

ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახ. კონსერვატორიის
მუსიკის თეორიის კათედრა

გალეა ასლანიშვილი

ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო
სიმღერების

კ ე რ მ ო ნ ი ე

ქ. თბილისი
1950 წელი

ჭიჭიჭი აკად. ს. ჟანაშვილის ხსოვნას

ავტორისაგან

წინამდებარე შრომა „ქართლ-კახური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია“ დამთავრებულია 1944 წელს. მთელი დასაყრდენი საქართველოსა და აღმოსავლეთ საქართველოს მთის რაიონების ხალხური სიმღერის შემდგომი შესწავლის შედეგები ნებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ამ შრომაში წამოყენებული ძირითადი დებულებანი აგრეთვე დამახასიათებელია მთელი საქართველოს ხალხური სიმღერისათვის.

საქართველოს ყველა რაიონების ხალხური სიმღერის ჰარმონიის თავისებურებანი უფრო აზუსტებენ ქართველი ხალხის ჰარმონიული აზროვნების ისტორიულ პროცესს და ხელსუწყობენ ქართული ხალხური სიმღერების პერიოდიზაციის საკითხის გაღრმავებას.

ავტორი თავის მოვალეობად სთვლის აღნიშნოს ის უდიდესი ღვაწლი, რომელიც მიუძღვის ქართული ხალხური სიმღერების შეგროვების დარგში ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის ფუძემდებელს პროფ. დ. არაყიშვილს და აგრეთვე კომპ. ზ. ფალიაშვილს. მათ მიერ ჩაწერილი და გამოქვეყნებული სიმღერების კრებულები ქართული ხალხური სიმღერის მკვლევარებისათვის ძირითად მასალას წარმოადგენენ.

წი ნ ა ს ი ტ ჯ მ ა ო ბ ა

საქართველო ხალხური საგუნდო სიმღერის კლასიკური ქვეყანაა. მრავალსაუკუნოვანი კულტურა, ხალხური ვოკალური, კერძოდ საგუნდო შემოქმედებისა, რომელმაც შექმნა ისეთი მაღალ-მხატვრული ღირებულების ნიმუში, როგორიცაა „ჩაკრულო“, დიდად საინტერესოა როგორც ესთეტიკური, ისე მეცნიერულ-შემეცნებითი თვალსაზრისით.

ქართველმა კლასიკოსმა კომპოზიტორებმა ესთეტიკურად შეითვისეს და მკვიდრად დანერგეს თავის შემოქმედებაში ხალხური სიმღერა, მაგრამ ხალხური შემოქმედების მეცნიერულად ათვისების საქმე დღემდე არ ასულა სათანადო სიმაღლეზე, მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების დეტალურად შესწავლის საკითხს საკმაოდ ფართო პერსპექტივები აქვს. ამ დარგში მეცნიერების მიერ მიღებულ დასკვნებს, დიდი გასაქანი ექნება მათი პრაქტიკული გამოყენების თვალსაზრისითაც.

ეს შრომა მიზნად ისახავს საკითხის მეცნიერულ განზოგადოებას ქარმონის თითოეული ელემენტის დეტალური ანალიზის საფუძველზე.

ამ მოსაზრებით, პირველ რიგში, შევჩერდით ქარმონიაზე, როგორც ქართლ-კახური სიმღერის ყველაზე უფრო განვითარებულ და წამყვანი ფორმის შემქმნელ ელემენტზე, ვინაიდან ქართლ-კახური სიმღერის ქარმონია ხალხის მხატვრულ აზროვნების სავსებით დასაბუთებულ და განვითარებულ სფეროს წარმოადგენს.

ამგვარი განზოგადოებისათვის, უხვად შეგვიძლია გამოვიყენოთ ცნობები იმ სოციალურ-საყოფაცხოვრებო გარემოცვის შესახებ, რომელშიც სრულდება მოცემული სიმღერა ან სიმღერათა ჯგუფი; ამასთანავე ხელს შეგვიწყობს, აგრეთვე, ქართული მუსიკალური ფოლკლორისა და ქართული კულტურის სხვა დარგთა შორის საერთო სტილისტიკური თვისებების დადგენა.

თუ ამ შრომაში მიღებული დასკვნები სინამდვილეს შეესაბამებინ, — მაშინ შეგვიძლია გამოვიყენოთ ისინი არა მარტო ქართული ხალხური სიმღერის, როგორც დასრულებული და სრულყოფილი კონცეფციის შესწავლისათვის, არამედ უფრო ფართო მასშტაბითაც — საერთოდ ქართული კულტურის თვისებათა განსაზღვრისათვის.

წინამდებარე შრომა აგებულია კონკრეტულ მასალაზე. იგი შეიძლება გამოვიყენოთ სხვა ხალხთა კულტურის სხვადასხვა დარგის გამოკვლევისათვის, მისი მეოხებით შესაძლოა შევისწავლოთ კერძოდ იმ ხალხთა კულტურა, რომელთა ურთიერთობაც ქართველებთან ზოგიერთ შემთხვევაში დადასტურებულია, ზოგიერთ შემთხვევაში კი — შესაძლებელია, ამ მასალამ ახალი შეხედულებანი

აღძრას აღნიშნულ ხალხებთან ქართველების ურთიერთკავშირისა და ურთიერთგავლენის შესახებ.

ეს გამოკვლევა ემყარება ხალხური სიმღერის ჩანაწერებს და აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერისადმი მიძღვნილ მცირერიცხოვან გამოკვლევებს.

ქართული ხალხური სიმღერების არსებული ჩანაწერებიდან უმთავრესად აღებულია ფონოგრაფის საშუალებით ჩაწერილი სიმღერები, ასეთებია:

1. პროფ. დ. ი. არაყიშვილის ჩანაწერები („მოსკოვის უნივერსიტეტთან არსებული ბუნებისმეტყველების, ანტროპოლოგიისა და ეთნოგრაფიის მოყვარულთა საიმპერატორო საზოგადოების მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული განყოფილების კომისიის შრომები“. მოსკოვი. 1906 წ. ტ. I, 15 + 27 ხალხური სიმღერა, ჩაწერილი დ. არაყიშვილის მიერ. (არაქიევი).

2. დ. ი. არაყიშვილი (Аракчиев) „Грузинское народное музыкальное творчество“. მოსკოვი, 1916 წ. აღნიშნული შრომების V ტ-დან აღებულია 225 სიმღერა და 38 საკრავიერი ჰანგი.

3. ზ. ჰ. ფალიაშვილი (Палиев) „ქართული ხალხური სიმღერების კრებული“, 1909 წ. „ქართლ-კახური სიმღერები“—7 სიმღერა¹.

ფონოგრაფის გარეშე ჩანაწერები (ი. კარგარეთელის 50 სიმღერა და ა. ბენაშვილის მიერ ჩაწერილი სიმღერები) ჩვენს მიერ დამხმარე მასალადაა გამოყენებული.

ქართული ხალხური სიმღერის, სახელდობრ ქართლ-კახეთის სიმღერის შესახებ არსებული მეტად მცირერიცხოვანი მეცნიერული გამოკვლევებიდან გამოყენებულია:

1. Д. И. Аракишвили. „Краткий очерк развития грузинской карталино-кахетинской народной песни“ აღნიშნულ „შრომების“ I ტ. გვ. 267—294.

2. Д. И. Аракишвили. „Народные песни Восточной Грузии и Северного Кавказа“. ამონაბეჭდი აღნ. „შრომების“ V ტ. გვ. 3—10.

3. დ. არაყიშვილი, „ქართული მუსიკა“ (მოკლე ისტორიული მიმოხილვა), ქუთაისი, 1925 წ. (პირველი გამოცემა) და თბილისი, 1940 წ. (მეორე გამოცემა) ქართულ და რუსულ ენებზე.

4. აკად. ი. ჯავახიშვილი, „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, თბილისი, 1938 წ. 381 გვ.

5. S. Nadel „Georgische Gesänge“ 1933 წ. 41 გვ.

აღნიშნულ გამოკვლევებში ქართული ხალხური სიმღერის საკითხები სხვადასხვაგვარადაა გაშუქებული.

პროფ. დ. არაყიშვილის ყველა გამოკვლევაში მოცემულია ის საყოფაცხოვრებო პირობები, რომელნიც განსაზღვრავენ ამა თუ იმ სიმღერის შესრულებას. იგი ეხება როგორც საეკლესიო, ისე საერო მუსიკას (როგორც ხმერს, აგრეთვე საკრავიერს). არანაკლებ მნიშვნელოვანია დ. არაყიშვილის დაკვირვებანი

¹ სამწუხაროდ დ. არაყიშვილის ყველა ფონოგრამა დაიკარგა. დაკარგულია აგრეთვე ზ. ფალიაშვილის ფონოგრამები, თუმცა ფალიაშვილი აღნიშნავს, ყველა ფონოგრამა ქართულ ფილარმონიულ საზოგადოებას ჩაებაბარეო (ზ. ფალიაშვილი, „ქართული ხალხური სიმღერების კრებული“, გვ. IV—შენიშვნა).

ქართული ხალხური მუსიკის ტექნოლოგიის დარგში. იგი პირველი შეეხო ისეთ საკითხებს, როგორიცაა, მაგ. ბანისა და პირველი ხმის გაორმაგება (სამხმიანობის ჩანასახი), ქართული აკორდის აგებულების თავისებურება (ტრიჰორდი კვინტაში), ხალხური სიმღერის დანაწილება ექვს ძირითად ჯგუფად და სხვა. დ. არაყიშვილის მთავარი დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ მან ნიადაგი შეამზადა ქართული ხალხური სიმღერების შემდგომი კვლევა-ძიებისათვის—შემთხვევითი როდია, რომ შემდგომი მკვლევარები, უმთავრესად, დ. ი. არაყიშვილის შრომებს ეყრდნობიან.

აკად. ივ. ჯავახიშვილი თავის გამოკვლევაში ფართოდ სწვდება ქართული მუსიკალური კულტურის საკითხებს.

დოკუმენტალურ მონაცემებზე დაყრდნობით სახელოვანმა მკვლევარმა გადაგიშალა ძველი საქართველოს მუსიკალური ცხოვრების და „მუსიკის ხელოვნების ორგანიზაციისა და მოძღვრების“ მნიშვნელოვანი პომენტები. მისთვის ჩვეული განსაკუთრებული სიფრთხილით ივ. ჯავახიშვილი შეეხო ქართული ხალხური მუსიკის მრავალხმიანობის წარმოშობისა და განვითარების საკითხს. გარდა ამისა, ნაბეჭდ და ხელნაწერ ლიტერატურულ და მის მიერ ხალხური მუსიკოსებისაგან შეგროვილი ცნობების საფუძველზე, მან მდიდარი დაკვირვებანი მოგვცა ქართული ხმიერი და საკრავიერი მუსიკის შესახებ.

ი. ჯავახიშვილს უყურადღებოდ არ დაუტოვებია არც ნაკლებ შესწავლილი ძველი ქართული სანოტო ნიშნების საკითხი, რომლის შესახებაც მან ფრიად მნიშვნელოვანი მოსაზრებანი გამოსთქვა. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ყოველი საკითხის განხილვისას, ჯავახიშვილის მიერ წამოყენებულია მეთოდიური ხასიათის გარკვეული მოსაზრებანი, რომლებიც გზის მაჩვენებელ მითითებებად იქცნენ ქართული მუსიკალური კულტურის ყველა მკვლევარისათვის.

ამასთან, ძირითადად, აღნიშნულმა გამოკვლევამ საფუძვლიანად დაადგინა ქართული მუსიკალური ტერმინოლოგია; ქართული ძველი ლიტერატურის, ქართული ყოფაცხოვრების, ხალხური სიტყვიერი და მუსიკალური შემოქმედების ღრმა იცოდნემ, ივ. ჯავახიშვილმა, გარკვეული ეპოქისათვის მეცნიერული სიზუსტითა და თანმიმდევრობით დაადგინა ამა თუ იმ მუსიკალური ტერმინოლოგიის არსებობა (ხმიერი და საკრავიერი მუსიკისა და მუსიკალური მეცნიერების დარგში). ამისდა მიხედვით მას ბუნებრივად გამოჰყავს დასკვნა მუსიკალურ პრაქტიკაში ამა თუ იმ მუსიკალური მოვლენის წინა საუკუნეში არსებობის შესახებ. ცხადია, ქართული ხალხური მუსიკის გამოკვლევის ამგვარი მეთოდი მკაფიოდ აზუსტებს ქართული მუსიკის ისტორიის მრავალ მხარეს.

სხვა მითითებათა შორის ფრიად აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ძველ ქართულ ლიტერატურაში, არა უგვიანეს XI საუკუნისა და XII საუკუნის დამდეგისა, ჩნდება ტერმინი „შებანებული“, წარმომდგარი სიტყვიდან „ბანი“, რაც ერთის მხრივ, საკუთრივ „ბანის“ მნიშვნელობის მატარებელია, ხოლო, მეორეს მხრივ, ხმათა შეწყობას გულისხმობს, რაც ნებას აძლევს ამტიკოსს, რომ საქართველოს მუსიკალურ პრაქტიკაში მრავალხმიანობა ჯერ კიდევ XI საუკუნემდე არსებობდა.

ძველ ქართულ მწერლობაში არსებული მუსიკალური ტერმინოლოგიის დადგენის საფუძველზე, ივ. ჯავახიშვილი ფრიად მნიშვნელოვან დასკვნას იძლევა

საქართველოში მრავალხმიანობის წარმოშობის შესახებ: რადგან ძველს ქართულ ლიტერატურაში არ მოიპოვება დასავლეთ ევროპის მუსიკალური მეცნიერები-დან გადმოღებული არც ერთი ტერმინი, ამიტომ მრავალხმიანობა ქართული მუსიკის საკუთრებას წარმოადგენს. ეს დებულება ყველაზე მტკიცე და დამაჯერებელი საბუთია საქართველოში მრავალხმიანობის დასავლეთ ევროპიდან გადმოტანის უარსაყოფად.

მნიშვნელოვანია აგრეთვე იმაზე მითითება, რომ ქართულ მუსიკაში მრავალხმიანობის განვითარების სტადია, რომლისთვისაც დამახასიათებელია პარალელური კვარტეზისა და კვინტების მოძრაობა, მკიდროდ დაკავშირებული კვარტითა და კვინტით აწყობილ თანმხლებ საკრავთან.

ქართული ხალხური სიმღერის მკვლევარი დოქტორი ნადელი, თავისი შრომის ერთ-ერთ ნაწილში საქართველოს კულტურული ურთიერთობის შესახებ, მრავალხმიანობის წარმოშობის საკითხთან დაკავშირებით, იმ დასკვნამდე მიდის, რომ შესაძლებელია მრავალხმიანობის კერა საქართველო იყოსო. (აქად. ი. ჯავახიშვილის ზემოხსენებულ დებულებებს ამ საკითხის შესახებ ნადელისათვის უთუოდ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ექნებოდა).

ჩვენი გამოკვლევა ქართული სიმღერის ჰარმონიის ყველა ცალკეული ელემენტების დეტალურ ანალიზს შეიცავს. მთავარი ნაწილებია: 1. კილო, 2. მელოდიის ძირითადი თვისებანი (პოლიფონიის ხასიათი, მელოდია, ხმათა სელა, ბანის ფორმები, არააკორდული ბგერები), 3. აკორდიკა, 4. კადანსი და 5. მოდულაცია (მოდულაციის ტექნიკა და მოდულაციური გეგმები, რთული მოდულაციური გეგმის მქონე სიმღერების ანალიზი).

შეორე თავში ქართული მუსიკალური ფოლკლორის, ლიტერატურის, არქიტექტურისა და კულტურის სხვა დარგთა საერთო ნიშნების გათვალისწინების საფუძველზე წამოჭრილია ამა თუ იმ სიმღერის ან სიმღერათა ჯგუფის წარმოშობის თარიღების დადგენის პრობლემა.

რადგან ხალხური სიმღერების ნაბეჭდი კრებულები ნაკლებ ხელმისაწვდომია, ხოლო ზოგჯერ ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობასაც კი წარმოადგენენ, ამიტომ საჭიროდ ვცანით მაგალითების მაქსიმალური რაოდენობით გამოყენება (უმთავრესად სიმღერათა ცალკეული ფრაგმენტები).

