრომიდან ფრაგმენტს საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ორიგინალურ ტემბრულ გამომსახველობაზე (ჭოხონელიძე 1992-95:32). თუმცა ამ საკითხზე მიზანმიმართული აქცენტი ცალკე საკვლევ მიმართულებად ჯერ არ ჩამოყალიბებულა. ჯერ კიდევ დიმიტრი არაყიშვილს (ყველას გვახსოვს თუნდაც მისი ტერმინი „გურული პიჩიკატო“) და ივანე ჯავახიშვილს (თუნდაც მხოლოდ მის მიერ აღნიშნული ხმათა სახელებით) ეკუთვნით საფუძვლისმიერი განსაზღვრებები ქართული ტრადიციული მუსიკის საშემსრულებლო მანერასთან დაკავშირებით. ცხადია, ამ მიმართებით გამორჩეული დამსახურება ედიშერ

გარაყანიძეს აქვს, განსაკუთრებით – მის სადოქტორო ნაშრომში „ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა“.

დავახარისხოთ არტიკულაციის სახეები. ვფიქრობ, ამ კონცეპტს ორი რაკურსით უნდა დავაკვირდეთ: სოციალურ-ესთეტიკური მიმართებით და კონკრეტული მუსიკალური თუ პარამუსიკალური გამოვლენის კუთხით. პირველი, ფუნქციური თვალსაზრისით გამოვყოფდი არტიკულაციის შემდეგი ფასეტებს (ნახნაგებს), იგივე ასპექტებს:

ა) **ისტორიული დეტერმინატების** მხრივ უშუალო სოციალურ-ფუნქციური განზომილებით. ეს რაკურსი გულისხმობს არტიკულაციის სახეთა ჟანრულ, სოციალურ წანამძღვრებს, რაც ცხადია, უპირველესად ტრადიციის მეშვეობითაა ჩვენამდე მოღწეული (ზემცოვსკი, 1991:166). ცხადია, ქართული ეთნიკური მუსიკალური არტიკულაციის ორიგინალური სახეობები უშუალო კორელაციაშია ქართველურ სამეტყველო ენებთან (ამ მხრივ ხაზგასასმელია მარცვლის მნიშვნელობის მეგრული თანხმოვნები და სვანური უმლაუტები), ასევე ყველა იმ ქცევით რიტუალთან, რასაც ინტონირება ახლდა თან. გასაკვირი არაა, რომ რაც უფრო ადრინდელია ტრადიცია, მით უფრო ორიგინალური ჟღერადობა ახლავს მას.

ბ) **ემოციური გამომსახველობის** მხრივ, ხალხური მუსიკობისათვის ნაკლებად აქტუალურია მწუხარება-მხიარულების სტატუსის მინორ-მაჟორული, დიფერენცირებული ასახვა მუსიკალურ ქსოვილში, თუმცა ის ფაქტი, რომ დღესდღეობით ემოციური, „მთლიანად დახარჯვით“ შესრულება ნაკლებად გვხდება სასცენო ფოლკლორში, არ ნიშნავს იმას, რომ ადრე ემოციურად არ მღეროდნენ. მაგალითად, დავით მაჩაბელი ადასტურებს, რომ ქალთა და ვაჟთა ერთობლივი მღერა „ვნებიანობით“ გამოირჩეოდა (ბახტაძე, 27:1986). მღერის ემოციური მდგენელის ამსახავია, ასევე მაგალითად, ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ აღნიშნული „მწუხრისა ხმითა“ შესრულება სიმღერისა, ანუ მოთქმა (ჯადოგნიშვილი, 2004:18).

ზოგადად კი არტიკულაციაში ემოცია ყველაზე მკაფიოდ გამოიხატება სამგლოვიარო ინტონირებაში – ძახილით, დათვლით, ხმით, ქვითინით, მოთქმით ტირილში; ხოლო სამხიარულო რიტუალებში – ზოგიერთ ფერხულსა და მაყრულში.

გ) **ესთეტიკური** კომპონენტის მხრივ არტიკულაციის წინამდებარე ხედვიდან გამომდინარე, ეს მოვლენა აღიქმება, როგორც მუსიკალური აზრის მთავარი ვექტორის ერთგვარი აქსესუარი. თუმცა უმეტეს შემთხვევაში, მოსმენილი მუსიკის არტიკულაციური ფაქტორი უფრო მკაფიოდ აღიქმება მსმენელის მხრიდან (განსაკუთრებით – არამუსიკოსისა), ვიდრე სტრუქტურული აღნაგობა (დუვირაკი, 1986, 160-161). ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ უფრო ხშირად სწორედ არტიკულაცია და არა მუსიკალური ტექსტის გრაფიკული სტრუქტურაა ცალკეული ეთნიკურ-მუსიკალური სტილის მაიდენტიფიცირებელი. იოსებ ჟორდანიაც სამართლიანად აღნიშნავს, რომ მნიშვნელოვანია არა ის, თუ რას მღერიან ტრადიციული შემსრულებლები, არამედ ის, თუ „როგორ მღერიან“. კონკრეტული მოტივები უფრო არამდგრადია, ვიდრე შინაგანი გრამატიკული თავისებურებები (Jordania, 2011:50).

