



SEMIOTICS SEM I O T I C S

23 /2023

ს ე მ ი ო ტ ი კ ა



ქართულ-ამერიკელი უნივერსიტეტი GAU

სემიოტიკის აკადემიური ცენტრი



სემიოტიკა

სამეცნიერო ჟურნალი

XXIII

SEMIOTICS

SCIENTIFIC JOURNAL

თბილისი

Tbilisi

2023

UDC 81'22

მთავარი რედაქტორი
ცირა ბარბაკაძე

Editor-in-Chief
Tsira Barbakadze

სარედაქციო ჯგუფი

Editors

რუსუდან ციციშვილი
გიგი თევზაძე
მარინე გიორგაძე
გრიგოლ ჯოხაძე

Rusudan Tsitsishvili
Gigi Tevzadze
Marine Giorgadze
Grigol Jokhadze

პასუხისმგებელი მდივანი
თამარ ყალიჩავა

Responsible Secretary
Tamar Kalichava

© სემიოტიკის კვლევითი ცენტრი 2023

ISSN 1512-2409

დაგვიკავშირდით:
E-mail: semioticgeorgias@gmail.com

თამაზ გაბისონია

ასოცირებული პროფესორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სივრცის ათვისების მოტივაცია და მეთოდები ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში 120

გიორგი ხარიბეგაშვილი

ფილოსოფიის დოქტორანტი, შიდა ქართლის ფსიქიკური

ჯანმრთელობის ცენტრი, დირექტორი

„კოსმიური საშინელების“ ონტოლოგიური დაფუძნება სპეკულატიურ რეალიზმში 136

ლუკა კუჭუხიძე

ფილოსოფიის მაგისტრი, მკვლევარი, დოქტორანტი, ილიას

სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სავლეთის ფილოსოფიის ინსტიტუტი

Symbolon, Semeion, Nota – ერთი პასაჟი არისტოტელეს ბოციუსისეულ თარგმანში და მისი გავლენა სემიოტიკის ისტორიაზე 145

მარგალიტა ზუბაშვილი

დოქტორანტი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა

და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ხელოვნური ინტელექტის ზეგავლენა თანამედროვე კინოხელოვნებაზე 155

ნინო ქავთარაძე

დოქტორანტი, კინომცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის

თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

საბჭოთა იდეოლოგია „ახალი“ კინოენის ძიებაში (1920-იანი წლების ქართული კინოს მაგალითზე) 167

ელიზბარ ელიზბარაშვილი

ასოცირებული პროფესორი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის

სახელმწიფო უნივერსიტეტი

XVII – XVIII საუკუნეების ევროპული ფილოსოფიისა და მეცნიერების "ქორწინება" 179

მაია ცერცვაძე

ისტორიის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი, საქართველოს

ტექნიკური უნივერსიტეტი

1832 წლის შეთქმულთა საიდუმლო მიმოწერა 188

ასოცირებული
პროფესორი,
ილიას სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

თამაზ გაბისონია

სივრცის ათვისების მოტივაცია და მეთოდები ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში

საკვანძო სიტყვები: *მუსიკა, სივრცე,
სემიოტიკა, ხმოვანება*

შეიძლება ბანალურად ისმინებოდეს, მაგრამ მუსიცირება, თუ გერმანულად ან რუსულად გამოვთქვამთ, იგივე მუსიკის კეთება, თუ ინგლისურად ვიტყვით, და უფრო უკეთესი – „მუსიკობა“, თუ ამ ფენომენს ძველქართულად მოვიხსენიებთ, წაგავს კადრირებულ მხატვრობას, რომელიც არა სიბრტყობრივ ტილოზე აღიბეჭდება, არამედ – სივრცობრივზე. და სივრცობრიობას კი ამ ტილოს დრო უქმნის.

ამ, შესაძლოა, მოუქნელ მეტაფორას იმიტომ მივმართავ, რომ მსმენელის ყურადღება გავამახვილო ხელოვნების ამ ორი დარგის სივრცობრივ მხარეზე. ცხადია, ისევე, როგორც სახვით ანუ სივრცულ ხელოვნებაში არის მოძრაობა, ასევე მუსიკაში, ანუ დროით ხელოვნებაში არის სივრცე. შესაძლოა, ამ უკანასკნელში ერთი შეხედვით ასეთი უცხო კომპონენტი უფრო მკაფიოდაც შეიმჩნეოდეს. ზოგადად ამ

ორი კომუნიკატორის სინესთეზიურად აღქმა მეტად საინტერესოდ და ახლებურ გამოცდილებად წარმომიდგენია, როგორც მეცნიერული მეთოდის ინსპირატორისა.

და თუ სადმე რაიმე ხელშესახების შექმნისას სივრცის ათვისება ხდება, პარალელურად ხდება მუსიკალური სივრცის ათვისებაც. და რა არის **მუსიკალური სივრცე**? მუსიკის სტატიკური წინარემყოფობის ერთგვარი ეიდეტური ხატი, ზოგადად სივრცული შეგრძნების ხატი; ესაა ერთგვარი პერცეპტუალური სივრცე (და არა ინტენციონალური), რომელიც დაკავშირებულია წარმოდგენებთან (ორლოვი 1972:367). შონბერგი აღნიშნავდა მუსიკალური სივრცის ერთიანობის კანონს, რომელიც გულისხმობს მის აბსოლუტურ და ერთიან წვდომას, და არა – კომპონენტთა შეფარდებითობას (ორლოვი, 1972:385).