სასურველი იქნებოდა განვითარებული მოდულაციური გეგმის მქონე სიმღერების მთლიანად დართვა ჩვენს გამოკვლევასთან, მაგრამ ტექნიკური სიძნელების გამო ეს მოუჭერხებელი გახდა. ეს ნაკლი ნაწილობრივ იმით გამოვასწორეთ, რომ ამ გამოკვლევას დავეურთეთ 23 სიმღერის მოდულაციური გეგმა.

მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მოვიყვანათ რამდენიმე განმარტება იმ ტერმინების შესახებ, რომლითაც ვსარგებლობთ ამ გამოკვლევაში.

1. ბგერათა რიგის სახელწოდებანი ნასესხები გვაქვს საშუალო საუკუნეების და არა ძველ ბერძნულ კილოებიდან.

ტერმინების ამგვარი არჩევანი გამოწვეულია იმით, რომ ქართული ხალხური სიმღერის ბგერათა რიგის საყრდენი ტონები ემთხვევა საშუალო საუკუნეების კილოების ბგერათა რიგის იმავე საყრდენ ტონებს და არა ძველ ბერძნულს,—მაგ.: ძველ ბერძნულ იონიურ და საშუალო საუკუნეების მიქსოლიდიურ კილოებს აქვთ ერთი და იგივე ბგერათა რიგი f g a b c d e s f, მაგრამ საყრდენი ტონები

განსხვავებული აქვთ: ძველ ბერძნულ იონიურ კილოს f-b, ხოლო საშუალო საუკუნეები მიქსოლიდიურ კილოს — f-c. ძველ ბერძნულ ფრიგიულსა და საშუალო საუკუნეების დორიულ კილოს აქვთ ერთი და იგივე ბგერათა რიგი f g a s b c d e s f. პირველ შემთხვევაში საყრდენ ტონებს წარმოადგენენ f-b, ხოლო მეორე შემთხვევაში f-c.

რადგან ქართული ხალხური სიმღერის ბგერათა რიგის საყრდენი ტონები საშუალო საუკუნეების კილოების საყრდენ ტონებს ემთხვევიან, კილოების აღმნიშვნელი ტერმინებიც ამ უკანასკნელიდან ვისესხეთ.

უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ტერმინები მხოლოდ ანალოგიის გამო ავიღეთ:¹ — შესაძლებელია, ხალხში ანდა ძველ მუსიკალურ ლიტერატურაში მოიპოვებოდნენ კილოების აღმნიშვნელი ქართული ტერმინები, მაგრამ დღესდღეობით ისინი არ არიან გამოვლენილნი. ამიტომ ამ გამოკვლევაში პირობითად საშუალო საუკუნეების კილოების დასახელებას ვიყენებთ.

2. ბგერათა რიგის სანოტო აღნიშვნა ორგავარად არის მოცემული:

ა) აღმავალ ბგერათა რიგის სახით, როდესაც ლაპარაკია საკუთრივ ბგერათა რიგზე (გვ. 11) და ბ) დაღმავალ ბგერათა რიგის სახით, როდესაც ლაპარაკია გარკვეული სიმღერის ბგერათა რიგის შესახებ, ქართული ხალხური სიმღერის მელოდისათვის დამახასიათებელი დაღმავალი ინტონაციის საფუძველზე (გვ. 17)

ამ შრომაში ჩვენ მიზნად ვისახავთ მაქსიმალურად გამოვავლინოთ ჰარმონიის თითოეული ელემენტის დამახასიათებელი თვისებები, მათი განვითარების მთავარი პრინციპები და ლოგიკა, აგრეთვე ჰარმონიის ყველა ელემენტის ურთიერთდამოკიდებულება.

რადგან ეს გამოკვლევა მუსიკალური მეტყველების მხოლოდ ერთ ელემენტს ეხება, ამიტომ საჭიროდ არ მიგვაჩნია შევებოთ ქართული და სხვა ხალხთა მუსიკალური კულტურის ურთიერთობის მნიშვნელოვან საკითხს.

ქართული მუსიკალური ფოლკლორისა და სხვა ხალხთა მუსიკალურ შემოქმედების ურთიერთობის საკითხის მთელი სიგრძე-სიგანით დასმა შესაძლებელი იქნება მხოლოდ მაშინ, როდესაც გამოკვლეული იქნება საქართველოს ყველა კუთხის ხალხური მუსიკალური შემოქმედება, რადგან ძირითად ნიშნების მსგავსებასთან ერთად თითოეული კუთხის შემოქმედებას გარკვეული თავისებურებები ახასიათებს.

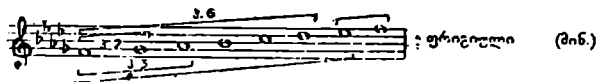
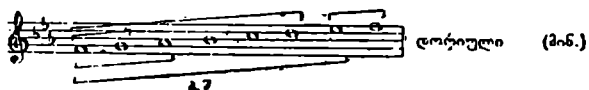
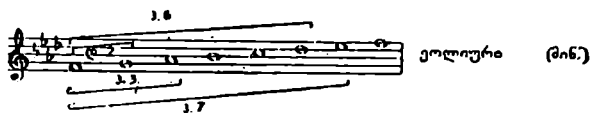
თუ წინამდებარე გამოკვლევა ცოტად თუ ბევრად სასარგებლო აღმოჩნდება ქართული ხალხური სიმღერის სულიერი და ტექნოლოგიური არსის გამოვლენისათვის, თუ იგი გამოადგება ფაქტიურ მასალად საქართველოსა და სხვა ხალხთა კულტურული ურთიერთობის საკითხის შესასწავლად, — ჩვენ ღრმად ვინებით დაკმაყოფილებული დასახული მიზნის მიღწევით.

¹ მ. მ. ი ბ ო ლ ი ტ ო ვ ი — ი ვ ა ნ ო ვ ი ნარკვევში ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ (ჟურ. „არტისტი“, 1895 წ.), არასწორად საზღვრავს მის მიერ განხილულ სიმღერების კილოებს. გარდა ამისა, გლარეანის კილოებს იგი ბერძნულს უწოდებს. ალბათ, იმიტომ, რომ, მისი აზრით ქართული ხალხური სიმღერა „ქრისტიანული რელიგიის“ (ბერძნული) გამოშთაბეულია და მას „ბერძნული გალობის ბისიათი აქვს“ (?).

თავი პირველი

კ ი ლ ო მ ბ ი

აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში ვხვდებით შემდეგ კილოებს:



ამ კილოებიდან, იონიური კილო გამოყენებულია მხოლოდ მელოდიის გამსახურებელი მოძრაობის დროს ერთ ხმაში საორღანო პუნქტით ტონიკაზე. დანარჩენი კილოები როგორც მელოდიის, ისე ჰარმონიის მხრივ, გაცილებით უფრო ფართოდ გამოიყენება. ამიტომ ქართლ-კახეთის ხალხური სიმღერების ანალიზის დროს იონიურ კილოს სრულებით არ შევხვებით. განვიხილოთ დანარჩენი 4 კილო.

ყველა კილოსათვის დამახასიათებელია პატარა სეპტიმა. ერთი კილო-მიქსოლიდიური-მაჟორულია (დ. 3-ით), ხოლო დანარჩენი—ეოლიური, დორიული და ფრიგიული—მინორული (პ. 3-ით).

თითოეულ მინორულ კილოს ახასიათებს თავისებურება: ეოლიურსა და ფრიგიულ კილოში სექსტა პატარაა, დორიულში კი—დიდი (როგორც მაჟორულ კილოში).

ფრიგიული კილო დანარჩენ მინორულ კილოებისაგან განსხვავდება მცირე სეკუნდით I-სა და II-საფეხურებს შორის. ეს მც. 2 ფრიგიული კილოსათვის ყველაზე დამახასიათებელი მხარეა. ამრიგად, თითოეული კილოს დამახასიათებ-

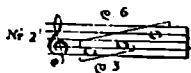
၂၈-၁၅. ၂-၅

განსაზღვრავს მის მიხრილობას და ერთი მიხრილობის სახეობას.

კილოების განმსაზღვრელი ტონებია:

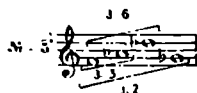
**მიქსოლდიკური კი-
ლოსათვის:**

ეოლიური კილოსათვის:



დორიული კილოსათ-
ვის:

**ფრიგეული კილო-
სათვის**



მართლმადიდებელი ეკლესიის საეპისკოპოსო სასულიერო მსახურის მკაცრად აღსრულებას

(მიქსოლადიური)

ქართულ ხალხურ სიმღერაში მაეორულ კილოს, რომელსაც პირობითად მიქსოლიდიურს ვუწოდებთ, საფუძვლად უდევს სამ ნატურალურ ბგერათა რიგის პირველი ობერტონები კილოს ტონიკიდან დიდი სეკუნდით ქვევით და პატარა ტერციით ქვევით. მიქსოლიდიური F-ს ბგერათა რიგს შეადგენენ ტონები:



ამ ბეგრათა რიგის საფუძველი f—a—c (I—III—V საფ.) წარმოადგენს—
ოპერტონების რიგის 1, მე-3 და მე-6 ტონს¹ F-დან; es—g—b (VII—II და
IV) წარმოადგენს ოპერტონების რიგის 1, მე-3 და მე-6 ტონს Es-დან; და
ბოლოს d—a (VI საფ.) წარმოადგენს ოპერტონების რიგის ძირითად ტონს და
კვინტას D-დან.

სხვანაირად რომ ესთქვათ, მიქსოლიდიური F-ის ბგერათარიგი წარმოიშობა ნატურალური ბგერათარიგის F (I საფ.) Es (VII საფ.) და D (VI საფ.) მონაკვეთების შეერთებით.



¹. ე. ი. ძირითად, კვინტურ და ტერციულ ტონს.

ჩვენ ვხედავთ, რომ ნატურალური ბგერათა რიგები, რომელნიც საფუძვლად უდევს მოცემულ მიქსოლიდიურ კილოს, დაშორებულნი არიან სეკუნდით (F—Es დ. 2, D—Es მც. 2) და მცირე ტერციით (F—D მც.3) ამ შეუღლების ბუნებრივი შედეგია, ერთის მხრივ, წარმოიშობა მიზიდულობა საფეხურებს შორის, რომლებიც სეკუნდურ დამოკიდებულებაში არიან, და, მეორეს მხრივ, ტერციული მიზიდულობა I და VI და საფეხურებს შორის.

იმევე მიზეზით წარმოიშობა სეკუნდური დამოკიდებულება ძირითად საფეხურებს შორის (I—VII—VI), საფეხურების სეკუნდური დამოკიდებულება საკადანსო ფორმულებში და სეკუნდური დამოკიდებულება მოდულაციური გეგმების კილოების თანამიმდევრობაში.

კილოს განსაზღვრის ბაჟინია

კილოს განსაზღვრა ქართულ ხალხურ სიმღერაში გარკვეულ სიძნელეს წარმოადგენს, რადგან აქ ვხვდებით რთულ მოვლენას: დასაწყისში კილო ჩამოუყალიბებელია; იგი ყალიბდება თანდათანობით, სიმღერის განვითარების პროცესში; ხშირად დასაწყისი ემთხვევა არა ტონიკას ან თუნდაც ტონიკის ტონებს, არამედ დამხმარე საფეხურებს.

უკანასკნელი თანაბგერადობა ან უკანასკნელი ბგერა (უნისონი) ასევე ხშირად ემთხვევა არა ტონიკას, არამედ დამხმარე საფეხურებს, რასაც ზოგიერთ შემთხვევაში მივეყვართ კადანსამდე, რომელიც თვით შეიცავს მოდულაციას (იხ. „ქართ. კადანსი“ 103 გვ.). ამრიგად კილოს განსაზღვრისას, ერთ შემთხვევაში შეცდომაში შევყავართ საბოლოო ბგერას, ხოლო მეორე შემთხვევაში — დასაწყისს.

ზემოთქმულის გამო კილოს განსაზღვრისათვის აუცილებელია მთელი რიგი თავისებურების გათვალისწინება.

ბგერათარიგის გამოვლინება ქართულ ხალხურ სიმღერაში არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს, რადგან მის მელოდიკაში დიატონური სეკუნდური მოძრაობა სქარბობს.¹

მოცემული სიმღერის დიაპაზონის გამოსარკვევად აუცილებელია გავითვალისწინოთ შემდეგი ფრიად მნიშვნელოვანი გარემოება: ძირითად პარმონიულ ქსოვილში ხდება პოლიფონიური ფაქტორის, „მელოდიზირებული“ ბანის ფორმაში გამოყოფა. ამგვარ შემთხვევებში ბანი იღებს მელოდიურ ნაკვეთის ფორმას, რომელსაც საკადანსო მნიშვნელობა აქვს. VII საფ-ის პრიმიდან I საფ. პრიმამდე მდორე სვლის, VI, VII და I საფეხურების პრიმებით სვლის სახით; ქართულ ხალხურ სიმღერაში ეს უკანასკნელი ფორმა იქცა „მოხეტიალე მელოდიად“, რომელიც გვხვდება საქართველოს მთელი რიგი რაიონების საცეკვაო და შრომის სიმღერებში, ამგვარი გამოყოფა ბანისა, რომელიც ხშირად პირველ ხმაში ორმაგდება, ნებას გვაძლევს მოცემული სიმღერის დიაპაზონი განვსაზღვროთ მანძილით ერთად აღებულ მოძახილისა და I ხმის ქვევითა და ზევითა კიდურ ტონებით, ან ცალკე მოძახილის კიდურ ნოტებით (თუ I ხმა აორ-

¹ თავისთავად ცხადია, რომ სიმღერებში, რომლებიც ვითარდებიან ერთ კილოში, ბგერათა რიგი უცვლელია, ხოლო მოდულაციურ სიმღერებში — ცვალებადია.

მაგებს ბანს) ბანის ნოტები მხედველობაში არ მიიღება (ქვემოთყვანილ სქემებში ეს ბანის ნოტები წერტილებითი ჟენება აღნიშნული).

ჩვენს მიერ განხილული სიმღერების დიაპაზონი, უმთავრესად, კვარტასა და ოქტავას შორის მერყეობს, ამავე დროს, როგორც ერთეული შემთხვევები, გვხვდება უფრო დიდი მოცულობის დიაპაზონიც.

მოვიყვანოთ სხვადასხვა დიაპაზონის სიმღერების რამოდენიმე მაგალითი:

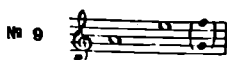
1. სიმღერა №8. 4-ს
დიაპაზონით

არ. ტ. V, 16, № 4
„ჭერიო“ მიქს. B



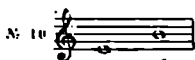
2. სიმღერები №8. 5-ს
დიაპაზონით

არ. ტ. V, 66, № 6
„დელა ნანინა“. ეოლ. a



ნაწყვეტში, რომელიც აგებულია VII საფეხურზე, დიაპაზონი მც. 7-მდე (g—f) მიდის.

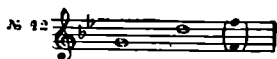
არ. ტ. V, 86, № 9
„სათამაშო“ მიქს. E



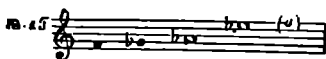
არ. ტ. I, 333, № 17
„იავ ნანა“
ეოლ. a



არ. ტ. I, 834, № 18
„ზარის ტირილი“
ეოლ. g



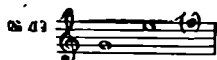
არ. ტ. V, 84, № 3
„ჭერიეგა“ მიქს. As



ნაწყვეტში, რომელიც აგებულია VII საფეხურზე, დიაპაზონი ოქტავა-მდე მიდის.

3. სიმღერები 6-ს
დიაპაზონით

არ. ტ. V, 114, № 5
„მუღი მუხასა“ მიქს. G



არ. ტ. V, 76, № 5
„ჭერიეგა“ მიქს. G¹



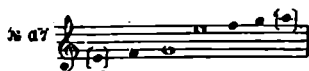
არ. ტ. V, 76, № 5
„ჭერიეგა“. მიქს. G



სექსტის დიაპაზონი, როგორც ყველა დანარჩენი დიაპაზონები, ფართოდ-დება: ა) მელოდიური ნოტების საშუალებით (არ. ტ. I, 333, № 16 „სათამაშო“) და ბ) VII საფეხურით (არ. ტ. I, 334, № 19 „ბერიკების ტირილი“).