ამიტომაც, რომ ფოლკლორული ტრადიციის მეორეული ასახვისას ამ ტრადიციის მოყვარულნი და მცოდნენი დიდ ყურადღებას აქცევენ შესრულების არტიკულაციურ ადეკვატურობას. სწორედ ამიტომ უარყოფით მოვლენად აღიქვამდა სასცენო ფოლკლორის შესრულების მანერაში „ფაქიზი ლირიკის“ ნაკადს – აკადემიზმის მომძლავრებას ედიშერ გარაყანიძე (გარაყანიძე, 2007: 80), რომელიც, შეიძლება ითქვას, ქართულ ეთნომუსიკაში ავთენტიკური შემსრულებლობის საკითხის აქტუალობის მოთავეა. ავთენტიკურობის მთავარ კრიტერიუმად ტრადიციულ სტილისტურ ფაქტორს მიიჩნევს ამ სტრიქონების ავტორიც, რა მოვლენაშიც, ცხადია, პირველხარისხოვანი მნიშვნელობისაა სწორედ არტიკულაცია (გაბისონია: 2014:29).

თუმცა არის სხვაგვარი პოზიციაც, რომლის მიხედვით, აკადემიური მღერის არტიკულაცია მუსიკალურ-სასცენო გარემოს პრიორიტეტული მეთოდია, ხოლო ეთნიკური არტიკულაცია შე-

საძლოა, გამართული საკონცერტო ჟღერადობის მხრივ ხიფათს შეიცავდეს. მაგრამ ნუთუ შეუძლებელია ჩვეული ეთნიკური მუსიკალური არტიკულაციის შენარჩუნებით ხმოვანების აკადემიზმის მიღწევა?

აღნიშნული პრობლემატიკა ზოგჯერ ლოკალურ მასშტაბს იძენს „ფოლკლორული ინტონაციის“, როგორც სტილისტური მოვლენის ნიველირების ფონზე, რაც დღევანდელობის ზოგადი სენია. მაგალითად, ყურადღებას გავამახვილებ იმ სხვაობაზე, თუ რას მიიჩნევენ ფოლკლორულ მოტივად ქართველი ტრადიციული შემსრულებლები და ეთნომუსიკოლოგები და რას მიიჩნევენ ასეთად ამ სფეროსთან უშუალო შეხებაში არმყოფი მუსიკოსები და მუსიკის მოყვარულები. როგორც ანა პიოტროვსკა აღნიშნავს, ხშირად „მსმენელის მოლოდინის გასამართლებლად, მუსიკოსები სულ უფრო და უფრო იხრებიან ისეთი მუსიკალური განვითარებისკენ, რომელშიც სულ ნაკლებად გვხვდება ნამდვილი იდენტურობის მახასიათებლები“ (პიოტროვსკა, 2010: 576). ასეთი ფსევდოფოლკლორის მაგალითისთვის გამოგვადგება გადამუშავებული თუშური მოტივების ხევსურულად მიჩნევა და მსგავსი პრაქტიკები.

მიმოვიხილავთ კონკრეტულ ორიგინალურ, სახასიათო არტიკულაციურ ხერხებს ქართული ტრადიციული მუსიკისა. გამოვლენის თავისებურებების მიხედვით მათ შემდეგ მეთოდებად დავყოფდით:

**პარამუსიკალური** ინტონირება – ამ ცნებაში მოვიაზრებთ ბგერათსიმაღლებრივი თვალსაზრისით ნაკლებად აქტუალურ ხმოვანებას, რაც ზოგჯერ ვერბალურ და მუსიკალურ მეტყველების ზღვარზე ფიქსირდება. აქ, პირველ რიგში, **შეძახილები** უნდა ვახსენოთ. ზოგადად ამ მიმართებით გამოიყენება როგორც სამღერისები – გლოსოლალიებით ან შორისდებულებით გამოხატული მუსიკალური ბგერებით – ჰოუ, ვოი, ვა, ჰე და ა. შ. ასევე ბგერათსიმაღლებრივად ნეიტრალური შორისდებულები. მსგავსი ინტონირების მხრივ გამოირჩევა შრომის სიმღერები, განსაკუთრებით – აღმოსავლეთ ბარისა, მუშურები, მომუშავეთა გადაძახილის სახით (ჰეკა-ოკა, ჰეფ-ჰოფ).