ჯუა ოჯალას მიხედვით მუსიკის სივრცეში წარმოდგენის ათეულობით თეორია არსებობს, და ზოგადად მუსიკალური აზროვნება მთლიანად გამსჭვალულია სივრცობრიობით (Ojala, 2009:346), ხოლო ჩვენ, მუსიკის აღქმისას ვირჩევთ რომელიმე ერთ არხს და მისი მიხედვით ვაყალიბებთ სივრცობრივ შეგრძნებებს. თვით ისეთ აშკარა ობიექტივაციებს, როგორიცაა „ადგილი“ მუსიკაში, შეუძლიათ სივრცობრივი ასოციაციების წარმოშობა (საკომანო, 2020:28).

რა მოტივაცია შეიძლება ჰქონდეს მუსიკის სივრცედ აღქმას ან წარმოჩენას? მოხვეჭის? საკუთარი მნიშვნელობის ჩვენების? შემოქმედებითი მაქსიმუმის მიღწევის? ძნელი სათქმელია. მაგრამ შესამჩნევია, რომ ასეთი მოტივაცია არსებობს, როგორც ესთეტიკური კოდი.

თუმცა სივრცის ათვისება მუსიკოსმა შემოქმედმა შესაძლებელია, ორი ძირითადი არხით განახორციელოს. ესენია: სივრცეში დროითი წიაღსვლა და სივრცის არქიტექტონიკული ათვისება. დროით სივრცეში წიაღსვლა კონტურზე, მელოდიაზეა ორიენტირებული, რომელიც დროით დინებას მისდევს დინამიურად, ხოლო სივრცის ათვისება – ბგერების სივრცეში იმგვარ განთავსებას გულისხმობს, რა დროსაც მქლერი სხეულის ესთეტიკა ძირითადად არქიტექტონიკულ, სტატიკურ მხარეს წამოწევს წინა პლანზე. ესაა, ორლოვის მიხედვით, ერთგვარი ესკაპიზმი – დროისგან გაქცევა – „არა ბგერების დინების აღქმა, არამედ ამ დინების გაშეშებული

კონფიგურაციისა – კრისტალისა“ (ორლოვი, 1992: 49). მელიქ-ფაშაევი კი ამ ორ მიმართებას ადარებს არქიტექტურულ ტერმინებს „გასწვრივი“ და „ცენტრული პლანის სივრცეებს“ (მელიქ-ფაშაევი, 1973:470-471).

მუსიკა ქრონოტოპის საუკეთესო გადმომცემია და ამიტომ მუსიკოს ავტორს ყოველთვის თანაშეზავებულად, და მაინც მეტ-ნაკლებობით აქვს ამ ორი განზომილების შესაბამისი ორი მოტივაცია: დროში წიაღსვლა და სივრცის ათვისება. ამ ორ ვექტორს შევუფარდებდი ბელკანტოსა და სერიულ მუსიკას. მართლაც, პირველ მათგანში მუსიკალური აზრი კონცენტრირებულად ვითარდება, ხოლო შონბერგის ატონალობაში სწორედაც რომ სივრცის ათვისებაა, მე ვიტყვოდი – გაფართოებაა ძირითადი მხატვრული ეფექტი.

მედუშევსკი მსგავს ასოციატურ მუსიკალურ ხერხებს სემანტიკურს უწოდებს, რაც მიანიშნებს „საგნობრივ-ინფორმაციული მნიშვნელობის კავშირს სამყაროსთან, ან მის წარმოდგენასთან (მედუშევსკი, 1976:30). სხვაგან ეს ავტორი მსგავს ხერხებს „ევრისტიკულს“ უწოდებს „კლარიტიულის“ საპირისპიროდ (მედუშევსკი, 1976: 119).

საქართველოში დღეს ნაკლებად აქტუალურია მუსიკალური ნაწარმოების სივრცობრივ პროფილზე დაკვირვება, და ამიტომაც ვბედავ ავტონომიურად მიმოვიხილო ქართული ტრადიციული სიმღერა-საგალობელ-დასაკრავის ის ცალკეული კომპონენტები, რომლებშიც განსაკუთრებით მკაფიოდაა წარმოჩენილი სივრცობრივი კოორდინატი. მსგავს კომპონენტებს ზემცოვსკი „მუსიკალურ სუბსტანციებს“ ეძახის (ზემცოვსკი 2005:17). ქართულ მუსიკალურ ეთნოსივრცეში ინტენცია სივრცეზე არაა ისე აშკარა, როგორც მაგალითად ერთი პიროვნებისმიერ ორხმიან ჰომეიში, მაგრამ მაინც ვეცადოთ მოვარგოთ ქართულ მუსიკალურ ტექსტს სივრცობრივი მოდელები და ვექტორები.

და რაში გვჭრიდება ეს? ჩემი ძირითადი მოტივი ისაა და მჯერა იმისა, რომ მუსიკაში **სივრცის ათვისების** ახალი კონცეპტი, მეცნიერული მეთოდოლოგიის რომელიმე ახალ პრიზმაში გატარება ისეთი კულტურულად ღირებული შემოქმედებითი სისტემისა, როგორიც ქართული ტრადიციული მუსიკაა, ყოველთვის მოგვცემს საინტერესო შედეგებს. ქართული სიმღერა-გალობა-დასაკრავის

კომპოზიციური მექანიზმის სივრცული ხატის პროეცირება – აი ერთგვარი მეტაენის არსი.