¹ იხ. ანალოგიური დიაპაზონის მქონე სიმღერები, იგეგვ და მსგავსი დასაბუთებებით „ჭერიეგა“ და „ჭერიო“ არ. ტ. 93—№ 3—97—№ 5, 98—№ 7 მიქს. G.

სიმღერებში „მგზავრული“, ტ. I, 339 № 25 და „სათამაშო“, არ. ტ. V. 103, № 13, პირველი ხმა წარმოადგენს მაღალ ბანს, რომელიც თითქმის აფართოებს სიმღერის სექსტის დიაპაზონს ოქტავასა და ნონამდე.¹





მოცემული სიმღერის ბეგრათარიგის გამორკვევის შემდეგ ადვილდება კილოს განსაზღვრა იმ ტონის მიხედვით, რომელიც ბანში სკარბობს; ეს ტონი ყოველთვის კილოს ტონიკას წარმოადგენს (1). კილოს განსაზღვრაში დაგვეხმარება აგრეთვე ის ტონი, რომელიც თავს იჩენს ბანში რიტმიული საყრდენი წერტილის მომენტში (2); იმ შემთხვევაში, როდესაც რიტმიული საყრდენი წერტილი არ ემთხვევა ტონიკას, კილოს დამახასიათებელი ინტერვალები უნდა ვეძიოთ: ა) შემდეგ მუს. ნაგებობაში, თუ ასეთი არსებობს, ან ბ) სიმღერის დასაწყისში, თუ ამგვარი საყრდენი წერტილი სიმღერის ბოლოშია¹.

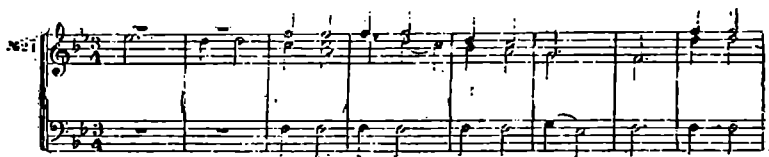
როდესაც გაბატონებული ბანი ანუ კილოს ტონიკა ემთხვევა საბოლოო თანაბგერადობის ბანს, საბოლოო საკადანსო ფორმულაც კილოს განმსაზღვრელად წარმოგვიდგება (3).

ვიმეორებთ, რომ კილოს განსაზღვრა სიმღერის დასაწყისის მიხედვით შეუძლებელია, რადგან, მოცემული სიმღერის კილოს თავისებურებანი მისი განთავიარების პროცესში გამოვლინდება.

მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი სხვადასხვა კილოებში:

1. მიქსოლიდიური კილო

არ. ტ. V, 77, № 7 „ფერხული“ 1/1-6

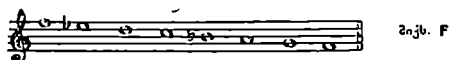


1. სიმღერაში არ. ტ. V. 104, № 15 „ჰონა“ უკანასკნელ 9 ტაქტში (უკანასკნელი ტაქტის გამოკლებით) გამოყენებულა ბეგრათა რიგი *g f e s d c b a* რიტმიულ საყრდენ წერტილით *f* (პირველ ხმასა და ბანში) მიქს. *F* დამახასიათებელი ინტერვალებით *d-3 f-a* და *6-f-d*, მაგრამ უკანასკნელ ტაქტში რიტმიული საყრდენი წერტილი ემთხვევა ტონ *g-ს*. ამ შემთხვევაში დამახასიათებელი ინტერვალები, რომლებიც განსაზღვრავენ კილოს, უნდა ვეძიოთ სიმღერის დასაწყისში, სადაც ჩვენ ვხედავთ მც. 3-ის *g-b*, მც. 6 *g-es* და დ. 2 *g-a* (ეოლ. გ).

ფ. 55, № 35 „სატყველო“ 1/1—2/1.

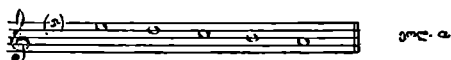


ფ. 60, № 38 „მაცრული“ 1/1—4.



2. ეოლიური კალო.

არ. ტ. № 38, № 9 „ხეურო“ 1/1—



არ. ტ. 1. 321, № 7 „შაშვი ლამაზო“.



არ. ტ. V. 75, № 2 „ორგველა“.



3. ღორიული კილო.

არ. ტ. V. 79, № 12 „მაცრული“ 1/3 2/7.



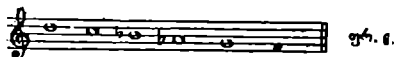
არ. ტ. I. № 15 „დიდება“





4. ფრიგიული კილო.

არ. ტ. V, 156, № 2 „ჯვარის წინასა“ 1/1—8



რამდენადაც ქართულ ხალხურ სიმღერაში მისი მკაცრი დიატონურობის გამო აღვილია კილოს ბგერათარიგის გამორკვევა, იმდენადვე ძნელია, და ხშირ შემთხვევაში, შეუძლებელიც, კილოს განსაზღვრა სიმღერის დასაწყისის ნოტისა (აკორდის) და უკანასკნელი ნოტის ან კადანსის მიხედვით.

შევადაროთ, კილოს განუსაზღვრელად, სიმღერის დასაწყისის ნოტის თანაფარდობა საბოლოო აკორდთან. მაგალითებიდან ძნელი არ არის დავრწმუნდეთ, რომ ქართულ ხალხურ სიმღერაში (მოდულაციურ და არამოდულაციურში) დასაწყისის ნოტი საბოლოო ბანიდან სულ სხვა და სხვა ინტერვალებითაა დაშორებული.

საბოლოო ბანის მიხედვით დასაწყისის ნოტი შეიძლება იყოს:

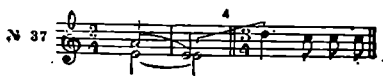
1. პრიმა: არ. ტ. V, 79, № 12 „მყურული“

2. კვინტა: არ. ტ. V, 78, № 11 „მუშური“



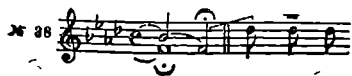
3. კვარტა: არ. ტ. V, 88, № 13 „ჰონა“

4. სექსტა: არ. ტ. V, 65, № 4 „ბერი კაცი ვარ“



5. სექსტა: არ. ტ. V, 70, № 17 „მეტურის“

6. ტერცია: არ. ტ. I, 321, № 7 „შაშვო ლაშაზო“





როგორც ვხედავთ, დასაწყისი ნოტი საბოლოო აკორდის ბანიდან ყველა ინტერვალზე გვხვდება.

ამიტომ ქართულ ხალხურ სიმღერაში დასაწყისი ნოტი უოველთვის არ არის კილოს განმსაზღვრელი.

განსაზღვრავს თუ არა კილოს კადანსის საბოლოო ნოტი (აკორდი)?

ჩვენის დაკვირვებით—არა.

თუ საბოლოო აკორდს და მთელ საბოლოო საკადანსო ნაგებობას კილოს განმსაზღვრელად მივიჩნევთ, აღმოჩნდება, რომ ერთი და იმავე გაბატონებული ბანის ერთი და იმავე ინტონაციური შეუღლების კანონზომიერების დროს—ერთ შემთხვევაში საბოლოო აკორდი დაემთხვევა I საფეხურს, მეორე შემთხვევაში—II საფეხურს, ხოლო მესამე შემთხვევაში—III საფეხურს; ამისათვის შევადაროთ ერთმანეთს შემდეგი სიმღერები:

არ. ტ. V, 113, № 3 „მუშური“, ა) არ. ტ. V, 100, № 9, „ყვავი“, ბ) არ. ტ. V, 77, № 7, „ფერხული“. გ)





სამივე სიმღერას ერთი და იგივე ბგერათარიღი აქვთ f e s d c b a g f, ერთი და იგივე გაბატონებული ბანი f, მაგრამ სხვადასხვა დაბოლოებები. „ფერხული“ თავდება მოცემული კილოს I საფეხურზე, „მუშური“—II-ზე და „ყვავი“—III-ზე, ე. ი. სიმღერა შეიძლება კილოს სხვადასხვა საფეხურზე დამთავრდეს.

თუ საბოლოო აკორდს მივიღებთ კილოს T-დ და არა რომელიმე საკადანსო, ფორმულის საბოლოო საფეხურად დასაწყისზე გადასვლისათვის, ან შემდეგ კილოში მოდულაციისათვის,—მაშინ ერთი და იგივე გაბატონებული ბანი თავის ფუნქციას შეიცვლის მხოლოდ საბოლოო აკორდთან დაკავშირებით.

თუ სიმღერა „მუშურის“ ბოლოს ბანში გაბატონებული f გადადის g-(d)-ში, მაშასადამე, ის იქნება ეოლ. გ-ს VII საფეხური; თუ ბანში გაბატონებული f-ის შემთხვევაში (როგორც სიმღერაში „ყვავი“) ბოლოში ჩვენ გვესმის „ა“, მაშინ ბანის ტონი f შეიძლება მიგველო ჰიპოთეტიკული a-ს VI საფეხურად; ხოლო თუ ბანში გაბატონებული f-ის შემდეგ, როგორც სიმღერა „ფერხულში“ (6 და 7 ტ. ტ.) ჩნდება თანაბგერადობათა თანამიმდევრობა es-(g-b) ან g-(b-d) და f-(a-c), მაშინ იგი იქნება მიქს. F-ის I საფეხური. პირველ შემთხვევაში (სიმღერა „მუშური“) f-(a-c) და g-d ქმნიან ეოლიურ კილოს, რომლის მინორულობა მხოლოდ ბოლო აკორდში იჩენს თავს, მანამდე მთელი სიმღერა მაჟორულად ელერს (მიქს. F), რაც მტკიცდება მთელი რიგი კადანსებით 2, 4, 6, 8, 12, 17 და 21 ტაქტებში f-ზე დაყრდნობით.

მეორე შემთხვევაში (სიმღერა „ყვავი“), თუ ტონიკად მივიჩნევთ საბოლოო ტონს a-ს, მაშინ, რასაკვირველია, მთელი სიმღერა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უნდა განვიხილოთ ჰიპოთეტიკულ კილო „ა“-ში და ბანში გაბატონებული ტონი f VI საფეხურად უნდა ჩავთვალოთ. სინამდვილეში კი სიმღერა მიქს. F-ში ელერს.

მესამე შემთხვევაში (სიმღერა „ფერხული“) საბოლოო უნისონი გაბატონებულ ბანს ემთხვევა. აქ საბოლოო უნისონი თითქოს აკანონებს გაბატონებულ ბანის f-(a-c)-ს ტონიურობას, ე. ი. საკადანსო ფორმულის უკანასკნელი საფეხური კილოს ტონიკას წარმოადგენს.

სიმღერას „მეტეური“, არ. ტ. V. 70, № 17, თავიდან ბოლომდე გასდევს ერთი ბანი es. სიმღერას საფუძვლად უდევს ბგერათა რიგი es, des, c, b, as, g, f, es.—მთელს სიმღერაში არ არის არც ერთი მელოდიური და ჰარმონიული შეუღლება, რომელიც მოგვცემდა სამხმოვანებას f-as-c, კვინტას f-c, ან ტერციას f-as, მაგრამ სიმღერა f-ით თავდება. თუ კადანსების მიხედვით ვიმსჯელებთ სიმღერა ეოლიურ f-შია მოცემული, მაგრამ ყველა აღწერილი დამახასიათებელი ნიშანი არავითარ შემთხვევაში არ ამტკიცებს ამას. მთელი სიმღერა მიქს. Es-ში ელერს.

სიმღერა „დილა ნანინა“, არ. ტ. V. 76, № 6, აგებულია ბანში გაბატონებულ a-ზე. სტროფები თავდებიან კვინტაზე a-e (შეპირილი კადანსი). ნოტები, რომლებიც ქმნიან მოცემულ ბგერათა რიგს—f e d c h a, ბანი საყრდენ წერტილებზე და ბანში გაბატონებული ტონი a ეოლიურ კილოს მოგვცემენ. ხოლო მთელი სიმღერა თავდება კვინტით g-d. ნიშნავს თუ არა ეს, რომ სიმღერა თავდება ტონიკით g-d, როგორც ეს შეიძლება გაეიგოთ დ. არაყიშვილის მითითებიდან¹.

¹ დ. ი. არაყიშვილის შიერ ბოლო ნ ტაქტი, რომელიც თავდება კვინტით g-d აღნიშნულია: „დაბოლოებისათვის“.

თუ ეს ასეა, მაშინ სიმღერა II და I საფეხურებით ბოლოვდება. სინამდ-
ვილეში კი აქ გვაქვს ეოლიურ კილოში ნახევარკადანსი I და VII საფეხურების
თანამიმდევრობით. მაშასადამე, აქაც საბოლოო კადანსი არ განსაზღვრავს სიმ-
ღერის კილოს.

ამგვარი უამრავი მაგალითი ცხადყოფს, რომ ქართულ ხალხურ სიმღე-
რებში საბოლოო კადანსები კილოს არ განსაზღვრავენ.

ამრიგად, კილოს განსაზღვრის ყველაზე ნათელ ნიშანს ინტონაციური
შეუღლები კანონზომიერებასთან ერთად წარმოადგენს გაბატონებული (ზში-
რად ერთი უცვლელი) ბანი, რომელიც შეიძლება დაემთხვას საბოლოო აკორდს
(ნოტას) ¹.

ეს ნიშანი ყველა შემთხვევაში უცვლელი რჩება და ზოგიერთ შემთხვევაში
თვით ბანის ინტონაციები ამტკიცებენ მის ტონიურობას. ასე, მაგ.: სიმღერაში
„მუშური“, არ. ტ. V. 78, № 11-ბანში სკარბობს f, რომელიც შემკულია ტო-
ნებით g და es. ამ შემთხვევაში ბანში გაბატონებული ნოტის ტონიურობას
ადასტურებს საბოლოო აკორდიც.

სიმღერებში, რომლებიც აცებული არიან ერთ უცვლელ ბანზე (ა), ან
რომელთა ბანში სკარბობს ერთი რომელიმე ტონი (ბ), ან და მოდულაციურ
სიმღერებში, რომელთა ყოველ ბგერათარიგს ბანში გააჩნია მხოლოდ ერთი
ტონი (გ), — კილოს T-ს წარმოადგენს ბანის უცვლელი ან გაბატონებული ნოტი:
არ. ტ. V. 113, № 3 „მუშური“ მიქს. F. არ. ტ. I. 323, № 17 „იავ ნანა“
ეოლიური a, არ. ტ. V. 68, № 14 — „სოლომონ მეფე“ მიქს. E და მიქს. D.

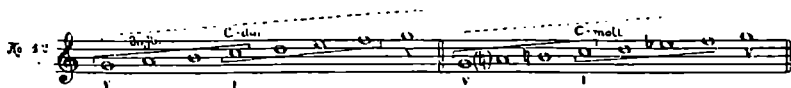
ამრიგად საბოლოო აკორდი (ან ტონი) ყოველთვის არ განსაზღვრავს
სიმღერის კილოს, როგორც არ განსაზღვრავს მას დახაწყისი ტონი.

სტროფის უკანასკნელი აკორდი (ტონი) ერთმანეთთან აკავშირებს კუპლე-
ტებს, ხოლო მოდულაციურ სიმღერებში პირველ კილოში გადასვლის საშუა-
ლებად; იგი ყოველთვის არ გვევლინება კილოს განსაზღვრელ საშუალებად.

ორპირი სიმღერებში უკანასკნელი აკორდის (ტონის) ამგვარი მნიშვნელო-
ბა უფრო სრულად გამოვლინდება. II გუნდის პირველი აკორდი (ტონი) უშუა-
ლოდ უერთდება I გუნდის ბოლოს (შეპირილი კადანსი); ამრიგად, თუ ეს აკორ-
დი არ წარმოადგენს T-ს, ცხადია, იგი „შემაერთებელი“ იქნება.

ასე, მაგ.: სიმღერაში „ოქროს დილო“ ფ. 57, № 36 ყოველი კუპლექტი
იწყება მიქს. G-ში, გადადის მიქს. F-ში და ბოლოვდება ნოტა გ-თი.

¹ როგორც ცნობილია, ბაჟოში და მინორში გარდა იმ ნიშნებისა, რომლებიც განსა-
ზღვრვენ კილოს, ემატება კიდევ ერთი ნიშანი: ა) თუ მოცემულ მაჟორს ან მინორს მთელი
სიმღერის ჰაშილზე დომინანტური საორღანო პუნქტი აქვს, ბ) თუ მოცემული მაჟორის ან
მინორის ყველა კადანსი V საფეხურით ბოლოვდება (ნახ. ავტ. და ნახ. კადანსი). — მაშინ ტონა-
ლობის გამოსავალ და საბოლოო ტონი იქნება არა I საფ., არამედ V. ამ ტონალობის ეს სა-
ხეობა თავისი ზასიათით საგრძნობლად განსხვავდება ძირითადი სახეობისაგან.