ასევე შრომის პროცესთანაა დაკავშირებული დასავლურქართული, უფრო – იმერული შეძახილები, **კივილი** ან შეყივლება („ჰია“), რომელსაც უკვე ჰარმონიულად ორიენტირებული სიმაღლე გააჩნია. სავარაუდოდ, სწორედ ასეთი შეყივლება იყო გურული კრიმანჭულის პროტოტიპი. ზოგადად ცნობილია, რომ მაღალი ბგერები უფრო მეტ ემოციას გამოხატავს, ვიდრე – დაბალი (სოხორი, 1986:34). ამიტომ ბუნებრივია ასეთი ინტონაციის კავშირი საბრძოლო, მაგიურ, სამხიარულო, სამგლოვიარო სიტუაციასთან. ცალკე გამოვყოფდით კივილს ზოგიერთ მეგრულ მაყრულსა (შელეგიას გუნდის შესრულებით) თუ ფერხულში („ჰარი-რაში“) სადაც იგი ცალკე ფუნქციონალურ ხმად ყალიბდება.

ცხადია, კივილის ინტონაცია განსაკუთრებით აქტუალურია სამგლოვიარო რიტუალში, განსაკუთრებით – შეცხადების ტრადიციაში, თუმცა – არამარტო. გავიხსენოთ ხალხური ტერმინი „კივილით ზარი“ (ჩიჯავაძე, 2009: 31).

ზემოაღნიშნულ პარამუსიკალურ პრაქტიკას ასევე დავუკავშირებთ სვანურ სამლოცველო დეკლამაციას – **ჯგუფურ ლოცვას**, რომელსაც პირველმა ყურადღება ნანა მჭავანაძემ მიაპყრო (მჭავანაძე, 2018:157). ესაა ერთობლივი რეჩიტაცია, რომელიც შორეულად ბუდისტურ ობერტონულ ფსალმოდias ნააგავს.

**ბგერათწარმოქმნა** – ამ ცნებაში მოვაქცევდით არა მარტო ატაკას, რეკურსიას – ბგერის უშუალო წარმოქმნას, ასევე, ბგერის მოხსნას, ხმოვანების დამთავრებას. თუმცა პირველ რიგში სწორედ **ატაკაზე** ვისაუბრებთ. აქვე აღვნიშნავ, რომ ერთგვარი პარალელის სახით და მოვლენის უკეთ გამოსახვისათვის მოგვიხდება საერთაშორისო ტერმინების გამოყენება, რადგან მათი ქართული ტრადიციული შესატყვისები ან არ გვაქვს, ან ჯერ ვერ მოვიპოვეთ:

**ფორშლაგი** – აქ არ ვგულისხმობთ მხოლოდ მკაფიოდ მოკვეთილ ზედა ან ქვედა მოკლე ფორშლაგს, არამედ ერთგვარ ბიძგებს (ერთგვარი ფორმანტებით გამოხატულს) ან მცირე გლისანდირებულ სვლებს. ძირითადად ქართულ მღერაში ბგერა ქვევოდან აიღება. გამონაკლისია უკვე ნახსენები „გურული პიჩიკატო“ –

ერთგვარი ზედა ფორმლაგი, რომელიც შეიძლება უფრო ხშირად სავარაუდო ზედა ტერციულ ფორმლაგად გაიშიფროს. თუმცა თავისი ცქვიტი ხასიათით ამგვარი გურული „კბენით“ მღერა შეიძლება სტოკატოს ტექნიკასაც დავამსგავსოთ.

**პორტამენტო** – ამ ტერმინს ორმაგი გაგება აქვს. ერთი გაგებით იგი ძირითადი ბგერის შემპარავად, მცირე გლისანდოთი აღებას (ზევიდან, ქართულ სინამდვილეში კი უფრო – ქვევიდან) ნიშნავს, მეორე მხრივ, პორტამენტო ცალკეული ბგერების „ტკეპნით“ აღებას გულისხმობს (რალაც საშუალოს ლეგატოსა და სტაკატოს შორის). ბგერის მცირე **გლისანდოთი** აღება განსაკუთრებით მკაფიოდ შეინიშნება სვანურ მუსიკალურ დიალექტში, სადაც ბგერის მოხსნაც ასეთივე სახითაა გლისანდირებული. აქვე და ზოგადად მთიელთა სიმღერებში პორტამენტოსებური „ტკეპნითი“, მცირე ბიძგებით მღერაცაა დამახასიათებელი.

როგორც ქვედა შემპარავი ან ბიძგით ბგერის აღებით, ასევე ზედა ფორმლაგისებური ბგერებითა და გლისანდირებული მსვლელობით გამოირჩევა მეგრული სიმღერა. ბიძგები უფრო ხშირია ომახიან სიმღერებში, ხოლო ლირიკულებში – შემპარავი, მკვნესარე ინტონაციები ჭარბობს. ასევე, განსხვავებით გურული არტიკულაციისაგან, მეგრული მცირედ გლისანდირებული ბგერათმონაცველობა ლეგატოსთან ასოცირდება (გურული სტოკატოსებური ხმოვანების წილ).