სტატიკა და სივრცე

მუსიკას ორგვარად აღვიქვამთ – ესაა დროითი სხეულის სიმულტანური აღქმა, როგორც დროში განვითარებული მელოდიის, ბგერათა თანმიმდევრობის მუსიკალური აზრის ხატის ადბეჭდვა ჩვენს შემეცნებაში და მეორე მხრივ – ისეთი სტატიკური მუსიკალური ჟღერადობის არქიტექტონიკული აღქმა, რომლისგანაც მელოდიის აკინძვა ჩვენი მუსიკალური შემეცნების პირველი რიგის ამოცანას არ წარმოადგენს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დინამიკა და სტატიკა.

სტატიკა ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ სივრცეში შეიძლება ორგვარად გამოვლინდეს. ერთი – ესაა **შეყოვნებული ხმოვანება**, როგორიცაა აკორდულ თანხმოვანებათა განგრძობითი ჟღერა და მეორე – **გაჭიანურებული ხმოვანება** (გაბისონია, 2018:4); რომელიც გულისხმობს როგორც ბურდონულ ბანზე განშლილ მოძრაობას ზედა ხმებში, ასევე ერთიდაიგივე ჯიუტად განმეორებად მოტივს საცეკვაო თუ შრომის სიმღერებში (ამაზე, ოსტინატოზე ქვემოთ ვისაუბრებთ).

შეყოვნებული ხმოვანების კარგი მაგალითია სვანური „ზარი“, სადაც სივრცის ვერტიკალური გააზრებაა პრიორიტეტული და მელოდიური კავშირების სისუსტეც ამით აიხსნება. ცხადია, აქ თავის სიტყვას ამბობს მოდალური კილო და დრამატურგიის ცენტონიზაციური პრინციპი, რაც კვლავდაკვლავ ამ ნიმუშის გალობისმიერ წარმოშობაზე მიუთითებს.

კახური ჩახვევა და სივრცე

რა პატერნა შეიძლება დავუყენოთ ალტერნატივად ქართულ მუსიკალურ-სივრცობრივ მოვლენებს? საუკეთესო მაგალითი წმინდა მელოდიური განვითარებისა, ესაა ქართლ-კახური მელიზმატიკით, ჩუქურთმებით, ორნამენტებით დახუნძლული მელოსი – ურმული, ოროველა, ჩაკრულო, ჭონა, ზამთარი, სუფრული სიმღერები. აქ მელოდია, რომლის ინიციატივასაც ხან ზედა ხმა იღებს თავზე, ხან შუა ხმა, ლინეალური განვითარების მაქსიმუმისაკენაა

მიმართული. ესაა ვოკალური მელოდია ინსტრუმენტულის საპირისპიროდ. დიახ, სწორედ ინსტრუმენტული მელოდია ასოცირდება სივრცის ათვისებასთან, ვიდრე – ვოკალური. ამასთან, სწორედ საგალობლისეული მელოდიკა ხასიათდება მსგავსი ინტრუმენტალობით, რასაც გარკვეულწილად განაპირობებს ისევ და ისევ მოდალური სტრუქტურა.

მოდალობა

ქართულ სიმღერაში და, განსაკუთრებით საგალობელში მნიშვნელოვანი ფაქტორია მოდალური კილო. მოდალობა, ესაა ერთგვარი დროის დიქტატისგან გათავისუფლება და ამავე დროს – სივრცის ათვისების შეუზღუდავი პირობა.

ამასთან, მოდალური სისტემა, განსხვავებით ტონალურისაგან, ნაკლებად ითავსებს ბგერათა ურთიერთმიზიდულობებს და მოლოდინებს.

მოდალობის ერთ-ერთი გამოვლენაა ასევე ქართულ და ზოგადად აღმოსავლურ ქრისტიანულ გალობაში არსებული დრამატურგიის ცენტონიზაციის პრინციპი, რომელიც სხვადასხვა ფრაზების ერთად, რაფსოდულად აკინძვას გულისხმობს – განმეორების გარეშე, რითაც ქმნის ერთგვარ ფონურ ჟღერადობას მელოდიაზე აქცენტირების თავის არიდებით. ცნობადი მელოდია აფიქსირებს დროს, ხოლო გალობისათვის უდროობა უფრო კომფორტულია, იგი ღმერთთან, უსასრულობასთან საუბრის მეთოდია.

მოდალურობა ახასიათებს ქართულ ხალხურ სიმღერასაც, თუმცა ნაკლები დოზით.

ხმათა რაოდენობა და სივრცე

მუსიკალური სივრცის უმთავრესი განზომილება ბგერათ-სიმალღებრივი დიაპაზონია. ცხადია, ხმის ერთი პარტიის და ხმის ოთხი პარტიის მოცემულობისას მელოდიის მობილობა განსხვავებულია. მაგალითად, კლასიკური საოპერო არიის კადენციურ მონაკვეთში ერთი ხმა ცდილობს მთლიანად აითვისოს მისთვის დასაძლევ სივრცე, თუმცა იგივე დიაპაზონის ხმა ოთხხმიანი აკაპელას სტრუქტურაში ბევრად უფრო სტატიკურია – მას აქ მოძრა-

ობის ნაკლები შესაძლებლობა აქვს. შესაბამისად, მუსიკა აქ უფრო სტატიკურია.

ასეა ქართულ სასიმღერო სივრცეშიც. ოროველას სოლისტი ბევრად უფრო მობილურია, ვიდრე – ოთხხმიანი ნადურის რომელიმე ხმა.