სიმღერაში „არალალი“ არ. ტ. V. 85, № 6 ბანში სკარბობს გ, რითაც თავდება მთელი სიმღერა (ეოლ. გ) იგივე არ. ტ. I. 321, № 7 „შაშო ლამაზო“ (ეოლ. ა), უმეტეს შემთხვევაში უკანასკნელი აკორდი წარმოადგენს შემადგენელს (შემაკავშირებელს), ანუ განმეორებაზე გადასვლის ან შემდეგ კილოში მოდულიაციის საშუალებას.

სიმღერა არ. ტ. V. 87, № 10 „გოგია ქვეყაძე“ (ა) თავდება კვინტით f-c (ქართული კადანსი) სიმღერის დასაწყისი (დამწყები) es-ამ აკორდის დამატებას წარმოადგენს (f-c-es) გამოტოვებულ ტერციით ა, ამიტომაც გაუგებარია, რატომ არის გასაღებში გამოტანილი პ და არა 2 ბემოლი.

სიმღერაში არ. ტ. V. 88, № 13 „კონა“ ეოლ. f, მიქს. F, მიქს. Es თავდება f-f-ზე, რომელიც არის ეოლ. f-ის ტონიკა (ბ)



საბოლოო აკორდი შეიძლება დასაწყისი კილოს T-ს წარმოადგენდეს მრავალხმიან სიმღერებშიაც კი ¹.

კილოსა ან მთელი სიმღერის პირველი ნოტი (აკორდი) და უკანასკნელი (გარდამავალი) ანუ დასაწყისში გადაყვანი აკორდი შეიძლება: 1) დაემთხვას, 2) იყოს მისი ტერცია, 3) შექმნას სეპტაკორდი უტერციოდ, 4) იყოს სეკუნდურ დამოკიდებულებაში გარდამავალი აკორდის ერთ ერთ ნოტასთან, ან 5) იყოს კვინტა.

¹ პირველ კილოში მიბრუნება, მთელი რიგი მოდულიაციების შემდეგ, ქართველის სახალხო მომღერლების მიერ დიდი ფორმის განვითარებულ შეგარძნებას მოწმობს.

დასაწყისი ნოტისა და გარდამავალი აკორდის კავშირი წმინდა მელოდიურია; ამასთან, ეს მელოდიური კავშირი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში აკორდის აგებულების სპეციფიკისაგან გამომდინარეობს. (მაგალითები იხ. გვ. 19) ამრიგად:

I კილო განისაზღვრება

1) ბგერათარიგის დამახასიათებელ ინტერვალებით.

2) გაბატონებულ ბანით (T)

3) საბოლოო აკორდით, თუ იგი ემთხვევა გაბატონებულ ბანს.

II. დასაწყისი ნოტი (დამწყები) წარმოადგენს უკანასკნელი აკორდის ნაწილს.

III. საბოლოო აკორდი არის გარდამავალი დასაწყისისაქენ ან სიმღერის შუაში ახალ კილოში მოდულაციის დროს.

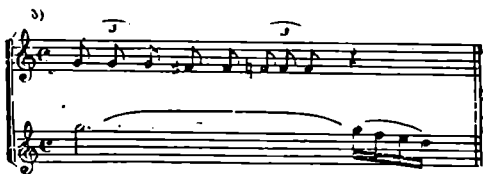
ქართულ ხალხურ სიმღერაში ყველა ბგერათარიგები დიატონურია.

ეს სიმეცრე, გარკვეულობა, პირქუში ხასიათი დაცულია ყველა სიმღერებში უკლებლივ. ამიტომაც კოლორიტული ხერხების მთელი მდიდარი კულტურა კილოს მთავარ დიატონურობასთან ერთად განსაკუთრებულ კეთილშობილ, მკაცრ ხასიათს ატარებს.

დიატონიზმი აგრეთვე წარმოადგენს ერთ-ერთ ძირითად ელემენტს, რის გამოც ქართული ხალხური სიმღერები მოკლებულია ზედმეტ მგრძნობელობას. ქრომატიზმის რამოდენიმე მაგალითი, რომელიც გვხვდება სიმღერების ჩანაწერებში, შეიძლება ჩავთვალოთ ან შეცდომად, ან ფონოგრაფიულ ჩანაწერის ნოტებზე არასწორ გადატანად.

არ. ტ. V, 112, № 3 „ქაბური გრძელი მრავალფაშიერი“ მე-5 ტაქტი h-b (ა)

არ. ტ. I, 335, № 2 „მეაში“ მე-6 ტაქტი f-s-f (ბ)



დ. არაყიშვილი აღნიშნავს, რომ ეს უკანასკნელი შემთხვევა წარმოითქმება 1 ხმის მიერ ნებისმიერი ბგერებით.

აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების ჩამწერების შენიშვნების მიხედვით, განსაკუთრებით არაყიშვილისა, სიმღერების ბგერათარიგი შეიცავს გადახრას ტემპერირებულ წყობიდან.

აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა გამოცემულ სიმღერაში ეს გადახრები გამოანგარიშებულია არა ზუსტი ხელსაწყოების საშუალებით, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ სმენით. საფიქრებელია, რომ ეს გადახრები არა ზუსტი და არა სრულია, ე. ი. რომ სიმღერის ჩამწერები შეიძლება ყველა გადახრას ვერ ამჩნევდნენ. მაგრამ დ. არაყიშვილის და ზ. ფალიაშვილის მიერ ყველა გადახრა ემთხვევა განსაზღვრულ ნოტებს: დ. და მც. ტერციას, დ. და მც. სექსტას და დ. და მც. სეპტიმას. ამავდროულად აღვნიშნოთ, რომ ყველა ეს ინტერვალი დიდსა და მცირეს შორის მერყეობს. დ. 3 მცირდება, მც. 3—დიდება, დ. 6—მცირდება, მც. 6—დიდება, ხოლო მც. 7—დიდება.

აღნიშნული გადახრები ტემპერირებულ წყობიდან თანაბრად შენიშნულია როგორც სოლო, ისევე საგუნდო სიმღერებში. საგუნდო სიმღერებში გადახრები აგრეთვე ერთნაირია როგორც დამწყების, ისევე გუნდის პარტიებში.

ამიტომ რამდენადაც ამას ნებას გვაძლევს არა ზუსტი მითითებები, აუცილებელია აღვნიშნოთ, რომ ეს გადახრები მიღებულია არა მელოდიური მოძრაობის საფუძველზე, არამედ კილოს ბგერების ფიქსირებული სიმაღლის ძალით.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს სიმღერა „მუშური“, ჩაწერილი დ. არაყიშვილის მიერ სოფელ მატანში (თიანეთის ოლქი, ყოფ. თბილისის გუბერნია), 1902 წ. იხ. არ. ტ. V. 109, № 1.

(მოგყვავს ეს სიმღერა მთლიანად)¹



¹ გასაღებაში შეცდომით გამოტანილია 3 დიეზი. როგორც სჩანს არაყიშვილი გა მის დროს პირველ ოთხ ტაქტში A-dur-ს ან იონიურ A-ს გულისხმობდა.

ეს სიმღერა მრავალმხრივია საინტერესო, მაგრამ ტემპერირებულ წყობიდან გადახრის საკითხში აქ ჩვენ ვხვდებით ქართული სიმღერისათვის იშვიათ შემთხვევას.

დ. არაყიშვილი აღნიშნავს, რომ მესამე ტაქტში „d“ წარმოადგენს საშუალოს d-სა და dis-ს შორის.

კილოს რომელი ტონია d?

პირველი ოთხი ტაქტის კილოს განსაზღვრა დიდ სიძნელეს წარმოადგენს. აქ ჩვენ შეიძლება ვიგულისხმოთ ან კილოს ერთ-ერთი სახე, რომლის ტონიკაა a (იონ. A მიქს. A) ან და მიქს. E. პირველ შემთხვევაში ტონი d იქნება IV საფ., ხოლო მეორეში—VII საფ. 1) კადანსი ბგერა a-ზე, რომლითაც მთელი სიმღერაც კი თავდება, 2) კილო a-ს შემკობა ქართულ ხალხურ სიმღერისათვის ჩვეულებრივ VII საფეხურის სფეროს გაფართოების საშუალებით, (ტონი გ ბანში—მიქს. G) და ბოლოს 3) პირველ ტაქტის ბგერები e და cis, რომელნიც ბოლო a-ზე ავებულ თანაბგერადობის ნაწილს წარმოადგენენ, — ნებას გვაძლევს პირველ ოთხ ტაქტში კილო a-ს ერთ-ერთი სახეობა ვიგულისხმოთ.

თუ პირველ ოთხ ტაქტში მიქს. E-ს ვიგულისხმებთ, მაშინ e-ს მეხუთე ტაქტის ბგერა გ-ზე გადასვლისათვის რთულ მოდულაციურ კვარტულ კადანსის საფუძველზე — (იხ. გვ. 113) ამ ტაქტებში უნდა იყოს შემდეგი ჰარმონია:



მაგრამ, ამგვარი ჰარმონიზაციის დროს, რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის საშუალებით, რომელშიაც ხდება რთული გადახრა VII საფეხურის კილოში (იხ. გვ. 118) გ-ს შემდეგ აუცილებლად უნდა იყოს კვარტული სელაქვემოთ ტონ d-ზე; ამრიგად მოხდება მოდულაცია მიქს. E-დან მიქს. D-ში.

ანდა როგორც სიმღერაში „მაყრული“ არ. ტ. V. 79, № 12 (27 და 28 ტაქტები) ბანის ტონი გ, ტონ e-ს შემდეგ უნდა გადავიდეს fis-ში.



მოცემულ სიმღერაში კი ბანის ტონი გ ტონ a-საკენ ისწრაფის.

ამიტომაც პირველ ოთხ ტაქტში არ შეიძლება ვიგულისხმოთ მიქს. E მიუ-

ხელდავად ერთადერთი, მაგრამ ფრიალ სერიოზული არგუმენტისაც კი, რომ მიქს. E-ში ამაღლებული ტონი d იქნება VII საფეხური, რომლის სახეცვლასაც ვხვდებით ხოლმე ქართულ ხალხურ სიმღერებში.

ამრიგად, ჩვენ უფლება გვაქვს ვამტკიცოდ, რომ ძირითადი კილოს ტონიკა სიმღერა „მუშურში“ არის ტონი a. ამასთანავე მთელი სიმღერის განვითარების მანძილზე კილო მერყეობს მიქს. A-სა, ეოლ a-ს და ფრიგიულ a-ს შორის¹. ძირითადი კილოს ამგვარი კილორიცხვა ფრიალ დამახასიათებელია ქართული ხალხური სიმღერისათვის.

როგორც ვხედავთ, ამ სიმღერაში ძირითადი კილოა a კილო და ტონი d მესამე ტაქტში კილოს IV საფეხურია.

ამგვარი ტემპერირებული წყობიდან გადახრები როგორც სჩანს, ფრიალ იშვიათი მოვლენაა, მაგრამ გადახრები კილოს III და VI საფეხურებზე კანონზომიერია.

მოდულაციურ სიმღერებში კილოს ზუსტი საზღვრების განსაზღვრის ტექნიკის გასაადვილებლად უნდა აღვნიშნოთ ერთი გარემოება: ქართული სიმღერების იმპროვიზატორთა ანსამბლის მიერ შესრულებისას, როდესაც ერთსა და იგივე სიმღერას არ აქვს ერთი საბოლოოდ დადგენილი ფორმა აკორდის ცვლისა და მოდულაციის დროს, ზოგჯერ ყველა ხმა ერთდროულად არ მოძრაობს. ამის გარდა ჩვენი დაკვირვებებით, ხალხური მომღერლების ყველა ანსამბლში ერთი მომღერალთაგანი იღებს სიმღერის წვრილი დეტალების ჩამოყალიბების ინიციატივას. ამიტომ ზოგ შემთხვევაში ჰარმონიის ცვლამდე (განსაკუთრებით მოდულაციის დროს) წამყვანი მომღერალი იღებს შემდეგი კილოს დამახასიათებელ ტონს. ე. ი. ვიდრე 2 ხმა წინა კილოს ფარგლებშია, ერთი ხმა იღებს შემდეგი კილოს ტონს. ეს თავისებური წინასწარი ნოტი, რასაკვირველია, არ არღვევს სიმღერის ჩამოყალიბებულ ფორმას.

არ. ტ. I გვ. 291 მაგალითი c) მე-5-ე ტაქტი ბოლოდან.



ბანი იღებს შემდეგი მიქს. C-ს ტონიკას ამ კილოში ორი ზემო ხმის გადასვლამდე.

¹ ტონი h მე-5 და მე-14 ტაქტებში და ბანის სვლა მიქს. G-ს (B,9 და ბოლო 2 ტაქტი) II საფეხურზე, რომელიც ახალ კილოს ტონიკად გადაიქცევა, —ამტკიცებს იმას, რომ მიქს. G წარმოადგენს ეოლიური კილოს — VII საფეხურის სფეროს გაფართოებას, მაგრამ 8 ტაქტში და უკანასკნელის წინა ტაქტებში ტონი h-ს ცვლის ტონი b და ეოლიური კილო a გადაიქცევა ფრიგიულ a დ.

არ. ტ. I, 327, № 11 „ზამთარიო“.



შუა ხმაში des (მიქს. F) წარმოადგენს წინასწარ ნოტას შემდგომ მიქს... Es-ისათვის.

არ. ტ. V, 106, № 16 „სუფრული“ მე-8 ტაქტი.



მიქს. F-ში ნაჩვენებია des შემდეგი მიქს. Es-დან

არ. ტ. V, 107, № 17 „სუფრული“ მე-6 ტაქტი.



as და es მიქს. F-ს გარდაქმნიან ეოლიურ f-ად, რითაც ამზადებენ მიქს... სოლიდიურ Es-ს.

უფრო ხშირად ეს წინასწარი ნოტები აახლოებს მეზობელ კილოებს: წინა კილოს გადააქცევს ერთსახელიან კილოდ, რომელსაც საერთო ტონები აქვს მომდევნო კილოსთან.

არ. ტ. 341, № 27 „სუფრული“ 3/3 ორი ზემო ხმა ჯერ შუა, ხოლო შემდეგში ზევითა ხმაში ნოტით as და es გადააქცევენ წინა მიქს. F-ს ეოლიურად.



და ამზადებენ მიქსოლ. Es-ს, ხოლო ბანი ერთეის ნოტაზე es უფრო მო-
გვიანებით. ეს არის მოდულაციური ხერხი და თავისებური წინასწარი ნოტიც.¹

თუ კილო წარმოდგენილია არასრული ბგერათარიგის სახით, ე. ი. თუ
მასში გამოტოვებულია რომელიმე ბგერა—არასრული ბგერათარიგი წინა კი-
ლოს ბგერებით შეივსება. („ნარჩენი შთაბეჭდილების“ საფუძველზე), მაგ., თუ
მიქს F-ის (ორი ბემოლი b და es) შემდეგ მოცემულია მუსიკალური ნაგებობა,
აგებული შემდეგ არასრულ ბგერათარიგზე g, a, c, d, ე. ი. a და c-ს შორის
ერთი ბგერის გამოტოვებით, —ჩვენ შევიგრძნობთ ეოლ. g-ს, რადგან წინა მიქს.
F-ში ჩვენ გექონდა b, და მაშასადამე, არასრული ბგერათარიგი ბგერა b-თი
შეივსება (g, a, d, c, b).

კილოები, რომელთა დიაპაზონი უდრის წმ. 4-ს ან წმ. 5-ს, გამოირკვევა
ტერციით, და მცირე ტერციის დროს კი—სეკუნდით. წმ. 4 დიდი ტერციით
ჰქმნის მიქსოლიდიურ კილოს მცირე ტერციით—მინორულ კილოს (ეოლიური
კილო), ხოლო მცირე ტერციის და მცირე სეკუნდის დროს—ფრიგიულ კილოს.
ამიტომაც კილო f, g, a, b, c იქნება მიქსოლიდიური კილოს ნაწილი f, g, as,
b, c—ეოლიურისა; ხოლო f, ges, as, b, c—ფრიგიული კილოს ნაწილი.