ძნელია მუსიკის კლასიკურ თეორიაში მოეძებნოს პარალელი, მაგრამ ერთგვარად პორტამენტოსა ან სტოკატოს არეალში უნდა მოვიაზროთ ასევე **სწრაფსათქმელთა** არტიკულაცია, რომელიც ზოგიერთ დასავალურქართულ დიალექტში გვხვდება (მეგრული „ერეხელი“, გურული „თხამ ვენახი“, იმერული „შარა-შარა“).

**ბგერის მოხსნა** – ხმოვანების დასრულება. შეიძლება ითქვას, ამ მხრივ ძირითადად ორი მეთოდია დამკვიდრებული: ბგერის თავისსავე სიმაღლეზე მცირე ბიძგით მოხსნა და მცირე გლისანდოთი „ჩამოქნევა“. აქ ყურადღებას იპყრობს გურულ-აჭარული ნადურებში – ხმის „ჩახვიხვინება“ – ერთგვარი ზიგზაგისებური გლისანდო. ასევე საინტერესოა სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში შუა

ხმის საყრდენ ტონზე უეცარი „ჩამოხტომა“. შესაძლოა, ბგერის მოხსნის ცალკე მდგრად თავისებურებად წარმოვადგინოთ ზოგადად „მკვნესარე ინტონაცია“ – თითოეული ბგერის ჩამოქნევით, კვნესის ინტონაციით გამოსახვა.

**ბგერწერითი** ინტონაცია – მიუხედავად ასეთი პრაქტიკის სიმწირისა და სავარაუდოდ არცთუ შორეული წარსულიდან მომდინარეობისა, ვფიქრობთ, ორიგინალური ხმოვანების მხრივ არტიკულაციის ეს იმიტაციური მიდგომა ცალკეა მოსახსენიებელი. ამ მხრივ შემდეგ შემთხვევებს გამოვარჩევდით: ალმასხან ხუხუნაიშვილის „კისკისი“ – ხასანბეგურას ცნობილ ჩანანერში, ყეფის მიბაძვა „შავ შაშვში“ (აღსანიშნავია, ზოგიერთი სხვა ხალხის ფოლკლორშიც გვხვდება სამონადირეო სიმღერები მსგავსი დასახელებით და მსგავსი ყეფის არტიკულაციით), მეგრულ სახუმარო სიმღერებში („არამი დო შარიქა“, „ჭიჭე ტურა“), საჩონგურო რიტმის მიბაძვა ხმით (რიმტირ, რიმტირი), მთლიანად ჩონგურის ხმოვანების მიბაძვა მოკუმული პირით (ერთ-ერთ გვიანდელ იმერულ კომპოზიციაში) და სხვა.

**ტემბრი** – ხმოვანების კომპონენტი, რომელიც ქართულ ეთნომუსიკალურ სივრცეში არტიკულაციისთან ყველაზე მეტად ასოცირდება.

დავით შულღიაშვილი თავის მოხსენებაში არატიპიური შემსრულებლობის შესახებ, არტიკულაციად სწორედ ტემბრულ თავისებურებებს მოიხსენიებს, კერძოდ, – ბერძენიშვილის ფალცეტიტ შესრულების, დედას ლევანას ძლიერი და ემოციური ხმით შესრულების მანერას (შულღიაშვილი, 2010:294).

ბგერის ტემბრული იერისათვის საქართველოში გამოვარჩევთ ხოლმე სახმო აპარატის „დახურულ“ და „ღია“ პოზიციას. პირველი მათგანი, დახურული ბგერა – რეზონატორის უკანა პოზიცია – „ყელში შეწევა“ უმეტესად მთის დიალექტებისათვისაა დამახასიათებელი, ხოლო ღია ბგერა – ბარისათვის. ცალკეა გამოსაყოფი გამორჩეული მომღერლების („ხალხური პროფესიონალებისათვის“) განსაკუთრებული ყურადღება ბგერის კულტურისადმი, რაც უმეტესად მაინც კახეთისთვის და სამეგრელოსთვისაა და-

მახასიათებელი და ინტენსიურ და ფიგურაციებით სავსე ხმოვანებაში გამოიხატება, ნაწილობრივ იგივე შეიძლება ითქვას იმერულ ქალაქურ სიმღერებზეც.

უფრო კონკრეტულად კი, ხმის სპეციფიკური და ფიგურაციული ხმოვანების თვალსაზრისით შემდეგი არტიკულაციურ თავისებურებებს დავასახელებდით:

**ვიბრატო** – კახურ, თუშურ (აქ ხშირად ტრელთანაც გვაქვს საქმე – ფრაზის დასასრულს) და მეგრულ სიმღერებში; აქვე შეიძლება აღვნიშნოთ რაჭული შუა ხმის, მთქმელის თავისებური „წვრილი ვიბრატოც“, რაც, მეტი დაკვირვებისას, არაა გამორიცხული ცალკეული, ინდივიდუალური შემთხვევების განზოგადებაც აღმოჩნდეს.