ამ მხრივ ბევრად უფრო სტაბილურია ქართული საგალობელი, რომელიც მკაცრად სამხმიანია. თუმცა აქაც გვექონდა ახლებურად გააზრების მცდელობები. მე-19 საუკუნეში ქართული საგალობლის რუსულისმაგვარად გაოთხხმიანების პრაქტიკაც შესაძლებელია არა მხოლოდ რუსულ-ევროპული მოდური ხმოვანებისკენ სწრაფვით ავხსნათ (ბახტაძე, 1986:118), არამედ, ამასთან – სივრცის ათვისების მოტივაციითაც.

აქვე უნდა ვახსენოთ ქართველი სახალხო მომღერლების მიერ ახალი, ევროპული თუ აზიური მოტივების ათვისების პრაქტიკაც, რაც ე.წ. „ჰიბრიდულ“ ნიმუშებს ქმნიდა. მაგალითისთვის მე-19 საუკუნეში აღმოცენებული „ქალაქური სიმღერა“ ივარგებს.

თუმცა ტრადიციულ სამხმიან ქართულ ერთიან პლასტში ვხვდებით მისდამი განკუთვნილი დიაპაზონის გადალახვის შემთხვევებს. კერძოდ, ასეთია დასავლურქართულ გალობაში და მისგან მომდინარე სალხინო საგალობლებსა თუ სიმღერებში ნიმუშის დამასრულებელ მონაკვეთში ზედა ხმის ერთგვარი „ჩაყვინთვა“ შუა ხმის დიაპაზონში შემდგომი „ამოყვინთვით“. ამგვარი სვლა გვაჩვენებს, რომ საგალობლის წამყვან ხმას, ზედას, მეტი „კადნიერება“ აქვს თავისუფალი მოძრაობისა და ამ უფლებას სწორედ სივრცის ათვისებით იყენებს.

მრავალხმიანობის ძირითადი მოდელები

საინტერესოა ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ძირითად ფორმათა სივრცობრივი მოდელების მიმოხილვა.

ბურღონული, ანუ გაბმულბანიანი მრავალხმიანობაში გაბმული ბგერა ეს ამბივალენტური მოვლენაა – მოძრავი უძრავში, როგორც კაპიტანი ნემო იტყოდა. და ამ უდროო გრძლიობის ფონზე ვითარდება მელოდია ზედა ხმებში. თუ დავეკვირდებით, ბურღონი ანელებს დინამიკას, გარკვეულწილად აჩერებს დროს, რითაც წინ წამოწევს სწორედ სივრცობრივ ეფექტს. უნისონური მელოდია

უფრო დინამიურია, ვიდრე იგივე მელოდია გაბმულ ბანთან ერთად. გავიხსენოთ უბანო „ურმული“, და შევამჩნევთ, რომ მისი დიაპაზონი ბევრად უფრო ფართოა, ვიდრე ქვევიდან ბანით შემოსაზღვრული მასზე ბევრად განვითარებული ქართლ-კახური სუფრული სიმღერების მელოდიკისა.

ბურღონულ მრავალხმიანობას ახასიათებს კიდევ ერთი სივრცობრივი ეფექტი, რაც მდგომარეობს მის უნარში შექმნას მოდულაციური ასოციაციები. საქმე ისაა, რომ ბურღონულ ბანზე დაყრდნობილი ქართლ-კახური სუფრული სიმღერების მელოდიკა ხშირად მოდულირებს, აჩენს ხოლმე ახალი ტონიკალურ მიზიდულობებს, ხსნის „ახალ სამყაროს“ (მოდალურ პლანში ეს ცვლილება ნაკლებად შესამჩნევია, ვიდრე ტონალურში, მაგრამ მაინც ყურადღებას იპყრობს). და ამ ახალი „ტონალობის“ ძირითადი ფუძეა ბურღონული ბანი, ჰარმონიული ფუძე ამგვარი მუსიკალური სხეულისა.

ზოგადად ბურღონი ქართულ ეთნომუსიკალურ სივრცეში არ მხოლოდ ბანშია გამოვლენილი. ამგვარი სახასიათო ხმა გვხვდება შუა ხმაშიც – გურულ-აჭარულ ნაღურებში „შემხმობარის“ სახელით. აქ იგი ერთგვარი სიმეტრიის ღერძის ფუნქციისაა და სივრცის ეფექტი მასთან ამ ფუნქციით შემოისაზღვრება.

მივმართოთ **ოსტინატურ** მრავალხმიანობას, რომელიც გამოხატულია მცირე მელოდიური ფრაზის „ჯიუტად“ (იტალიურად „ოსტინატო“ ჯიუტს ნიშნავს) ბრუნვით, განმეორებით და მის საფუძველზე სხვა ხმების (ოსტინატო ჩვენში ძირითადად ბანშია) ვარიანტულად განვითარებით. თავისი სტაბილურობით ოსტინატო ბურღონს ჰგავს. უფრო მეტიც – იგი იგივე ბურღონია, ოდონდ რეგულარულად ფიგურაციული, ბურღონი, რომელმაც სივრცე აითვისა და ამას აკეთებს რეგულარულად. ამასთან, ოსტინატო თავისი მცირეფრაზოვანი განმეორებით კიდევ უფრო აქუცმაცებს ფაქტურას და ზღუდავს ზედა ხმებში მელოდიურ განვითარებას, – კვლავდაკვლავ სივრცული ეფექტის ხარჯზე.