დასასრულ მოვიყვანოთ სხვადასხვა კილოების მქონე სიმღერების კიდეე
რამდენიმე მაგალითი, მიქსოლიდიურ კილოში მაგალითები ბევრია, ამიტომაც
მათი აქ მოყვანა საჭიროდ არ მიგვაჩნია.

არ. ტ. I. 333, № 17 „იავნანა“ ეოლიური a

არ. ტ. I. 334, № 19 „იავნანა“ ეოლიური g

არ. ტ. V. 64, № 1 „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“ ეოლიური f

¹ ჩანაწერების სისწორე სამი სიმღერისა „ჰერიო“ არ. ტ. V, 76 № 483, № 2; 93, № 1
ერთგვარ ექვს იწვევს. № 4 და № 2-ში გასაღებში იოცემულია d, ხოლო № 1-ში—b ბემოლი. ერთ
შემთხვევაში, იქნება ტეტრაჰორდი (b, c, des, es), მეორე შემთხვევაში ტეტრაჰორდი (b, c, d, es),
მესამე შემთხვევაში და ბანის აგებულება ყველა სამ შემთხვევაში ერთი და იგივეა № 4-ში
1/5—მძანის ნოტი g ზევითა ბიაში des-თან ერთად კმნის შეც. 5 ს.



№ 24/3-6 იგივე შემც. 5 ერდგვარად შენიღბულია იმით, რომ ზევითა ხმაში des-ის
დროს ბანში ძლიერ დროზე მოცემულია b, ხოლო სულტ დროზე g, რაც კმნის შემც. კვინ-
ტას, რომელიც გადაწყდება 1 ხმის მოძრაობით წმინდა კვარტაში.



დო რ ი უ ლ ი კ ი ლ ო შ ი

არ. ტ. V. 81, № 13 „ქონა“ 5-ჯერ იცვლება მიქს. F და დორიულ. გ

არ. ტ. V. 103, № 16 „სუფრული“ 4/2. 3 მიქს. Es-ში; ქართული კადანსის შემდეგ დორიული f (ტაქტები 19-20)

ფრიგიული კილო გვხვდება შემდეგ სიმღერებში:

არ. ტ. V. 156. № 2 „ჯვარის წინასა“¹

ფრიგიული კილო შეგვხვდება პენტაჰორდის სახით e, d, c, b, a სიმღერაში
არ. ტ. V. 64, № 2 „წაიყვანეს თამარ ქალი“

სიმღერის ბოლოში მიქსოლიდიურ F-ის II საფ. უდრის ფრიგიულ კილოს VII საფეხურს.



(იხ. აგრეთვე არ. ტ. I. 329, № 12 მეორე ტაქტი).

მაგრამ ყოველთვის როდია შესაძლებელი ამა თუ იმ სიმღერის კილოს ზუსტი განსაზღვრა.

სიმღერაში არ. ტ. V. 333, № 7 „იავნანა“ გარკვეულად არის ეოლიური a



თითქმის მთელი სიმღერა მიმდინარეობს ბანში ძირითად ბგერაზე a. გ მე-5, მე-6, მე-13 და მე-14 ტაქტებში ყოველთვის მერყევია (VII საფ.), რომელიც გადაწყდება a-ში. ამიტომაც a-ს ტონიკურობა აქ ექვს არ იწვევს.

შემცირებული კვინტა, რომელიც სიმღერა № 4-ში გვხვდება, სრულიად არ არის დამახასიათებელი ქართული ხალხური სიმღერებისათვის. ამიტომაც წამოიკრება საკითხი, ზომ არ წარმოადგენს სინღერაში № 1 გვ. 96 გასაღებში 3 ბემოლი უფრო სწორს. 3 ბემოლით ვიღებთ ქართ. ხალხ. სიმღერებისათვის დამახასიათებელ კადახს: g-d, as-c, b-b.



¹ გამოცემაში გასაღებში გამოტანილია 2 ბემოლი, ხოლო მესამე ნიშანი (as) აღნიშნულია ნოტასთან თვით ტრესტში.

VII საფეხურზე აგებული მუსიკალური ნაგებობის განვითარების და მიხედვით, ამ ნაგებობის ბგერათა რიგი დამოუკიდებელ კილოს ან გაფართოებულ საფეხურის არის ხასიათს იძენს. ნაგებობის განვითარების განსაზღვრულ სტადიაზე, კილო, რომლის დროებით ტონიკას VII საფეხური წარმოადგენს, ჯერ კიდევ არ არის სავსებით დამოუკიდებელი. ამ შემთხვევაში ჯერ კიდევ ხდება მერყეობა ორ კილოს შორის, რომლის ტონიკა შეესაბამება VII და I საფეხურებს.

სიმღერაში არ. ტ. V. 77, № 25 „აღზევანს წაყალ“ 7-8 და 11-12 ტაქტებში



ბანში მოცემულია f, რომელიც წარმოადგენს არა მიქს. F-ის ტონიკას, არამედ ძირითად ეოლიურ გ-ს VII საფეხურის პრიმას. ბანის f-ზე აგებულ მუს. ნაგებობის განვითარების დროს ჩვენ გვექნებოდა მიქს. F, მაგრამ ამ შემთხვევაში, ამ ტაქტებში განუვითარებელი მიქს. F უფრო უახლოვდება ეოლიურ გ-ს გაფართოებულ VII საფეხურს.

განუვითარებელ კილოს მეტად საინტერესო შემთხვევას ვხვდებით ფ. 60, № 38 „მაყრულის“ 5-10-15-20 ტაქტებში. მოგვყავს ამ სიმღერის მე-9-10-11 ტაქტები:



ეს ტაქტები ურთიერთთან აკავშირებენ სტროფებს, შეკრილი კადანსის სახით, ე. ი. ისინი ერთდროულად წარმოადგენენ წინა სტროფის დაბოლოებას და შემდეგი სტროფის დასაწყისსაც.

ყოველი სტროფი იწყება I საფეხურით (მიქს. F), ხოლო აღნიშნულ ტაქტებში ჩნდება des. ბგერათარიგი es, des, c, b ტონიკით es გვაძლევს მიქს.

Es-სა, რომლის ტონიკა მიქს. F-ის VII საფეხურს უდრის. მაგრამ აქაც მიქს. Es განუვითარებელი სახითაა მოცემული.
 სიმღერაში ფ. 56, № 35 „საცეკვაო“ მიქს. G (ბოლო)



VII საფეხურის ტერცია მელოდირად შემკობილია ზევითა დამხმარე ნოტიო b. ამ შემთხვევაში მიქს. G-ს VII საფეხური, f-a-c-b-ს შემწეობით წარმოადგენს მიქს. F-ის I საფ. ჩანასახს.

ამ შემთხვევაში კილო მდიდრდება VII საფეხურის ახალი, დროებითი ტონიკის ხარჯზე. ამგვარი გაფართოება, ნაგებობის დიდი განვითარების დროს შეიძლება მოდულაციაში გადაიზარდოს.

განუვითარებელი კილოების რიგს უნდა მივაკუთვნოთ ის კილოებიც, რომლებიც იჩენენ თავს ძალიან მოკლე დროით მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, მაინც აფართოებენ ძირითად კილოს. ეს გაფართოება კოლორიტული შეფერადების და ჰარმონიული განვითარების ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენს.

ამის შესახებ უფრო დაწვრილებით ვილაპარაკებთ სპეციალურ თავში „მოდულაცია“, რადგან მოდულაციაში კილოირება მთავარ როლს ასრულებს.

აქ განვიხილოთ მხოლოდ ერთი დამახასიათებელი შემთხვევა. სიმღერა არ. ტ. V. 58, № 9 „ხეურო“, სიმღერის ძირითადი კალოა ეოლიური a, რომელიც პერიოდულად უპირისპირდება მიქს. G-ს. (ეოლ. a-ს VII საფ.), მაგრამ სამ ადგილას ეოლიური a შეფერადებას განიცდის ხან ერთსახელიანი დორიული კილოს, ხან მიქსოლიდიური და ხან იონიური A-ს კოლორიტით.

1) მე-7 ტაქტში ეოლიურ a-ში თავს იჩენს fis, რომელიც მოკლე დროით იძლევა დორიული კილოს შეფერადებას.

2) მე-11 და მე-12 ტაქტებში fis და cis მოკლე დროით იძლევა ეოლიურ a-ს შეფერადებას მიქს. A-თი და დასასრულს:

3) ბოლოდან მე-4 და მე-5 ტაქტებში ზევითა ხმაში, ეოლიური კილოში თავს იჩენს fis, gis, რომელიც ეოლიურ a-ს ახალ, იონიურ კილოს კოლორიტს ანიჭებს.

შეფერადების ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენს მიქსოლიდიურ კილოში დადაბლებული III საფეხურის გამოჩენა ზევითა ხმაში. ეს ხერხიც არ სცვლის კილოს ტონიკას, მხოლოდ მაჟორულ კილოს დროებით მინორულ ელფერს ანიჭებს.

შემდეგში დავინახავთ, რომ მიქსოლიდიურ კილოში I საფეხურის მაჟორული ტერციის მინორულით შეცვლა, კადანსების რთულ სახეების ჩამოყალიბებისა და მოდულაციის ხერხის ერთ-ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი ფაქტორია.

არ. ტ. V. 64, № 1 „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“ ბოლოდან მესამე ტაქტი მიქსოლიდიური Es (ა)

არ. ტ. V. 107, № 17 „სუფრული“ მეათე ტაქტი მიქსოლიდიური Es (ბ).

ფალ. 55, № 34 „სიმღერა თოხნის დროს“ (ბოლოდან მესამე ტაქტი) მიქსოლიდიური G (გ).



ყველა მოყვანილ მაგალითებში უნდა ვიგულისხმოთ დორიულ კილოში გადასვლა, რადგან მიქსოლიდიური კილოს ტერციის დადაბლება ჰქმნის მინორულ მიზრილობას, მაგრამ 6 მაინც დიდი რჩება, ე. ი. ვლევულობით მინორულ კილოს დიდი 6-ით (დორიული კილო).

ეს მოსაზრება დასტურდება თუნდაც სიპლერა „ჩონგურო“-ს (ფ. 62, № 39 17, 18, 19 და 20 ტაქტებით).

თ ა ვ ი მ ე ო რ ე

მელოდიის ძირითადი თვისებები

ქართული ხალხური სიმღერის მელოდიური ხაზის განვითარებაში, როგორც ფორმის ჩამოყალიბების ყველა ელემენტში, სხვადასხვაგვარი სტადიები ვეხვდება. ამ შრომაში ჰარმონიის შესახებ სრულიად არა გვაქვს განზრახული მელოდიის, ან ორი ან სამი მელოდიური ხაზის ურთიერთდამოკიდებულების დაწვრილებითი და ამომწურავი ანალიზის მოცემა. ამიტომ, აღენიშნავთ მხოლოდ მელოდიის იმ ზოგიერთ დამახასიათებელ თვისებას, რომელთა ცოდნა აუცილებელია ჰარმონიული ანალიზის დროს.

ორ და სამხმიანი წყობის დროს თითოეული ცალკე აღებული ხმის დამოუკიდებლობა ყოველთვის ერთნაირი არ არის, რადგან ქართულ-კახეთის ხალხურ სიმღერებში ძირითადად ვხვდებით წყობის ორ სახეობას: ჰარმონიულ, ე. ი. აკორდულ და პოლიფონიურ წყობას. მაგრამ პოლიფონიურ წყობის დროსაც საფუძველი მაინც ჰარმონიული წყობაა, რადგან ბანი არასდროს არ იძენს განვითარებული მელოდიური ხაზის ფორმას. აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის საწინააღმდეგოდ, დასავლეთ საქართველოს სიმღერებში და კერძოდ, გურულ სიმღერებში პოლიფონიური აზროვნება მისი საფუძველია; ამიტომაც, ყოველი ხმა ლინეარობას იძენს. გურულ სიმღერებში ბანი, როგორც ინტონაციურად, ასევე რიტმიულად, ფრიად განვითარებული ფორმისაა, ხშირად დამწყებს წარმოადგენს და საკუთარი სიტყვიერი ტექსტიც კი აქვს, რაც სრულიად არ გვხვდება აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში. აღმოსავლეთ საქართველოს პოლიფონიური წყობის სიმღერებში მოცემულია დიალოგი I-სა და II ხმას შორის ჰარმონიული ბანის ფონზე. ამგვარი წყობა გვხვდება ორ ნაირსახეობით.

1) გრძელ სიმღერებში, როგორიც არის „სუფრული“, „ქონა“, „ზამთარიო“ და ა. შ. I და II ხმა განვითარებული, რიტმიულად მოქნილი, ხანდახან დეკლამაციურა ხასიათის მელოდიური ხაზის ფორმას იძენს. აქ დროდადრო ინიციატივა გადადის ერთ-ერთ ხმაში, მაშინ, როდესაც მეორე ხმა არ სწყდება მიუხედავად იმისა, რომ წაწყვანი მელოდიის როლს ჰქარავს და დამოკიდებული ხდება, განაგრძობს თავისი ხაზის განვითარებას ვიდრე ინიციატივა კვლავ არ გადადის მასთან, და მეორე ხმა არ ხდება დამოკიდებული. ამრიგად, ამ შემთხვევაში სამხმიანი წყობა ყოველთვის რეალური რჩება.

2) პოლიფონიური წყობის მეორე ნაირსახეობას ვხვდებით სიმღერებში: „ჭერიო“, „ჭერივა“ და საცეკვაოებში, სადაც მთელი ფორმა ვითარდება I და II ხმის ან ერთ-ერთი მაღალი ხმისა და ბანის დიალოგის საფუძველზე, მოკლე

მელოდიური ნაგებობის სახით, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ სამკაულებს და რომელშიაც მკვეთრი რიტმია გაბატონებული. ამ ფორმაში, ინიციატივის მეორე ხმაში გადასავლისას (შეკრილი კადანსით), პირველი ხმა სწყდება, დარჩენილი ხმა კი ან სოლოდ რჩება, ან და მოკლე მელოდიური ნაგებობის სახით უერთდება ბანს.

ამ შემთხვევაში მონაწილეობს სამი ხმა, მაგრამ რეალურად ერთდროულად ერთი ან ორი ხმა ჟღერს.

პარმონიული, აკორდული წყობის დროს სამივე ხმა, უმთავრესად ზევითა ორი ხმა აკორდული კომპლექსის ნაწილს წარმოადგენენ და ერთმანეთისაგან ნაკლებად განსხვავდებიან. ამ წყობის დროს ტექსტი ყველა ხმის მიერ ერთდროულად გამოითქმის.

ზოგიერთ შემთხვევაში პოლიფონიური და პარმონიული წყობა ერთმანეთს ენაცვლებიან, ამასთან, როგორც ერთსა, ისე მეორე შემთხვევაში ცალკეული ხმა. ინარჩუნებს მოცემული წყობის სპეციფიკას. ამ სიმღერებს ეკუთვნიან „მუშური“, „ბინდის ფერია სოფელი“, ნაწილობრივ „ხეური“ და სხვ.

როგორც პოლიფონიური, ისე პარმონიული, აკორდული წყობის დროს დამწყებია მეორე ხმა (მოდახილი), რომელსაც ყოველთვის ტექსტი აქვს დართული. პოლიფონიური წყობის სიმღერებში განვითარებული მელოდიური ხაზით ტექსტს რიგრიგობით გადმოსცემენ I და II ხმა.

შევეცადოთ შეძლებისამებრ ზოგადად შევეხოთ აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის პოლიფონიურ წყობას.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ ზემოთ, პოლიფონიურ წყობას საფუძვლად მაინც პარმონიული წყობა უდევს, უფრო სწორედ, პარმონიული და პოლიფონიური წყობა ერთდროულად არსებობს; ამ სიმღერებში სხვადასხვა ხმებში „სხვადასხვა მელოდიურ-რიტმიული ნახატები ერთდება“,¹ რაც კჰმნის კონტრასტული პოლიფონიის ტიპს.²

მთელი პოლიფონიური ქსოვილის განვითარება მიმდინარეობს არა ჩამოყალიბებული მოტივებისა და თემების იმიტაციის, არამედ საერთო მოძრაობის ფორმის საფუძველზე.