**ფალცეტი** – ხმის გარდატეხით, ზედა ფარდებში მღერა. განვასხვავებთ „ხმის მიწოლით“, ხმამაღალ ფალცეტს, რომელიც კივილში, კრიმანჭულში და, ნაწილობრივ, გამყივანის პარტიაში გვხვდება, და შედარებით ძალდაუტანებელ ან ხმადაბალ კრინს, რომელსაც შესაბამისად გურულ „წვრილში“ ან ლილინით სათქმელ სიმღერებში ვისმენთ. აქვე უნდა აღვნიშნოს, რომ გამყივანი – უმეტესად აჭარული ფენომენი, ფალცეტიტა და ჩვეულებრივი ხმით ნამღერის მონაცვლეობას წარმოადგენს.

გამორჩეულად აღსანიშნავია **ლილინი**, რომელსაც ჯერ კიდევ ადრინდელი ქართველი ავტორები სამ ძირითად ქართულ საშემსრულებლო ხმოვანებიდან ერთ-ერთად მიიჩნევდნენ (მაჩაბელი 1864; 54). ამგვარი შესრულების მანერა შემსრულებელთა მიერ „მოგუდულად“ შესრულებას გულისხმობს – ძირითადად, სალხინო საგალობლებისას; თუმცა გვხვდება აშკარად ხალხური წარმოშობის ფორმებიც, რომლებიც უმეტესად სამგლოვიარო თემატიკას – მიცვალებულთა გახსენებას, ასევე ერთგვარ „თავის თავისადმი ჩივილის“ მოტივაციას ეფუძნება. ასეთებია „ქორქალი“, „ლულუნი“ – რაჭაში, „ზუზუნი“, „მინისპირული“ – აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში. საინტერესოა ამ მხრივ „ძილისპირულიც“.

ცალკე უნდა აღვნიშნოს ბგერითი კომპლექსები და ფიგურაციები, უპირველესად კი – ქართული სიმღერისათვის სახასიათო **ფორმულური** მელოდიურ-რიტმული საქცევები, როგორიცაა:



**კრიმანჭული** – იოდლის ტიპის პერიოდული რიტმულ-ინტონაციური ფუგურა. ძნელია ითქვას რაიმე გამოკვეთილად მისი წარმოშობის თაობაზე. შესაძლოა, ეს ყოფილიყო სასიგნალო, საბრძოლო, სამუშაო, საკრავის მიბაძვის, ჩიტების მიბაძვის, მაგიური რიტუალის, უბრალოდ ესთეტიკური ვარიაციის სახე. ასეთი ისე, დღეს კრიმანჭული ქართული მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მარკერია. კრიმანჭულის მონათესავეა გამყივანი, რომელიც მისგან თავისი არამყარი ფორმულურობით განსხვავდება;

**ჩახვევა** – მელიზმის ნაირსახეობანი ქართლურ და, განსაკუთრებით კახურ სიღერებში. იგი ძირითადად ემყარება ორ გამოკვეთილ ფიგურაციას, **გრუპეტოს** მსგავსს და **მორდენტის** მსგავსს. გვხვდება ადრე აღნიშნული მოკლე ფორშლაგიც. აღნიშნულ გრუპეტოს ხშირ შემთხვევაში წინ უსწრებს ორ-სამბგერიანი მოკლე დაღმავალი ფორშლაგი. ზოგადად ჩახვევები უმეტესად დაღმავალი მოძრაობის პირობებში სრულდება – ძირითადად შუა ხმის – მთქმელის პარტიაში, თუმცა ხშირია მოძახილშიც. ორბგერიანი მოკლე ფორშლაგი გვხვდება კახური ბანის პარტიაშიც – აღმავალი ტერციული მოძრაობის შემდეგ – ერთი ტონით მაღლა მოდულაციური გადახრის პირობებში.

**კამბიატა** – შესაძლოა, ამ ფიგურაციის სახელწოდება ერთგვარად ყურით მოთრეულად მოგვეჩვენოს, მაგრამ მის პრეცედენტს ვხედავთ ვალერიან მაღრაძესთან, „მესხური კამბიატას“ სახით, რაც გულისხმობს მესხური მელოდიკისთვის დამახასიათებელ სვლას, ძირითადად კადანსში – ტერციული ბგერიდან კვარტაზე ასვლას და მეორე საფეხურზე შეჩერების შემდეგ საყრდენ ტონში გადანყვეტას. მსგავსი მოძრაობა გვესმის ზოგიერთ ლაზურ მელიზმში, ტერციული ბგერიდან კვარტულზე ქვედა ტერციული ფორშლაგით ასვლით და კვლავ მეორე საფეხურის გავლით ტონიკალურ ბგერაზე ჩასვლით.