პარალელიზმი – მელოდიის მიერ სივრცის ათვისება;

და საერთოდ, მრავალხმიანი ფაქტურა, რაც ქართული მუსიკის სავიზიტო ბარათია, შეიძლება ითქვას, მთლიანად სივრცის

ათვისების მოტივაციითაა განპირობებული. ამ მხრივ გამოირჩევა პარალელური და, განსაკუთრებით, კონტრასტული ხმათასვლა, თუმცა ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ ჩვენში ეს უკანასკნელი ისევ და ისევ პარალელური ხმათასვლიდანაა ამოზრდილი.

უკვე ნაცნობი მელოდიის სხვადასხვა პოზიციიდან მღერა – სწორედ ესაა ხმათა პარალელიზმის არსი. სხვა რა უნდა იყოს ამის მოტივიცია, თუ არა – სივრცის მოცვის სურვილი? და სრულიად ბუნებრივია, რომ სივრცის ათვისება აქედან, პარალელიზმიდან, როგორც „გარბენიდან“ გადაიზრდება კონტრასტულ და თავისუფალ ხმათასვლაში. საგულისხმოა, რომ ქართული საეკლესიო გალობისათვის სწორედ პარალელიზმია მთავარი კომპოზიციური პრინციპი (რადგან ზედა ხმის კანონიკური მელოდიის დუბლირება ხდება ქვედა ხმებში, განსაკუთრებით კონტურულში – ბანში). ხოლო საგალობლისგან ნაწარმოები „ტრიოს“ ტიპის სიმღერები უკვე თავისუფალ ხმათასვლას აღწევენ.

იმიტაცია

მუსიკალური სივრცის ათვისების საინტერესო ხერხია იმიტაციური ხმათასვლა, რა დროსაც ერთ ხმაში გატარებულ მელოდიას უპირაპირდება იგივე გრაფიკული ნახატი, ოღონდ სხვა ხმაში და დაგვიანებით. ამგვარი ქმედება თითქოსდა ახალი განზომილების გახსნაა. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი მეთოდი ქართული სიმღერა-გალობისათვის უცხოა და მხოლოდ მის ფრაგმენტულ გამოვლენებს თუ შევნიშნავთ. და საინტერესოა, თუ რატომ? შესაძლოა, იმის გამო, რომ იმიტაცია უფრო დროითი, მელოდიური მეთოდია, ვიდრე სივრცობრივი, იგი სივრცის დროში ათვისების ხერხია და არა – დროის სივრცის ათვისებისა.

მრავალპლანიანი შესრულება და ანტიფონი

მუსიკალური სივრცის გაფართოების საგულისხმო მაგალითია ხალხურ ყოფაში ერთდორულად შესრულებული ავტონომიური მუსიკალური ქმედებები, მაგალითად – ხალხურ დღესასწაულებზე. ესაა ერთგვარი მრავალპლანიანი მუსიკობა (გაბისონია 2009:21). მუსიკალური სივრცე არაა ავტონომიური მისი გარემოცვისაგან, არამედ მასთან ერთად აღიქმება (ბორნი, 2013:11).

ამ მოვლენის უფრო დახვეწილი სახეა ანტიფონური, ორპირული შესრულებისას (ორი გუნდის მიერ მონაცვლეობითი შესრულება) დაფიქსირებული შეჭრილი კადანსები, რომელსაც ზოგჯერ აღწერენ, როგორც რთულ თანხმოვანებებს, რაც არარელევანტურ მუსიკისმცოდნურ მიდგომად გვეჩვენება, რადგან აქ საუბარი აქვთ ამ სხვადასხვა სიბრტყეზე პროექცირებულ მოვლენათა ერთ ტაფაზე მოქცევაზე, რაც ხარვეზიანი მსჯელობაა.

ზოგადად, ორპირული შესრულება სივრცის ათვისება-გაფართოების ასევე ნიშანდობლივ მაგალითად მოჩანს, (ნაკლებად – რესპონსორიუმში, ლიდერისა და გუნდის მონაცვლეობა). გარდა ანტიფონში ენერჯის ეკონომიის პრინციპისა (იგი ძირითადად იმ ჟანრებშია დამკვიდრებული, სადაც მოძრაობაში ენერჯია იხარჯება – შრომის, მაყრული სიმღერები, ფერხულები), ვფიქრობ, ხმოვანების სივრცეში გავრცელების მოთხოვნილებაც საგულისხმოა. ყოველ შემთხვევაში აქ სივრცის ათვისება თუ მოტივაციის სახით არა, შედეგის სახით მაინც ვლინდება. მსგავს შედეგს ვხედავთ აგრეთვე ისეთი იდუმალი წარმოშობის ბანის ანტიფონური საქცევის გამოყენებისას, როგორიცაა გურული „გადაძახილი“.

პაუზა

სავსებით ბუნებრივია, ვიგულისხმობთ, რომ მუსიკალურ სივრცეში მჟღერი მასალის განთავსებისას მნიშვნელოვან როლს ასრულებს პაუზა. იგი, თავისი ერთგვარი „დამორიშორების“ ფუნქციით, თითქოსდა ზრდის მანძილს ორ მუსიკალურ სხეულს შორის. გვახსენდება ჩინური მუსიკალური სააზროვნო სისტემაში პაუზის როლი. აქ უფრო მეტად პაუზის ფონით შემოსაზღვრული გეშტალტი – ბგერააა ყურადღების ცენტრში და არა ამ ბგერების ცვალებადობის კონტინუუმი – მელიოდია.