უკეთეს აღმოსავლეთ საქართველოს პოლიფონიურ სიმღერებში გვხვდება იმიტაცია, იგი მიმდინარეობს არა რომელიმე მელოდიური ნაგებობის განმეორების, არამედ მსგავსი რიტმიული ფიგურის განმეორების საფუძველზე (იხ. მაგალითად, „ჩაკრული“, — ფალ. 64, № 40 ან „ძველი სუფრული“ არ. ტ. V, 10 9, № 2 (ბოლო).

ქვემოთ, თავში „მოდულაციური გეგმა“, ჩვენ მივუთითებთ, რომ განვითარებული მოდულაციური გეგმების მქონე სიმღერებში თემატიური მასალა T და D (ტონიკის და შემაჯალი საფეხურების) შესაბამის კილოებში ერთნაირი არ არის, მაგრამ არც კონტრასტულად განსხვავდებიან.

გარდა იმისა, რომ ეს თემატიური ნაგებობანი არ გამოირჩევა კონტრასტულობით, მათ დაგრეთვე არ მიაჩნიათ ჩამოყალიბებული თემის ფორმა და გამოირჩევიან დამახასიათებელი მოძრაობის ფორმით.

¹ ს. სკრებკოვი, „პოლიფონიური ანალიზი“, მუხაგიზი 1940 წ. გვ. 15.

² ს. სკრებკოვის ტერმინია.

პარმონიული, აკორდული წყობის სიმღერებისაგან განსხვავებით, პოლიფონიური ქსოვილის მქონე სიმღერები მეტრიული საწყისის ნაკლები ინტენსივობით გამოირჩევიან¹.

ამიტომ მელოდირი ხაზი ამ სიმღერებში თავისუფლად, მეტრიული შეზღუდულობის გარეშე ვითარდება.

გადავიდეთ პარმონიული წყობის სიმღერებში მელოდირი ხმათა მოძრაობის კანონების ანალიზზე.

მელოდიას საფუძვლად უდევს ტერციული აგებულება, ე. ი. აგებულება სამხმოვანების ტონებზე, მელოდიის ტერციული აგებულება თავს იჩენს როგორც ღია, ისევე ფარული, შენიღბული სახით, მაგრამ აუცილებელია აღვნიშნოთ, რომ ტერციული აგებულება იშვიათად არის ღია, შიშველი სახით. ყოველ შემთხვევაში, არ მოიპოვება ცოტა თუ ბევრად განვითარებული მელოდია, მთლიანად სამხმოვანების ტონებზე რომ იყოს აგებული. მელოდიის ჩამოყალიბების ეს სახეობა, მელოდიის ცალკეულ მომენტებში იჩენს თავს.

მოვიყვანოთ მელოდიის ამგვარი ჩამოყალიბების რამდენიმე მაგალითი:

არ. ტ. I. 335, № 20 „მკაში“ 1/4, 2/1



არ. ტ. I., 330, № 12 „სუფრული“ 1/1 და 4/1



ფ. 62, № 39 „ჩონგური“ 2/1 (ა)

არ. ტ. V. 59, „ბეური“ 1/1 (ბ)



¹ მიუხედავად იმისა, რომ დ. არაყიშვილი სიმღერის მეტრიულ მოქნილობას მეტრის ხშირი ცვლით გამოსახავს. არ შეიძლება ყოველთვის დაეთანხმოთ სატაქტო ხაზების განლაგებას, ჩვეთის აზრით, კადანსი წინ ტონიკაზე ყოველთვის უნდა იყოს სატაქტო ხაზი, რაც ყოველთვის არ არის დაცული ხალხური სიმღერების გამოცემულ ჩანაწერებში. ი. კარგარეთელის ზოგ ჩანაწერებში მეტრიული აღნიშვნები ფრიად სადაოა. რაც უკვე აღნიშნა დ. არაყიშვილმა თავის მოხსენებაში „ქართულ-ხალხურ სიმღერაზე“ (ხელნაწერი თბილისის კონსერვატორიაში), ასევე არა სწორად არის განლაგებული სატაქტო ხაზები ზ. ნადელის ჩანაწერებში. უმთავრესად ეს თავს იჩენს სიმღერაში „თებრონე მიდის ჭყალხედა“, რის გამოც იკარგება დამახასიათებელი რბილი სინკოპის მიმზიდველობა სამჭილად ზომამში.

ძირითად მელოდიის ტერციული აგებულება დაფარულია უხვად გამოყენებული მელოდიური ნოტებით, რომლებიც ავსებენ სამამოვანების ტონებს შორის ინტერვალებს.

მელოდიური ნოტებისა და ხშირად მათი რთული ურთიერთ დამოკიდებულების მეოხებით მელოდია დამოუკიდებელ ლინეარულ განვითარებას იღებს.

არ შეიძლება თქმა იმისა, რომ მელოდია აკორდული წყობის გარეშე ვითარდება, იგი ლინეარული განვითარების თავისუფლებასა და მოქნილობას აკორდული წყობის საფუძველზე იძენს. მელოდიური ნოტების წყალობით მასში სკარბობს სეკუნდური სვლები, ხოლო სეკუნდაზე მეტ ინტერვალზე სვლისას ხდება იმ ინტერვალის შევსება. ამისათვის გამოყენებულია მელოდიური ნოტების ყველა სახეობა: გამვლელი, დამხმარე, წინასწარი ნოტი, კამბიატა და შეკავება.

მელოდიაში დაღმავალი მიმართულება სკარბობს. უმეტეს შემთხვევაში მელოდია ყველაზე მაღალ განაპირა ან მისი მახლობელი ნოტით იწყება და შემდეგ სწორხაზოვანი მიმართულებით ან ზიგზაგისებურად ეშვება ქვევით, ამასთანავე მელოდიის აღმავალი ხაზი მიმდინარეობს ერთ ხმაში, ან ნაწილდება I და II ხმას შორის.

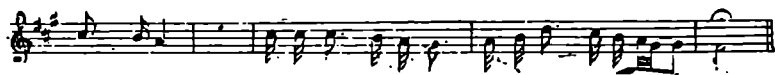
მელოდიური ხაზის შუა ხმიდან გადაადგილება ხდება ბანში მხოლოდ უკანასკნელ ნოტაზე (ჩვეულებრივად კილოს ტონიკაზე). იხ. მაგალითი 55 (ბ) და 64 გვერდებზე.

მელოდიის ცალკეული შემადგენელი ნაწილების სხვადასხვა ხმებში მონაცვლეობით გადატანის შემთხვევაში მელოდიის მთლიანობა არ ირღვევა. ეს ხერხი გამოყენებულია როგორც მცირე ფორმებში, ისე განვითარებულ მრავალტონალურ სიმღერებში. მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი:

არ. ტ. V. 77, № 8 „ცანგალა და გოგონა“ 3/1—4.



არ. ტ. V, 86, № 8 „თოხნური“ 1/1 ბოლომდე



არ. ტ. I. 341, № 27 „სუფრული“; 343 3/2; 344 1/3-მდე.



მელოდიური ხაზის განვითარების ხარისხი სხვადასხვა ჟანრში სხვადასხვა გვარია.

გრძელ, განვითარებულ, მრავალტონალურ სიმღერებში, სადაც I და II ხმა პოლიფონიური დიალოგის ფორმაში ვითარდება, ყოველი ხმის მელოდია არააკორდიული ნოტების დიდ რაოდენობას შეიცავს და მათი გამოყენება უფრო რთულია (იხ. ყველა გრძელი სიმღერა „ქონა“, „ზამთარიო“, „მრავალყამიერ“, „სუფრული“, და ა. შ.). პირიქით, ჰარმონიული წყობის სიმღერებში, ხმების კომპლექსური მოძრაობის დროს, მელოდია ნაკლებად განვითარებულია; ამიტომ, მათში ნაკლებია არააკორდიული ნოტებიც, და შედარებით მათი გამოყენებაც უფრო მარტივია.

არ. ტ. V, 74, № 24 „კახეთიდან ბიჭი მოდის“



იქვე 85, № 6 „არალაღე“; 87, № 10 „გოგია ქავეკაიდე“; 68, № 14 „სოლომონ მეფე“—ამ სიმღერებში I ხმა ბევრით არ განსხვავდება დანარჩენი ორი ხმისაგან.

ზოგიერთ სიმღერაში ჰარმონიული წყობის დროს მელოდია ეტად თუ ნაკლებად დამოუკიდებელ ხასიათს იძენს. მაგ.:

არ. ტ. V, 68, № 15 „ბინდის ფერია სოფელი“ (ა)

არ. ტ. V, 64, № 1 „გუშინ შეიღნი გურჯანელი“ (ბ)

არ. ტ. I, 321, № 1 „შაშვო ლამაზო“

არ. ტ. V, 73, № 21 „შაქუღას ცოლი“





Andante.



Adagio.



Moderato.



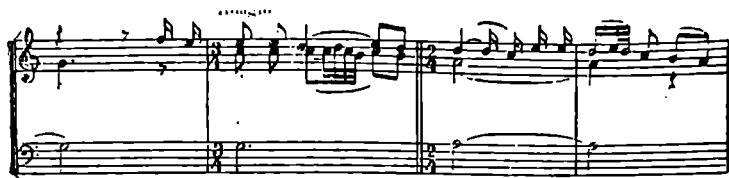
როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს გრძელი სიმღერები საშუალო ფორმას წარმოადგენენ ჰარმონიული და პოლიფონიური წყობის სიმღერების შორის.

იმავე მოვლენას ეხედებით სიმღერებში, რომლებიც აგებული არაა I-სა და II ხმას შორის დიალოგის ფორმაში განუწყვეტელი, ან პერიოდიულად ჩართული ბანის ფონზე, ან და მის გარეშეც.

მაგ. არ. ტ. V, № 4 „მეშური“ (ა)

არ. ტ. I, 35^ნ, № 20 „მკაში“ (ბ)





არ. ტ. V. 86, № 8 „თონური“ და ამ ტიპის სხვა სიმღერები.

ყველა განვითარებული ან ცოტად თუ ბევრად განვითარებული მელოდირი ხაზის მქონე სიმღერებში მელოდირის ტერციალური ნაგებობა, მელოდირი ნოტების წყალობით, ნაკლებად შესამჩნევია. ამიტომ ჰარმონიული ანალიზისათვის უფრო დეტალსაჩინო და მოსახერხებელია ჰარმონიული წყობის სიმღერები ხმების კომპლექსური მოძრაობით. თითოეული ხმის ანალიზი რომ მოვახდინოთ, ჩვენ შეგვეძლება დავადგინოთ საფეხურების თანმიმდევრობასთან დაკავშირებული მელოდირის მოძრაობის კანონები.

განვიხილოთ მელოდირის მოძრაობის სხვადასხვა შემთხვევა საფეხურების შეცვლისას.

ორი ზედა ხმის მოძრაობა სხვადასხვა ფუნქციის აკორდების ცვლის დროს თანდათანობითია.

არ. ტ. V. 73, № 21 „შავექუდას ცოლი“ 1/5 და 2/1 IV, I, VII, VI, VII ეოლ. fis (ა) არ. ტ. V, 78, № 10 „მგზავრული“ 1/7, 8 I, II, III (=I₆) მიქს. F (ა)



აქ ბოლოს მოცემულია III საფეხური, რომელიც I-ის შემცვლელია (იხ. თავი „ბანი“, მეორე ხმისა და ბანის გაორმაგება, და აგრეთვე გვ. 60 და 78-III საფეხური).

არ. ტ. V. 66, № 7 „მგზავრული მაყრული“ 2/3, 4, 5 I, IV, I, II მიქს. F (ა)

არ. ტ. V, 63, № 13 „ლილინი“ 2/1-2, I, II, I VII I დორ. f და მიქს. F (ბ)



II საფეხურში შუა ხმაში ტერცია შემკობილია ზედა დამხმარე ნოტი (c), ხოლო VII საფეხურში შუა ხმაში კვინტა ჯერ ქვედა დამხმარე ნოტი (a) შემკობილი, ხოლო შემდეგ გამვლელი ნოტის საშუალებით (a) აკორდის ტერციაზე (g) მიდის.

ყველა ზემოთმოყვანილ მაგალითში სხვა ფუნქციის მეორე აკორდზე გადასვლისას მოცემული აკორდის ტონი სეკუნდით ქვევით ან ზევით მოძრაობს¹.

ერთი საფეხურის ტონებზე აგებულ მელოდიაში გვხვდება შეუვსებელი ტერცული სვლა. იმავეს ვხვდებით ერთი და იგივე აკორდის და ერთი და იგივე ფუნქციის აკორდების განლაგების დროს.

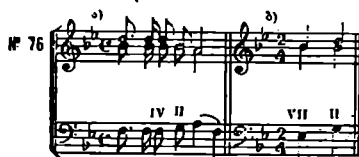
არ. ტ. I. 325, № 10 „კახური მრავალეამიერი“ 9/1 I, I, მიქს. E (ა)

¹ სეკუნდური სვლა ჰჰმნის ხმის მდორე სვლას, ხოლო კართულ სიმღერაში ტერციით დაწყებული ყველა ინტერვალები, რომლებიც სეკუნდას აღემატება, ჰჰმნის ხმის ნახტომისებურ სვლას.

არ. ტ. I. 326, № 10 იგივე 2/3 მიქს. F^{is}. პირველი და მეორე ხმა I I₇ (ბ)
 არ. ტ. V. 99, № 8 „ფერხული“ 4/6, 7 IV, I, I₇ მიქს. F (პირვ. და მე-
 ორე ხმა) (გ) იქვე 5/6, 7 I₇ IV I (დ)



ფ. 60, № 38 „მაყრული“ 1/4 IV II მიქს. F (პირველი ხმა) (ა)
 არ. ტ. V. 7, № 11 „მუშური“ 2/6 (ბ) VII II მიქს. F (პირვ. და ბანი)



სხვადასხვა ფუნქციის მქონე საფეხურების სვლა ტერციაზე გვხვდება იმ შემთხვევაში, თუ წინა ან შემდგომ აკორდში არის არა ნორმალური გაორება, ე. ი. აკორდი არასრულია: 1—3—1, 1—3—3, 1—1—3, 1—5—5, 1—1—5, 1—5—1 და 1—1—1.

არასრული აკორდი რომ მისი სრული სახით შეეცვალოთ, ნახტომიც მდორე, სეკუნდური სვლით შეიცვლება.

მაგ., სიმღერაში არ. ტ. I. 32, № 6 3/2 I საფეხურიდან 1—3—1 სახით გვაქვს ნახტომი IV საფეხურის ტერციაზე. იმავე მოვლენას აქვს ადვილი არ. ტ. I. 338, № 21 „გლესამ და გლესამ, ნამგალო“ 1/3, 4.



სიმღერაში არ. ტ. I. 325, № 10 „კახური მრავალჟამიერ“ 4/2 I საფე-
 ჯურიდან 1-5—1 სახით გვაქვს ნახტომი II საფეხურის კვინტაზე (e-cis).



იგივე არ. ტ. V. 57, № 6 „გაკრული მრავალჟამიერ“. 1/4 I IV არ. ტ.
 V. 64, № 2 „წაიყვანეს თამარ ქალი“ 2/2, 3 IV 1. იგივე ტერციული სვლა
 ვხვდებით ზედა დამხმარე ნოტის დროს, რომელიც აღებულია ნახტომით ქვევით
 ან ზევით.

სიმღერაში არ. ტ. I. 329, № 12 „სურული“ 2/1, 2 პირველი ხმა მოძრა-
 ბის I საფეხურის კვინტიდან (c მიქს. F) IV საფეხურის ტერციის ზევითა და
 ხმარე ნოტაზე (es).