**ჰემიოლა** – გადიდებული სეკუნდა, რომელსაც თავისი მკაფიო აღმოსავლური კონოტაციის ეგზოტიკური ჟღერადობის გამო გამოვყოფთ. მართალია, ხშირად ორიენტალური ხმოვანების

ჰემიოლა ქართულ ინტონაციად არ მიიჩნევა, მაგრამ იგი მნიშვნელოვანი სტილისტური კომპონენტია ძველთბილისური, „ბაიათური“ და „დასტას“ ტიპის საანსამბლო ქალაქური მუსიკობისა, რაც ქართული ფოლკლორის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. ორლოვის თქმით, „არც სახე, არც ფორმა, არც აზრი არ წარმოადგენს უშუალოდ აღქმად მოცემულობას. ჩვენ აქტიურად წარმოვშობთ მათ მხოლოდ რთული ჩვევებისა და გამოცდილების საფუძველზე“ (ორლოვი, 1972:371). ასე რომ იგივე მუსიკალური ჰემიოლა – გადიდებული სეკუნდა, მხოლოდ ისტორიულ კონტექსტში ყალიბდება ქართველთა დიდი ნაწილისათვის მიუღებელ ესთეტიკურ ელემენტად. თუმცა ბევრი ქართველისათვის „ბაიათური“ სტილი ნამდვილი ქართულია.

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში ვხვდებით **ჰემიოლას რიტმული** გაგების ნიმუშსაც: ვგულისხმობთ გურულ სიმღერებში ტერციის ფარგლებში ზედა ხმის განმეორებად მოძრაობებს, რომელიც ჰემიოლური რიტმის – ორწილადის სამწილადად გააზრების – ასოციაციას ბადებს („დილაგოდილაგო“).

არტიკულაცია ცხადია, ასევე პირდაპირ კავშირშია ორიგინალურ ხალხურ (ეთნიკური თუ სოციალური გაგებით) **ბგერათრიგის** სისტემებთან, ტენდენციებთან. ცხადია, მათ **კილოებრივ** გადააზრებასთან კავშირში. ქართული კილოსა და წყობის შესახებ ბევრი დანერილა და ამ თემაზე დიდხანს არ შევჩერდებით. აქ მოვიყვანთ მხოლოდ ზოგიერთ ისეთ მოვლენას, რომლებზედაც ადრე ნაკლებად იყო გამახვილებული ყურადღება.

ამ მხრივ უნდა აღინიშნოს ზოგიერთ საშემსრულებლო რეგიონულ სტილში ბგერის სიმაღლის კილოებრივი ტრანსფორმაციის შემთხვევები, რაც არტიკულაციის თემატიკასაც უკავშირდება – თავისი ორიგინალური ფონური იერით, როგორიცაა: **შემაჯალი ტონი ბანში** – ფშავურ სარიტუალო სიმღერებში; მეგრულ-სვანურ მელოდიკაში **სეპტიმის, სექსტის და ტერციის ნეიტრალური** (დიეზსა და ბეკარს შორის) სიმაღლის „მიგნება“; საინტერესოა ამ მხრივ ჟიულ მურიეს მიერ აღნიშნული „ნახევრადქრომატიული ტონებით ფერების აღრევა“, რასაც მიმართავდნენ სამეგრელოში

მოხეტიალე სოლო მომღერლები, რომლებიც უსიტყვო სიმღერებს ასრულებდნენ (ჯადოგნიშვილი, 2004:487).

**სინკრეტული არტიკულაცია** – ამ ცნებაში მოვიაზრებთ მოტივის – სიტყვასთან, სიმღერის – საკრავთან, ზოგადად მუსიკის – პლასტიკასთან (ასევე – მიმიკასთანაც) ურთიერთმიმართებას. ცხადია, სიტყვების ფონეტიკური შემადგენლობიდან ორსართულიანი ფერხულამდე – ყოველივე ამ არამუსიკალურ ფაქტორს მნიშვნელოვანი კორელაცია აქვს ბგერათნარმოქმნასთან. მნიშვნელოვანია ამ მხრივ ორპირულ და სამპირულ, ასევე რესპონსორულ „გადანაწილებად“ საშემსრულებლო ფორმის არტიკულაციასთან კავშირი. აქვე აღვნიშნავთ, რომ რატომღაც ქართულ მეცნიერულ მეტყველებაში დამკვიდრდა რესპონსორიუმის, როგორც „კითხვა-პასუხის“ ინტონაციად მოხსენიება. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში უნდა გამოვიყენოთ გამოთქმა „მოწოდება-პასუხის“ ინტონაცია.

ფოლკლორული არტიკულაციის მნიშვნელოვანი ფაქტორია, ასევე, სამეტყველო და მუსიკალური ფრაზირების და აქცენტუაციის თანხვედრა. პირდაპირი გაგებით ხომ არტიკულაცია სწორედ ესაა – „გასაგებად გამოთქმის ხელოვნება“. თითქოს ამ მხრივ სხვაობა იშვიათი უნდა იყოს, მაგრამ ქართულ ხალხურ სიმღერაში და, განსაკუთრებით, საგალობელში გვხვდება აქცენტების აცდენა, და – ცეზურებისაც კი. გარკვეულწილად ეს იმის გამოცაა, რომ მეტყველებისაგან განსხვავებით მუსიკაში აქცენტი ორიენტირებულია არა ხმოვანზე, არამედ – მარცვალზე (იმხანიცკი, 2015:107), რომელიც, თავის მხრივ, შესაძლებელია დაიშალოს. მაგრამ ამის მიზეზი უფრო მხატვრულ გააზრებაში უნდა ვეძიოთ.