პაუზის დრამატურგიული როლი მცირედით ქართულ სიმღერაშიცაა შესამჩნევი – დასავლურ საჩონგურო სიმღერებში ზოგჯერ მუხლის დაწყება გვიანდება, რის კომპენსაციასაც მომღვეწო წვრილი ბგერები ახდენს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული სიმღერის კუპლეტთა შორის პაუზა უფრო ხშირად კვალიტატიური სიდიდისაა და არა – კვანტიტატიურისა, რაც მიუთითებს არა სიმღერის ერთიან დრამა-

ტურგიულ გააზრებაზე, არამედ – მის ცალკე ნაწილებად აბსტრაქტირებაზე მომღერალთა მიერ.

ბგერათწარმოქმნის სივრცობრივი ხატი

ბგერათსიმაღლებრივი დიაპაზონის ათვისების მოტივაცია გამოინატება ისეთ ქართულ სპეციფიკურ ხმებში, როგორებიცაა ძველი ქართული მრავალხმიანობის დაბალი ხმები, შედახილი (შეყვილება) და კრიმანჭული.

„ღვრინი“, „ღუმბი“, „ბოხი“ და „შემდეგი“, როგორც ბანის სახესხვაობები, მე-18 საუკუნის ქართული გალობის გამორჩეულ ნიმუშში – ხუთ- და ექვსხმიან „დიდება მაღალიანშია“ ირიბად დაფიქსირებული. ცხადია, აქ ხმის პარტიათა რაოდენობა პირდაპირ მიუთითებს დიაპაზონის გაფართოების მოთხოვნილებაზე.

მაღალი ხმის შედახილს ხშირად სიმღერის ბგერათრიგში მყარი ლოკაცია აქვს და ამდენად არაა მხოლოდ ემოციური უსისტემო წამოდახილი (მაგალითად რემა შელეგიას „მოჭყუდუმ გინოზარებაში“). მას შესაძლოა ადრე საომარი ყიჟინის ფუნქცია ჰქონოდა. სოხორის მიხედვით, მაღალი ბგერები მეტ ენერგიას მოითხოვდნენ, ამიტომ გაიზარებოდნენ, როგორც ემოციური დაძაბულობის გამომხატველები (სოხორი, 1986:34).

რაც შეეხება კრიმანჭულს, იგი სივრცის ათვისების ორმაგ მეთოდს იყენებს – ზოგადად – მაღალი საფეხურის მიღწევას და ფალცეტის და ხმის მონაცვლეობით სივრცის შექმნას.

ტემბრი და სივრცე

როგორც აღვნიშნეთ, გაფართოება მხოლოდ სამგანზომილებიან სივრცეს არ უნდა მივუსადაგოთ. შესაძლებელია მოვიაზროთ ერთგვარი სონორული, „ფონური“ გაფართოებაც. მაგალითად, ძიება ტემბრული ორიგინალობისა. ეს მიდრეკილება მქდავანდება ზოგიერთი ქართული ბგერათწარმოქმნის სპეციფიკურ არტიკულაციას. ერთ-ერთი ამათგანია ღიღინი, რომელიც ზოგჯერ ჟანრის რანგშია აყვანილი (გავისხენოთ ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანის ცნობილი წერილი – „ივერიანელთა სიმღერა, გალობა და ღიღინი“). ისე კი საინტერესოა, რატომ სრულდება ღიღინის ტიპის სიმღერები, რომლებიც საგალობლიდან იღებს სათავეს, ასე ჩუმად და

ფაქიზად? იქნებ იმიტომ, რომ იგი მხოლოდ ტერცეტის მიერ სრულდება და პრეტენზია არ აქვს ხმოვანების სიძლიერის ეფექტზე? იქნებ იმიტომ, რომ ასეთ სიმღერებისათვის საკმაოდ დამახასიათებელი სწრაფი მოძრაობის წაღიღინება უფრო ადვილია, ვიდრე ხმამაღლა შემოძახება? იქნებ ფაქიზი მღერა სწორედ საგალობლის იმ შესაძლო საშემსრულებლო ესთეტიკას ეყრდნობა, რომელიც თუ ჩვენში არსებობდა, მე-19 საუკუნეში უნდა გამქრალიყო?

უნისონი და სივრცე

ქართული ხალხური სიმღერა და განსაკუთრებით – საგალობელი მთავრდება ხოლმე უნისონში (ასევე მუსიკალური აზრი ხშირად უნისონითაც იწყება – თითქოს სამყარო დაიწყოს წერტილიდან და მიექანება წერტილისკენ). რა დატვირთვა აქვს ამ ჩვევას? როგორც ჩანს, ესაა ნიშანი იმისა, რომ მოძრაობა მორჩა, ჩაიკეტა. წრე შეიკრა. ხმა უფრო ლაღია, როდესაც აქვს საკუთარი ტესიტურული პოზიცია და არა – სხვასთან საერთო სადღაც შუაში. უნისონში მოსლვა – ესაა მუსიკის სივრცული სხეულის შემოსაზღვრა. შემდეგი ასეთი მინიმუმია სივრცის ათვისების მელოდიური მინიმუმი, ანუ – მონოღია, ისიც განსაკუთრებით უნისონში გამოხატული. ამ დროს აითვისება არა იმდენად სტატიკური სამგანზომილებიანი სივრცე, რამდენადაც – დინამიური დროითი სივრცე. და საგულისხმოა, რომ ქართულ ხალხურ სიმღერასა და საგალობელში საყოველთაო უნისონური შესრულება ფაქტობრივად არ გვხვდება. სწორედ ამან ათქმევინა ცნობილ ეთნომუსიკოლოგს, იზალი ზემცოვსკის ქართველებზე Homo Polyphonicus (ზემცოვსკი, 2003:43). იქნებ აქედან გამომდინარე შეიძლება, ითქვას, რომ ქართველებისთვის ჩვეულია არა იმდენად ერთ აზრამდე მისვლა, რამდენადაც – ამ აზრის ინტერპრეტაციების ძიება?