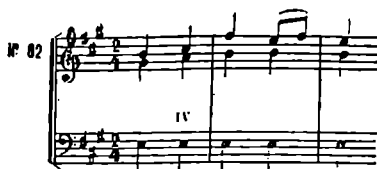
სიმღერაში არ. ტ. V. 61, № 12 „ზამთარიო“ 1/5, 6 ზედა ხმა ნახტომს
 აკეთებს ეოლიურ a-ს I საფეხურის 1-დან იმავე საფეხურის კვინტის დამხმარე
 ნოტზე (a—f)



იგივე არ. V, 63, № 13 „ლილინი“ 1/5 ზედა ხმაში IV საფეხურის 1-დან ნა-
 ხტომია ზევით იმავე საფეხურის ტერციის ზედა დამხმარე ნოტზე (c—f)



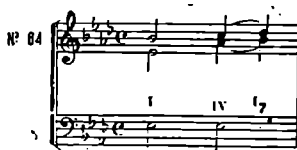
არ. ტ. 65, № 5 „გაფრინდი შავო მერცხალო“ 2/2, 3 ზედა ხმა. აკეთებს ნახტომს ზევით მიქს. E-ს IV საფეხურის ტერციიდან 1—საფეხურის-1-ის ზედა ღამხმარე ნოტაზე (cis—fis)



სხვადასხვა საფეხურებს შორის (სამხმარი წყობის დროს) ტერციაზე მეტი ნახტომი დასაშვებია ან ორივე აკორდში, ან ერთ-ერთ მათგანში არანორმალური გაორმაგების დროს—სიმღერაში არ. ტ. I, 339, № 26 „ცანგალა დავოგონა“ 4/4, 2 შუა ხმა მოძრაობს მიქს. F-ის VII საფეხურის ტერციიდან ნახტომით ზევით, I საფეხურის კვინტაზე (g—c)



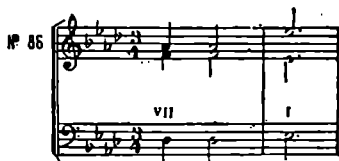
სიმღერაში „თეთრო ბატო“ არ. ტ. V. 58, № 8 2/6 შუა ხმა მოძრაობს I-საფეხურის ტონიკიდან ნახტომით ზევით (მიქს. Es) IV საფეხურის ტონიკაზე (es—as).



სიმღერა „ქონას“ ბოლოში არ. ტ. V. 60, № 11 I₆ კვინტა, რომელიც უდრის VII₆ (ქართ. კადანსი) მოძრაობს I საფეხურის ტონიკაზე (c—g). ხმების ამგვარი მოძრაობა სიმღერის ბოლოში ხშირად იხმარება. სიმღერაში არ. ტ. 64, № 1 „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“ 3/4 ზედა ხმა ნახტომით—მოძრაობს IV საფეხურის კვინტიდან ქვემოთ (მიქს. Es) 1 საფეხურის კვინტაზე (es—b)..



სიმღერაში არ. ტ. V. 67, № 10 „შაულეგო“ 1/6, 7 ზედა ხმა ნახტომით მოძრაობს VII საფეხურის კვინტიდან ზევით (მიქს. Es) 1 საფეხურის პრი-მაზე (es—es)



ქართულ ხალხურ მუსიკაში ინტერვალები 4 და 5 დიდ როლს ასრულებენ. როგორც ცნობილია, თითოეულ მათგანს ცალკეულად ალებულს, თავისი სპეციფიური ხმოვანება გააჩნია, „ცარიელი და მკაცრი ხმოვანება“ ამ ინტერვალების ძირითადი თვისებებია. ეს ინტერვალები, განსაკუთრებით კვინტა, როგორც ინტონაციურად უფრო ადვილად დასაძლევია, მაჩვენებელია იმ სიმღერის სიძველისა, რომელშიაც სჭარბობს ან მნიშვნელოვან როლს ასრულებს.¹ მკაცრი კოლორიტის ელფერი, რომელიც დამახასიათებელია ქართული სიმღერისათვის, მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული 4 და 5 ხშირი გამოყენებაზე, და აგრეთვე ხმების პარალელური 4 და 5 მოძრაობაზე.

სიმღერებში: არ. ტ. V. 101, № 11 „მაყრული“ (ა) და არ. ტ. V. 99, № 8 „ფერხული“, პირველსა და მეორე ხმას შორის მომეტებულად სჭარბობს ინტერვალი კვარტა (ბ)



მაგრამ ხმების პარალელური კვარტების და კვინტების მოძრაობის დროს სიმღერა ხმოვანების სრულიად განსაკუთრებულ ხასიათს იძენს.² მოვიყვანოთ პარალელური კვარტებისა და კვინტების გამოყენების რამდენიმე მაგალითი:

პარალელური კვარტები

- ფ. 56, № 35 „საცეკავო“ 2/2 3 (ა)
- ფ. 61, № 38 „მაყრული“ 1/1, (ბ) და 3/2 (გ)
- ფ. 62, № 39 „ჩონგური“ 1/3 (დ) და 63, 2/2 (ე)

¹ კვარტის შესახებ იხ. თავი „კვარტიული კადანსი“ გვ. 111

² მათეროლ ლირერატურაში პარალელური კვარტები; რომლის მწვერვალი ტონიკას წაშლადგვის იხ. გვ. 112) გამოყენებულია ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“-ს შესავალში, და დ. არაყიშვილის მიერ პარმონიზებულ სიმღერაში „ორთეულა“.



პარალელურ კვინტები

სამხმიანობის დროს.

არ. ტ. V. 72, № 19 „დელასა“ 1/4. 5 და ბოლო (ა)

არ. ტ. V. 73, № 21 „შაქუდას ცოლი“ 1/4 (ბ)

არ. ტ. V. 73, № 22 „გოგონა“ ბოლო (გ)

არ. ტ. V. 77, № 8 „ცანგალა“ 2/5 (დ)

არ. ტ. V. 67, № 10 „შაფლეგო“ 1/5, 6 (ე)

არ. ტ. V. 78, № 11 „მეშური“ 2/5, 6, 7 (ვ)





ორხმიანობის დროს

არ. ტ. V. 93, № 3 „ჭერი ეგა“ 1/11, 12 პირველი ხმა და ბანი (ა)

არ. ტ. V. 78, № 11 „მუშური“ 1/4 (ბ)

არ. ტ. V. 114, № 4 „ია ორი ნანა“ 1/4 (გ)

არ. ტ. V. 77, № 8 „ცანგალა“ 3/2, 3 (დ)



აღნიშნოთ კიდეც კვარტის გადასვლა კვინტაში, შემდეგ სიმღერებში:

არ. ტ. V. 84, № 3 „ჭერიეგა“ 1/4, 5 (ა)

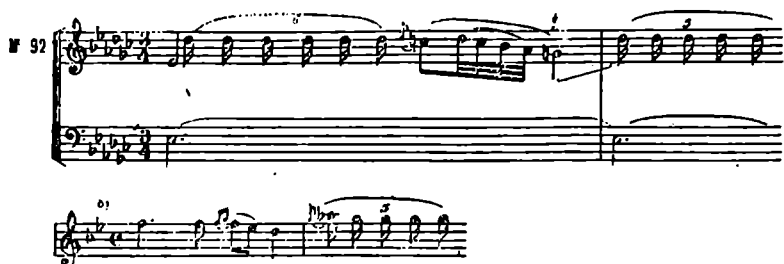
არ. ტ. V. 76, № 4 „ჭერიო“ 1/6, 7 (ბ)¹



ერთი ფრაზის ფარგლებში მელოდირი ინტერვალი შემცირებული კვინტით არასდროს არ გვხვდება. შემცირებული კვინტა გვხვდება მხოლოდ ფრაზებს შორის:

¹ ჩვენის აზრით. ეს სიმღერა მოცემულია მიქა. B და არა დორ. მ-ში
მ-ში, ამიტომაც გასაღებში აქ უნდა იყოს მ და არა 4 ბემოლი,

არ. ტ. 1. 330, № 12 „სუფრული“ 1/3 და 2/1 (ა)
ფ. 59, № 37 „ურმული“ 6/1, 2 (ბ)



იხ. აგრეთვე არ. ტ. V. 110, № 2 „ძველი სუფრული“ 2/3 და 3/1;
არ. ტ. 1,337, № 23 „შავლეგო“ 1/2, 3.



დ. არაყიშვილის ჩანაწერში პირველი ორი ტაქტის მელოდიური ნაკვეთი ეკისრება პირველ (ზედა) ხმას. ჩვენის აზრით, ეს ორი ტაქტი უნდა სრულდებოდეს მეორე ხმის მიერ¹, რომელიც ყოველთვის მოძახილის როლს ასრულებს. გარდა ამისა, მეორე ტაქტის მესამე მეოთხედის *h* გადავა „ა“-ზე და არა *f*-ზე (შემც. 5).

ერთი ჰარმონიის დროსაც კი, ე. ი. როდესაც შემცირებული კვინტის ტონები ერთ აკორდში შედის, შემცირებული კვინტა მელოდიურად ივსება.

ფ. 59, № 34 „სიმღერა თოხნის წინ“ 2/2 (ა)

არ. ტ. V. 102, № 12, „არალე“ 1/1, 2 (ბ)



ქართული ხალხური სიმღერის ჰარმონიული, აკორდული წყობის შემთხვევაში პარალელური ტერციებით მოძრაობა ხშირი მოვლენაა.

მაგრამ ხმათა მოძრაობის ეს ფორმა აქ სრულებით სხვა ხასიათისაა, ვიდრე დასავლეთ ევროპის ხალხთა მუსიკაში. დასავლეთ ევროპის ხალხთა მუ-

¹ როგორც ზემოთ მოყვანილ მაგალითში.

სიკაში პარალელური ტერციებით მოაჩაობა ზედა ხმისა და მეორე ხმის კომპლექსის მოძრაობის ხასიათს იძენს. დასავლეთ ევროპის მუსიკაში პარალელური ტერციების ეს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა და, მაშასადამე, მეორე ხმის მნიშვნელობა, განპირობებულია მხოლოდ და მხოლოდ ჰანის პარტიის მდებარეობით, რომელიც თან ახლავს პარალელურ ტერციებს.

ბანი ამ ფორმაში, ჯერ ერთი, მოთავსებულია ზევითა ორი ხმისაგან მოშორებით და, გარდა ამისა, იგი პარმონიული საყრდენი წერტილების ფუნქციის მატარებელია. ამის გამო, სამი ხმის შერწყმა არ ხდება. ან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პარმონიული საფუძველი, ბანი, ჰქმნის დამოუკიდებელ ხაზს, ხოლო ზედა ხმა—მელოდია და შუა—მეორე ხმა გამოიყოფიან ცალკე კომპლექსად.

ქართულ ხალხურ სიმღერაში კი, რადგან ბანი შუა ან მაღალ რეგისტრში ბგერს, იგი წარმოადგენს არა დამოუკიდებელ ხაზს, არამედ აკორდული კომპლექსის ნაწილს. ამიტომაც სამივე ხმა ერთ მთლიანობაში შეიარწყმება, რის გამოც ორი ზედა ხმა ცალკე არ გამოიყოფა.

ბუნებრივია, რომ სამივე ხმის ამგვარი ურთიერთ დამოუკიდებულების დროს, პარალელური ტერციები ორ ხმაში შეიგრძნობა არა როგორც დამოუკიდებელი ერთეული, არამედ როგორც აკორდული კომპლექსის ნაწილი.

ამრიგად, შუა ხმა, როგორც აკორდული ბგერა, ავსებს მოცემულ სამხმოვანობას, სეპტაკორდს ან ნონაკორდს.

პარალელური ტერციებით მოძრაობა განსაკუთრებით შესამჩნევია I და IV საფეხურების შეერთების დროს, რომელიც ყოველთვის კვარტსექტაკორდის სახით გვხვდება. საფეხურების ამ შეერთების დროს ბანი ადგილზე რჩება, ხოლო ორი ზედა ხმის მოძრაობა (ზევით I და IV შეერთების დროს და ქვევით I₇ და IV დროს) განსაკუთრებით შესამჩნევს ხდის პარალელური ტერციების მოძრაობას.

მაგრამ, რადგან IV საფეხური II საფეხურის სახეწევლილ ფორმას წარმოადგენს—(იხ. თავი: აკორდიკა კილოს საფეხურები და მათი ფუნქციონალური დამოკიდებულება, გვ. 95), ამიტომ I და IV საფეხურების თანმიმდევრობა შეიძლება I და II საფეხურის თანმიმდევრობად წარმოვიდგინოთ.



ამიტომაც გასაგებია, რომ პარალელური ტერციები თვით I₇ და IV შეერთების დროსაც კი უნდა გავიგოთ, როგორც სამი ხმის მოძრაობის შედეგი პარალელური აკორდების სახით.

თ ა მ ი მ ე ს ა მ ე

ბ ა ნ ი

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ქართული ხალხური სიმღერის ბანი ფორმის ჩამოყალიბების პროცესში სხვადასხვა ფუნქციას ასრულებს და ამის გამო თვითაც სხვადასხვა ფორმას იღებს. დასავლეთ საქართველოს, განსაკუთრებით გურულ სიმღერებში, ბანი ერთ-ერთ დამოუკიდებლად განვითარებულ მელოდიურ ხაზს წარმოადგენს, რთულ პოლიფონიურ ქსოვილში.

პირიქით, სვანურ სიმღერებში, სადაც სქაობობს აკორდული მოძრაობა საფეხურების ხშირი ცვლით და სადაც ზედა ხმაში მელოდიური ნოტები განსაზღვრულად გამოიყენება, ბანი დაკავშირებულია მთელ კომპლექსთან და მისი ზაფუძველია. ამავე დროს, გურული სიმღერებისაგან განსხვავებით, ტექსტის მარცვლები ყველა ხმის მიერ, მათ რიცხვში ბანის მ იერაც, ერთდროულად გამოიჟქმის.

ქართლ-კახური სიმღერის ბანის თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ იგი გვევლინება ზოგჯერ ჰარმონიული საფუძველის სახით, ხოლო ზოგჯერ ერთგვარი მელოდიური ხაზის სახით (გრძელს სიმღერებში). უკანასკნელ შემთხვევაში ბანის რიტმი და ინტონაცია განსხვავდება სხვა ხმების რიტმისა და ინტონაციისაგან. როგორც ერთს, ისე მეორე შემთხვევაში ქართლ-კახურ სიმღერებში ბანი ძირითადად ნაკლებად მოძრავია, დიაპაზონით პატარაა, ინტონაციები უპირატესად შუა და ზედა რეგისტრში მომდინარეობს. მისი რიტმიკა დიდის ზომიერებით და თავდაპირილობით გამოირჩევა. ხშირად მისი მოძრაობა რამდენიმე გაგრძელებული ტონების თანამიმდევრობით განისაზღვრება და საორლანო პუნქტის ხასიათსაც კი ატარებს. რამდენადაც ქართლ-კახურ სიმღერებში ბანი ერთი საფეხურის ძირითადი ტონიდან მეორე საფეხურის ძირითად ტონზე მოძრაობს, მოდულაციების დროს მისი როლი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან მოდულაციის მომენტში ახალი კილოს ტონიკა სწორედ ბანში იჩენს თავს.

როგორც პოლიფონიური წყობის გრძელ სიმღერებში, ისევე აკორდული წყობის სიმღერებში საორლანო პუნქტი, როგორც წესი, კილოს ტონიკაზეა აგებული იმ განსხვავებით, რომ პოლიფონიურ სიმღერებში საორლანო პუნქტი მოცემულია როგორც გაგრძელებული ნოტი, ხოლო აკორდული წყობის სიმღერებში საორლანო პუნქტი სიმღერის აკორდული მოძრაობის რიტმის მიხედვითაა დანაწილებული.

პირველ შემთხვევაში ბანი არ წარმოსთქვამს სიმღერის ტექსტს, იგი მხოლოდ ცალკეული მარცვლებით განისაზღვრება (ა! ჰე! ჰო! ო! ჰა! ა! ე!), ხოლო მეორე შემთხვევაში ტექსტს დანარჩენს ხმებთან ერთად წარმოსთქვამს.

სხვადასხვა სიმღერებში ბანის დიაპაზონი ერთი ტონიდან 5 ან 6 ტონამდე მერყეობს.

1. სიმღერები, რომლებსაც ბანში აქვთ: 1 ტონი:

არ. ტ. V. 103, № 13 „სათამაშო“ (ა)

იქვე—86, № 3 „სათამაშო“

არ. ტ. I. 334, № 18 „ზარით ტირილი“ (ბ)



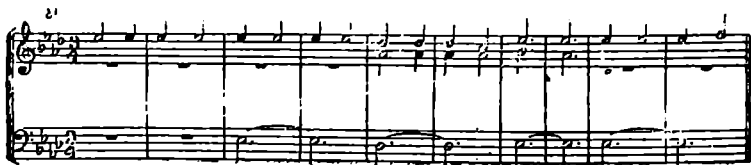
იხ. არ. ტ. V. 70, № 17, „მეტიური“

2. 2 ტონი:

არ. ტ. V, 69, № 16 „სათამაშო“ (ა)

იქვე, 76, № 6 „დილა ნანინა“ (ბ)

იქვე, 84, № 4, „ფერხული“ (გ)



3. 3 ტონი:

არ. ტ. V. 56, № 5 „ჰერი ვა“ (ა)

იქვე, 63, № 13 „ლილი“ (ბ) უკანასკნელი ტაქტის გამოკლებით.