ვერბალური და მუსიკალური ტექსტების ურთიერთმიმართების მხრივ არტიკულაციის თვალსაზრისით საინტერესოა სამღერისების (ვოქაბელების, გლოსოლალიების) ფუნქცია. ამ ელემენტებში მუსიკალური კომპონენტი წინა პლანზეა და ამასთან, ხშირად მათ განსაკუთრებული ემოციური დატვირთვაც ენიჭება. საინტერესოა, აგრეთვე ცალკეულ თანხმომცნის მიერ ხმოვანის როლის მინიჭება სწორედ მუსიკალური სემანტიკის მეშვეობით – თა-

ნხმოვნის გაგრძელების ან მარცვლად გამოყოფის სახით (კალანდაძე-მახარაძე 2005:336).

რა შრეებზე ხდება აქტუალური არტიკულაციის კომპონენტი ქართულ ხალხურ საკრავიერ მუსიკაში? აქ შეიძლება გავიხსენოთ შემდეგი ფაქტორები: ქრომატიული და ხალხური საკრავები, საკრავთა „პრეპარირებული“ სახით გამოყენება – სტვირისა და ჭიბონის უგუდოდ დაკვრა, ასევე – საკრავის მეშვეობით არაძირითადი ბგერების (ძირითადად რიტმის აღმნიშვნელის) გამოცემა, ზოგიერთი „მონოტემბრული“ – ერთი ბგერის ან ერთი ხმოვანების საკრავები – სანკერი, საბავშვო საკრავები, ხელის და პრიმიტიული მექანიზმების მეშვეობით სტვენა და სხვა.

**ფაქტურული არტიკულაცია** – აქ ვგულისხმობთ ერთიანი, ანსამბლური ხმოვანების ზოგადტემბრულ და ზოგადსტრუქტურულ, ფაქტურულ იერსახეს, რაც გარკვეულ ასოციაციას ბადებს მუსიკის თეორიაში ცნობილ „ფონურ ფუნქციებთან“. ცხადია, ამ მიმართებით ყურადღებას იპყრობს ქართული ტრადიციული მუსიკის მთავარი ფენომენოლოგიური ნიშანი: მრავალხმიანობის სახეთა მრავალფეროვნება.

ორიგინალური არტიკულაციის მქონე პლასტებიდან ამ მიმართებით გამოვყოფდით ჰეტეროგენულ ფაქტურას: კრიმანჭულის შემცველ მრავალხმიანობას, ნადურ და გადაძახილიან ოთხხმიანობას, ქართლ-კახურ ბურდონულ ბანზე სოლისტთა დიალოგს, სვანური ჰიმნური სიმღერების, და განსაკუთრებით „ზარის“ შეყვანებულ ხმოვანებას; „ჰარირას“ ჰეტეროფონიულ სტრუქტურას, აქვე ქართლ-კახურსავე სოლო მელიზმატიკურ ინტონირებას (ურმული). ასევე ცალკე გამოვარჩევდით ხმათა გადაჯვარედინების პრაქტიკას დასავლურ საეკლესიო და სალხინო საგალობლებში, ასევე ზოგიერთ ხალხურ სიმღერაშიც.

**ნიუანსურ-აქცენტური არტიკულაცია** – ამ ცნებაში ვგულისხმობთ აგოგიკურ და დინამიურ ნიუანსებს – მუსიკობის ინტენსივობის ცვალებადობის კონტექსტში, რაც, აქვე უნდა ითქვას, ხალხური შემსრულებლობისათვის არც თუ ისე ბუნებრივია. შესაძლებელია მეტ-ნაკლები წარმატებით ტემპის და ხმამაღლობის

ცვალებადობას, კულმინაციის ხაზგასმას ქალაქური ლირიკის ფარგლებში დავაკვირდეთ, მაგრამ არა ზოგადად ქართულ ხალხურ მუსიკაში ან საგალობელში. თუმცა გამონაკლისის სახით ასევე შეიძლება აღინიშნოს ერთგვარი „რუბატოს“ – თავისუფალი მეტრის გამოყენება ქართლ-კახური სიმღერების დამწყები მთქმელის პარტიაში.

ცალკე პუნქტად არ გამოვყოფთ სამეტყველო და მუსიკალური ინტონირების მიჯნაზე მყოფ „მუსიკალურ მეტყველებას“, რაც ეთნომუსიკალურ პრაქტიკაში აისახება შელოცვებში, ცხოველ-ფრინველთა დაძახებაში და ა. შ. ესაა ე. წ. „ხმის ლანდშაფტის“ – „ვოისსქეიფის“ (და არა ზოგადად ხმოვანების ლანდშაფტის – საუნდსსქეიფის) ტიპური გამოვლენა (ჯონსონი, 2009:170). ამ პლასტებს, მათი ფიქსირების და აღწერის ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებული მექანიზმის გამო ჯერჯერობით თავს ავარიდებთ.