სეკუნდა, ეკმელიკა და სივრცე

მუსიკალური სივრცის ათვისება-გაფართოება, მსგავსად ზემოთნახსენები ხმათა გადაჯვარედინებისა, ხშირად უკავშირდება „გადალახვით“ ქცევას. ამ მხრივ საინტერესოა კონსონანსის, კეთილზმოვანების მიზანმიმართული გადალახვა და დისონანსის, მჭახეზმოვანების მიზანმიმართული გაყდერება. მიუხედავად იმისა,

რომ ჯერ კიდევ ალექსანდერ ჯო ელისი კონსონანს-დისონანსის დიხოტომიას კულტურული რელატივიზმის პოზიციით აღიქვამდა, ხოლო შემდეგ კი შონბერგი ამ პრობლემას მხოლოდ ჩვევითი განზომილებით ხსნიდა, ფსიქო-ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით არსებობს ობიექტური კონსონანსი და დისონანსი. უკანასკნელის ყველაზე მკაფიო გამოვლენა ინტერვალი სეკუნდაა. სოხოროს მოსაზრებით, სეკუნდა უნისონური წარმოშობისაა და მისთვის უჩვეულო, არასადაგი ხმოვანების სახით (როგორც უზუსტო უნისონი) უნდა დამკვიდრებულიყო მაგიურ რიტუალებში, რომლებიც ქვევის ყოველდღიური ფორმიდან გასვლას ითვალისწინებდა (სოხორო, 1986:49). ვფიქრობ, ეს მოტივაციაც სივრცის ათვისების მცდელობად უნდა ჩაითვალოს.

ამავე დროს სეკუნდა შეიძლება წარმოვადგინოთ, როგორც სეკუნდურ ურთიერთობაზე აგებული სიმულტანური მელოდიის (გაბისონია, 2014:164) ყველაზე მარტივი სახე. ამ შემთხვევაშიც სივრცის ათვისება შეიძლება ვიგულისხმოთ, ოდონდ პირუკუ – მისი სივრციდან სიბრტყეში მოქცევის გზით.

ქართულ ხალხურ მუსიკაში (ნაკლებად – საგალობელში) სეკუნდური ხმოვანება ჩვეული ამბავია. მართალია, არა იმდენად, როგორც ზოგიერთი სლავი ხალხის ქალთა სიმღერებში, მაგრამ იმდენად, რომ მას უცხოელი მკვლევარებიც გამოჰყოფენ, როგორც ქართულ ფენომენს.

სეკუნდა ქართულ ხალხურ-მუსიკალურ პლასტიკში ყველაზე მკაფიოდ ფიქსირდება ქართული ჰარმონიის კვინტესენციაში – კვარტ-კვინტაკორდში. და თავად ეს თანხმოვანებაც თავის მხრივ სივრცის გაფართოებად, უფრო მეტიც – სივრცის გაორმაგებად შეგვიძლია წარმოვადგინოთ. რადგან ესაა ორი სამყაროს პლაგალურისა და ავთენტურის შეპირაპირება (გვიანდელი ევროპული ტონალური თეორიის მიხედვით – სუბდომინანტურისა და დომინანტურის).

მელოდიიდან გაქცევის მოტივაციის სხვა მაგალითის დასასურათებლად აღარ ვახსენებთ შონბერგს (ეს ძალიან ბანალური იქნებოდა), მაგრამ მოვიყვანთ ე.წ. ეკმელიკის შემთხვევას. ესაა მიზანმიმართულად ან ბუნებრივად გაქცევა მუსიკალური ინტონაციისაგან სამეტყველო ინტონაციისკენ. დიახ, ეკმელიკა დღეს მხატვ-

რული ხერხია, მაგრამ კაცობრიობის პირველი ნაბიჯებისას იგი მუსიკალური კილოს ჩამოყალიბების წინაპირობა იყო. ეკმელიკად მოიხსენიებენ ასევე ბავშვის ერთგვარ გაუცნობიერებელ, გაურკვეველ დიდინს, რომელიც სწორედაც რომ მუსიკალური სივრცის „მოსინჯვის“, ათვისების ფუნქციისაა.

აქ კი, ჩვენში, ეკმელიკის გამოვლენად მივიჩნევდი ზოგიერთ ოთხხმიან ნადურში მთქმელის პარტიის შემხმობარის ქვევით ჩამოცდენას, ან კახურ ვენახის მუშურში მთქმელის პარტიას.

რაც შეეხება **ქართულ საკრავიერ მუსიკას**, იგი ქართულ რეალობაში დიდი უმეტესობით თანხლების ფუნქციას ასრულებს და ამასთან, ხშირად წამყვან მელოდიას დუბლირებს. სივრცის მოსინჯვის და ათვისების მოტივით გამოირჩევა სასულე საკრავები: გუდასტვირი (განსაკუთრებით მისი წყობის დაკვირვება მოსინჯვა), უენო სალამური და ბუკი. გარკვეულწილად ბოლოსწინა და განსაკუთრებით ბოლო საკრავი სასიგნალო ფუნქციისაა, ნაკლებადაა ორიენტირებული მელოდიაზე და ტემბრულ და ბგერათსიმადლებრივ კოორდინატს უფრო მიაპყრობს ყურადღებას.