როგორც ვხედავთ, ქართული ტრადიციული მუსიკის არტიკულაციური თავისებურებები, თავისი მაღალორგანიზაციული განვითარებისა და სადა ინტონირების სახეობების მწირი ფონდის ფონზე, ასევე იმის გათვალისწინებით, რომ ქართული მეტყველება შორსაა ტონალურ ენებიდან, საკმაოდ მრავალფეროვნად წარმოგვიდგება.

### დამონმებული ლიტერატურა:

**1. ბახტაძე, ი.,** ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან (XIX საუკუნის მეორე ნახევარი), საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, „მეცნიერება“, 1986.

**2. გარაყანიძე, ე.,** რჩეული წერილები. შემდგენელი ნატო ზუმბაძე, რედაქტორი: მანანა ახმეტელი. საქართველოს მუსიკალური საზოგადოება, თბილისი 2007.

**3. ზემცოვსკი, ი.,** პოლიფონია, როგორც „ეთნოსმენა“ და მისი „მუსიკალური სუბსტანცია“. Homo Polyphonicus-ის ქცევა. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. (გვ.



292-308). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი 2005

**4. კალანდაძე-მახარაძე ნ.,** მრავალხმიანი ქართული ხალხური სასიმღერო მეტყველების ერთი არტიკულაციური თავისებურების შესახებ. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი 2005. (გვ. 292-308).

**5. მჟავანაძე, ნ.,** „სვანური საკულტო რიტუალის მუსიკოლოგიურ-ანთროპოლოგიური ასპექტები“, დისერტაცია. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი. 2018.

**6. პიოტროვსკა: ანა, გ.** მსოფლიო მუსიკა და ტრადიციული მუსიკა... ავთენტიკურობის პრობლემა. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. (გვ. 292-308). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი 2010.

**7. სარუხანოვა. ი.,** დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ცხოვრება (მე-19 საუკუნის II ნახევარი – მე-20 საუკუნის დასაწყისი), „ხელოვნება“, თბილისი, 1985.

**8. ქართული ხალხური პოეზია.** ტომი მეათე. „მეცნიერება“, თბილისი, 1983.

**9. შულღიაშვილი, დ.,** არატიპური ელემენტები ქართულ ხალხურ სიმღერაში. წურწუმია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ (რედ). ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. (გვ. 292-308). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (2010).

**10. ჩიჯავაძე, ო.,** ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. თბილისი. 2009.

**11. ჭიხონელიძე, ე.,** ქართული მუსიკალური აზროვნების სათავეებთან (მუსიკალური დიალექტოლოგიის კვლევი მეთოდოლოგიური წანამძღვრების შესახებ). ხელნაწერი, 1992-95 წწ.

**12. ჯადოგნიშვილი, თ.**, ქართული ფოლკლორისტიკის ისტორია. წიგნი პირველი (XIX საუკუნე). თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი. 2004.

**13. ჯანელიძე, დ.**, სახიობა. წერილების კრებული, წიგნი IV, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, თბილისი, 1990.

**14. Дувирак, О.**, сонорных аспектах музыкального восприятия. Музыкальное Восприятие., как предмет комплексного исследования., Сборник статей., составитель А.Г. Костюк., Киев.. «Музична Украина»., 1986.

**15. Габисониа, Т.**, .Критерии „аутентичности“ в грузинском народном музыкальном исполнительстве. Musicology, a peer-reviewed journal of the Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts (17). 2014. pp. 21-45. ISSN 1450-9814

**16. Земцовский И.**, Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М.: Наука, 1991. С. 152-189.

**17. Земцовский И.**, Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. Сер. «Проблемы музыкознания». Вып. 8. СПб., 1996.

**18. Имханицкий, М.**, О сущности музыкальной артикуляции как степени весомости соотносимых звуков. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. -2015, №2 (42).

**19. Chew, Geoffrey.** Articulation and phrasing, Grove music online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040952>

**20. Johnson, H.** (2009). Voice-scapes: Transl(oc)ating the performed voice in ethnomusicology. In A. Chan & A. Noble (Eds.), Sounds in translation: Intersections of music, technology and society. (pp. 169-184). Canberra, Australia: ANU E Press.

**21. Jordania, J.**, Why Do People Sing? Music in Human Evolution. International Research Center for Traditional Polyphony. The University of Melbourne. Institute of Classical Philology, Bizantine and Modern Greek Studies. “Logos”. 2011.

**22. Piotrowska, A., G.** World Music and Traditional Music. The Problem of Authenticity The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony. Turtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph (editors), Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (p. 581–589)