თუმცა ქართული საკრავიერი ინტონირების ერთ საინტერესო არხად შეიძლება ჩაითვალოს სიმებიანი ინსტრუმენტების, როგორც ტრანსცედენტულ სამყაროსთან „მობაასის“ როლი (ჭუნირი, ჩონგური, ჩანგი, ფანდური). ამ შემთხვევაში მნიშვნელობას იძენს მუსიკალური წყაროს – სიმებიანის ერთგვარი „აკუსმატიკური განკერძოება“ (განსხვავებით სასულისაგან, რომელსაც ადამიანის ხმის მსგავსი მეთოდი აქვს ბგერათწარმოქმნისა) (რევილი, 2016:16). ეს კი ასევე გარკვეულ სივრცობრივ ეფექტს ქმნის – პატარა საქმეა მიღმური სამყაროს ხმოვანი ობიექტივაცია?

რა საერთო **დასკვნა** შეიძლება გამოვიტანოთ ზემო მსჯელობიდან? ვფიქრობ შემდეგი: ქართული ტრადიციული მუსიკის, და განსაკუთრებით – ხალხური სიმღერის კომპოზიციური მეთოდი არანაკლებადაა ორიენტირებული სტატიკური მუსიკალური სივრცის ათვისებაზე, ვიდრე – დინამიურისაზე. შედეგად შესამჩნევია მნიშვნელოვანი ყურადღება ვერტიკალურ ბგერათშეთანხმებებზე, მელოდიაზე ზრუნვის გვერდით, განსხვავებით დინამიურ მუსიკა-

ღური სივრცის ათვისებაზე ორიენტირებულ ეთნიკურ მუსიკალურ კულტურებში, სადაც მელოდია ერთპიროვნული ლიდერია მუსიკობისა.

ასევე: ქართული ეთნიკური მუსიკის სივრცისეული ხატისადმი ინტენცია შეიძლება, მომდინარეობდეს გალობისმიერი „უდროო“ ესთეტიკიდან, რომელიც ერიდება მელოდიური დასრულებული აზრის წინწამოწევას, რაც მეორე პლანზე გადაწევს მთავარ რელიგიურ კომპონენტს – ლოცვის ტექსტს.

დამოწმებული ლიტერატურა:

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

ბორნი, ჯეორგინა, 2012: Georgina Born, Editor: Author of Introduction – Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience, Cambridge University Press, 2013.

გაბისონია, თამაზ, 2009: თამაზ გაბისონია, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები. სადოქტორო დისერტაცია, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია 2009. https://eprints.iliauni.edu.ge/9195/1/2009%20tamaz_gabisonia__dissertation.pdf

გაბისონია, თამაზ, 2014: თამაზ გაბისონია. სეკუნდის დიალექტიკა ეთნიკურ მუსიკაში. სტატიკა და დინამიკა. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეექვსე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები; თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი, 2014.

გაბისონია, თამაზ, 2018: გაბისონია, თამაზ სტატიკური ხმოვანება და ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა. მოხსენება ტრადიციული მრავალხმიანობის მეცხრე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე; 2018.

<https://eprints.iliauni.edu.ge/9238/1/2018%20E1%83%92%E1%83%90%E1%83%91%E1%83%98%E1%83%A1%E1%83%9D%E1%83%>

9C%E1%83%98%E1%83%90%20%E1%83%A1%E1%83%98%E1%83%9B%E1%83%9E%E1%83%9D%E1%83%96%E1%83%98%E1%83%A3%E1%83%9B%E1%83%98%202018%E1%83%91.pdf

ზემცოვსკი, იზალი, 2003: იზალი ზემცოვსკი, მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედების და აზროვნების საშუალება: Homo Polyphonicus-ის მუსიკალური იდენტურობა; ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი, 2003.

ზემცოვსკი, იზალი, 2005: იზალი ზემცოვსკი, პოლიფონია, როგორც „ეთნოსმენა“ და მისი „მუსიკალური სუბსტანცია“: Homo Polyphonicus-ის ქცევა; ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი, 2005.

მედუმევესკი, ვიაჩესლავ, 1976: Медушевский, Вячеслав, О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки, Издательство «Музыка», Москва, 1976.

მელიქ-ფაშაევი, კ, 1973: Мелик-Пашаев, К., пространство и время в музыке и преломление во французской традиции, Проблемы музыкальной науки, Сборник статей, Выпуск третий, всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, 1973.

ორლოვი, ჰენრიხ, 1972: Орлов, Генрих., Время и пространство Музыки., Проблемы музыкальной науки, Сборник статей, Выпуск первый, всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, 1972

ორლოვი, ჰენრიხ, 1992: Орлов Генрих. Древо музыки Вашингтон: Н. Л. Frager & Co — Санкт-Петербург: «Советский композитор», 1992.

რევილი, ჯორჯი, 2016: Revill, George (2016). How is space made in sound? Spatial mediation, critical phenomenology and the political agency of sound. *Progress in Human Geography*, 40(2)

საკომანო, მარკ, 2020: Mark S. Saccomano, Musical Sound and Spatial Perception: How Music Structures Our Sense of Space; COLUMBIA UNIVERSITY, 2020

სოხორი, არნოლდ, 1961: Сохор Арнолд. Н. Музыка как вид искусства. – Москва : Музгиз, 1961.

ოჯალა ჯუჰა, 2009: Ojala, Juha. Space in Musical Semiosis An Abductive Theory of the Musical Composition Process. Acta Semiotica Fennica XXXIII Approaches to Musical Semiotics 12 International Semiotics Institute at Imatra Semiotic Society of Finland 2009