იქვე, 74, № 24, „ალბერტის წაღვალ“ (გ)



არ. ტ. V. 57, № 7 „პაიდა მრავალგამიერ“

არ. ტ. V. 57, № 6 „გაკრული მრავალგამიერ“

მრავალტონალურ სიმღერებში ბანის დიაპაზონი კვინტამდე ან სექტამდე ვრცელდება.

„ძველი სუფრული“ არ. ტ. V, 103, № 2 (es-b)

„კახური მრავალგამიერ“ იქვე, 112, № 3 (c-g) და განმეორებისას (d-a).

„მაყრული“ იქვე, 79, № 12 (c-g)

„სუფრული“ და მისი დამატება“ არ. ტ. 1, 329, № 12 (des-as)

„ზამთარიო“ იქვე, 326, № 11 (es-c);

„კახური მრავალგამიერ“, იქვე, 325, № 10 (c-a)

ბანი, ისევე, როგორც სხვა ხმებიც, ძირითადად სეკუნდითა და ტერციით მოძრაობს, როგორც ზევით, ისევე ქვევით. ბანის მოძრაობა ტერციით იწვევს მოწინააღმდეგე ზიმარტულებით მოძრაობას სეკუნდით, რაც აწონასწორებს მის ინტონაციას. ამაზე მეტის სიდიდის ინტერვალთა ბანი ჩვეულებრივ არ მოძრაობს.

მოვიყვანოთ სხვადასხვა ფორმის ბანის მაგალითები:

1. ბანი აკორდული წყობის სიმღერებში. ლირიულ, თხრობითი ხასიათის სიმღერებში ბანი უმეტესად კომპლექსური მოძრაობის ნაწილს შეადგენს.

ამ სიმღერებში იგი ინარჩუნებს პარმონიულ ფუნქციას, და ჩვეულებრივ ზედა ორი ხმისაგან განსხვავებით, საორღანო პუნქტის ფორმა აქვს, ანდა ჩვეულებრივ სეკუნდით და ტერციით მოძრაობს ქვევით ან ზევით (მელოდიური ნოტების გარეშე), და ინარჩუნებს ორ ზედა ხმაში მარცვლების განაწილებას.

რიტმიულად ორი ზედა ხმა ბანისაგან განსხვავდება მხოლოდ რამდენიმე მელოდიური ნოტის წყალობით, რომლებიც სრულებით არ არის ბანში.



2. დამოუკიდებლად განვითარადი ბანი.

ყველა, ფორმის მხრივ განვითარებულ, მრავალტონალურ, გრძელ სიმღერებში, როგორც რიტმის, აგრეთვე ინტონაციის მხრივ, ბანი დამოუკიდებელ ხასიათს ღებულობს.

მრავალ მუშურ და საცეკვაო სიმღერაში ბანს დამოუკიდებელი, მაგრამ ორ ზედა ხმასთან შედარებით ფრიად განუვითარებელი ფორმა აქვს.

ზოგიერთ სიმღერაში გვხვდება შერეული ფორმა, ე. ი. სიმღერაში ბანი ხან დამოუკიდებლად ვითარდება, ხან კი კომპლექსურ მოძრაობას უერთდება. ამის გარდა, ადვილი შესაძენეია ზოგიერთი თავისებურებანი, რომელნიც ბანისა და დანარჩენი ხმების მოძრაობათა ურთიერთობიდან გამომდინარეობენ.

3. ბანი ჩაერთვის მხოლოდ კადანსში, რაც განსაკუთრებით ხაზს უსვამს მის დამოუკიდებელ ხასიათს.

სავარაუდოა, რომ ეს არის ხალხური სიმღერის უძველესი ფორმა, სადაც მრავალხმიანობა მხოლოდ ერთ-ერთი ზედა ხმისა (სოლისტის) და ბანს შორის დიალოგის ფორმაში წარმოიშობა.

არ. ტ. V. გვ. 71, № 18 „ნანავედა“ („ძველი სათამაშო“) (ა)

არ. ტ. V, 86, № № 9 „სათამაშო“ (ბ)

არ. ტ. I, 333, № 16 „სათამაშო“ (გ)



ბანის ამგვარი ფორმა (ჩვეულებრივ ოსტინატური ფიგურით) გვხვდება საქართველოს მრავალი კუროთის საცეკვაო სიმღერებში.

4. ბანისა და პირველი ხმის ოქტავური სვლა მრავალხმიანობის უძველესი გამოხატულებაა.

აკად. ი. ჯავახიშვილის გამოკვლევით ცნება „ბანი“ და მისგან წარმოებული ზმნა „შებანება“ ძველად აღნიშნავდა აკომპანემენტს, რომლის ფონზეც მიმდინარეობდა შუა ხმის, „მოძახილის“ განვითარება¹.

ამის გამო, ი. ჯავახიშვილი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ბანისა და პირველი ხმის ოქტავური სვლა სამხმიანობის ჩანასახის, ე. ი. მრავალხმიანობის ერთ-ერთ უძველეს ფორმას წარმოადგენს.

ქართული მრავალხმიანობის ეს უძველესი ფორმა აღნიშნული იყო ჯერ კიდევ 1905 წელს პროფ. დ. არაყიშვილის მიერ შრომაში „ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების მოკლე ნარკვევი“ (გვ. 11-12).

„ჩვენი საგალობლები (კურსივი ჩვენია.—შ. ა.) განხილვა, რომელნიც საერთოდ უძველესი ფორმით ხასიათდებიან, გვარწმუნებს, რომ თუმცა ისინი სამხმიანნი არიან, მაგრამ ამისდა მიუხედავად ხშირად კიდური ხმები უნისონე-

¹ ი. ჯავახიშვილი, აღნ. შრ. გვ. 302—303: „ბანი იმ დროს და, რასაკვირველია, თავდაპირველად იმდენად გარკვეული, სწორედ ბოძი ხმის სახელად არ იგულისხმებოდა, რამდენადაც საერთოდ შემომძახებლის, ანუ იტმელის ხმის შეთანხმებულს აცოლებასა და ერთგვარ აკომპანემენტს წარმოადგენდა“.

ბის სახით მოძრაობენ, ხოლო შუა ხმა ხან ტერციულ დამოკიდებულებაში იმყოფება პირველ ხმასთან, ხან კი ჰჰმნის დისონანსს. თუ უგულვებელვყოფთ ამ შუა ხმას, მაშინ მივიღებთ ზუსტად ოქტაურ—კვინტურ სიმღერას“.

აკად. ი. ჯავახიშვილის მხედველობიდან გამორჩა, რომ დ. არაყიშვილი აქ ლაპარაკობს არა სიმღერის, არამედ გალობის შესახებ, ამიტომაც თავისი შრომის 22-ე გვერდზე მცდარად გადმოგვცემს არაყიშვილის აღნიშნულ მოსაზრებას.

უფრო გვიან, სახელდობრ 1933 წელს, დოქტორი ზ. ნადელი გამოკვლევაში „Georgische Gesänge“ 30-31-ე გვერდზე შეეხო იმავე საკითხს ისევ სიმღერა „თებრონესთან“ დაკავშირებით. ძველებური ხასიათის სიმღერებში,—აღნიშნავს ნადელი,—ძალიან ხშირად გვხვდება ისეთნაირი სვლა ბანისა, როდესაც იგი აორმაგებს ზედა ტერციის ბგერას, ანდა, როდესაც სათანადო ადგილებში (კადანსი) ხდება საერთოდ ორხმიანობაზე გადასვლა. აღნიშნული გარემოება ყველაზე ნათლად იჩენს თავს ერთ, როგორც სიანს, ძალიან ძველი სახის ხმის მოძრაობისას, როდესაც ბანი და პირველი ხმა, როგორც კიდური ხმები, ოქტავით შემოფარგლავენ შუა ხმას („თებრონე მიდის წყალზედა“).

ამავე სიმღერასთან („თებრონე“) დაკავშირებით, ამ საკითხს შეეხო აკად. ი. ჯავახიშვილიც თავის კაპიტალურ შრომაში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ (1938 წ. გამოცემა).

335-ე გვერდზე ი. ჯავახიშვილი სწერს:

„თებრონე მიდის წყალზედა“-ს სიმღერას ქართული მრავალხმიანობის საფეხურების ისტორიის გამოსარკვევად ფრიალ დიდი მნიშვნელობა აქვს. ამ სიმღერას სამი ხმა ამბობს, რომელთაგან ჰანგის მთქმელი მეორე ხმაა... მესამე ხმა ჰანგის მთქმელს გაბმულ ბანს აძლევს... უველაზე საყურადღებო ზემო დახახელებულ სიმღერაში პირველი ხმაა, რომელიც ზედმიწევნით იმავეს მღერის, რასაც ბანი, მხოლოდ მასზე ოქტავით უფრო მაღლა“.

მოვიყვანოთ რამდენიმე ნიმუში იმ სიმღერებისა, რომელთათვისაც სამხმიანი წყობის დროს, ბანი და პირველი ხმა უწყვეტი ბგერის ან და ოსტინატური ფორმის სახით პარალელური ოქტავეებით ნოძრაობენ მთელი სიმღერის ან მისი ნაწილის მანძილზე.

ასე მაგ., სიმღერაში „ცანგალა და გოგონა“ არ. ტ. I, 339, № 26



ბანი და პირველი ხმა მთელი სიმღერის მანძილზე პარალელური ოქტავეებით მოძრაობენ (მიქსოლიდ. F).

იგივეა სიმღერის „ცანგალა და გოგონა“-ს ზოგიერთ ნაწილებში.

არ. ტ. V, გვ. 77, № 8.



აგრეთვე შემდეგ სიმღერებში: არ. ტ. I, 342, № 27, $\frac{1}{2}, \frac{3}{4}$ „სუფრული“ (ა); არ. ტ. V, გვ. 82, № 13 „კონა“ $\frac{1}{4}, \frac{2}{2} - 4$ (ბ) „თონური“. არ. ტ. V, 86, № 8 (გ) უკანასკნელი 4 ტაქტი.



ყველა აღნიშნულ შემთხვევაში ჰანგი ძირითადად შუა ხმას მიჰყავს. ბანი კი პირველ ხმასთან ერთად მისგან მხოლოდ ტემბრის განსხვავებით წარმოქმნის ფონს საორღანო პუნქტის ან ოსტინატურის ფიგურის სახით.

ბანისა და პირველი ხმის პარალელური სვლა ქართული საეკლესიო გალობის დამახასიათებელი თავისებურებაა.

მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი:
არ. ტ. I, 346. „რომელი ქერუბიმთა“



არ. ტ. V, 90. № 4 „წმინდაო ღმერთო“ $\frac{1}{1} - \frac{2}{4}$



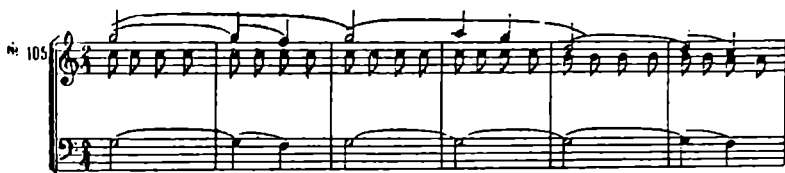
ბანისა და პირველი ხმის ოქტავური სვლისა და აგრეთვე კვინტური სვლის ხშირი გამოყენება საეკლესიო გალობაში, რომელშიც მრავალხმიანობის უძველესი ფორმები უნდა იყოს შემონახული, კიდევ ერთი საბუთია ქართული მრავალხმიანობის განვითარების ისტორიაში აღნიშნული ფორმისათვის ადგილის მისაკუთვნებლად.

საეკლესიო გალობასა და სვანურ სიმღერაში, ე. ი. ქართული ხალხური მუსიკის იმ არეში, სადაც დაკულია უძველესი ფორმები—ბანისა და პირველი

ხმების ოქტავეური სელის გვერდით ხშირად არის გამოყენებული აგრეთვე პარალელური კვინტებით სელაც.

ბანისა და პირველი ხმის შორის ამგვარი ურთიერთდამოკიდებულება ნათლად სჩანს აგრეთვე სიმღერაში „ცანგალა“

არ. ტ. V, 77, № 18 $1\frac{1}{7}$ -- $2\frac{2}{5}$.



პირველ ოთხ ტაქტში ბანი და პირველი ხმა პარალელური ოქტავეებით მოძრაობენ, ხოლო მეხუთე და შეექვსე ტაქტებში იგივე ხმები პარალელურ კვინტებს წარმოქმნიან. პარალელური კვინტების სახით, ორი კილური ხმის ამგვარ „შერწყმას“ ჩვენ შევხვდებით ზემოხსენებულ საეკლესიო ვალობის ნიმუშებშიც და სევანურ სიმღერებშიც (იხ. თუნდაც - ფ. 31, № 15-„ჯგრაგ“ და ფ. 44, № 27 „რაექნასი“, რაც ქართული მრავალხმიანობის განვითარების ისტორიაში პარალელური კვინტებით მოძრაობის ადგილის განსაზღვრისას აუცილებლად გათვალისწინებული უნდა იყოს.

5. საკმაოდ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ხმათა თანათარდობის იმ ფორმას, როდესაც ბანი დროის მოკლე მანძილზე შუა ხმასთან უნახლოვნი მოძრაობს.

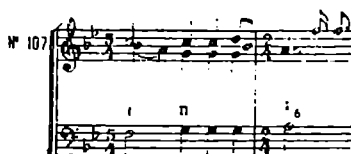
ასეთ შემთხვევაში, სამხმიანი ბგერადობა ლებულობს ორხმოვანობის სახეს—ბანი ექვემდებარება შუა ხმის განვითარების ხაზს, ე. ი. ერწყმის მას და ამით დროებით დამოუკიდებელ ხასიათს კარგავს. შუა ხმის განვითარების არეში ბანი ებმება არა მარტო ურთიერთდაახლოების შემთხვევაში, ე. ი. არა მარტო ერთსა და იმავე რეგისტრში ბგერადობის შემთხვევაში, არამედ მისი შუა ხმის რეგისტრში ნახტომის შემთხვევაშიც.

შევეცადოთ გამოვარკვიოთ, თუ რით არის გამოწვეული ეს გაორმაგება. სიმღერაში „გაქრული მრავალყამიერი“ არ. ტ. V, გვ. 57, № 6



მე-8 და მე-9 ტაქტებში ბანი და შუა ხმა მოძრაობენ უნისონით: ა და II. ამ მომენტამდე ბანსა და საშუალო ხმას სხვადასხვა მელოდირი ხაზი ჰქონდათ. 8-ე ტაქტში (მიქს.¹ G) II საფეხური შეკავებით „d“ კამბიატის საშუალებით გადასწვდება უკანასკნელ მერვედზე (d-e-c). მე-9 ტაქტში აგრეთვე პირველ ნახევარზე ყველა ხმებში გვაქვს უნისონი „h“, ხოლო მეორე ნახევარზე g-c-d, რომელიც უთანასწოროდება g-h-d-ს) (იხ. თავი „აკორდიკა“. გვ. 85) „h“ მეცხრე ტაქტის პირველ ნახევარზე წარმოადგენს ნაწილს აკორდისას g-h-d, (I საფ.)², მაშასადამე, ბანში, რომელიც მეცხრე ტაქტის პირველ ძლიერ დროზე შუა ხმასთან უნისონით მოძრაობს, არის არა III საფეხურის პრიმა, არამედ—I საფეხურის ტერცია.

ასეთივე მდგომარეობაა სიმღერაში „ჭაი და მრავალკამიერ“, არ. ტ. V, გვ. 57, № 7.



მე-10 და მე-11 ტაქტებში ბანი და შუა ხმა წარმოქმნიან უნისონს g და ა-ზე მე-10 ტაქტში g-b-d წარმოადგენს მიქსოლიდიური F-ის II საფეხურს.

მე-11 ტაქტში ბანისა და შუა ხმის უნისონის შემთხვევაში ა-ზე ზემო ხმა აკეთებს ნახტომს ა-დან f-ზე, რომელიც წინა ა-სთან ერთად შედის მიქს. F-ის I საფეხურში. მაშასადამე, უნისონი ა წარმოადგენს არა III საფეხურის პრიმას, არამედ I საფეხურის ტერციას.

მოვიყვანოთ კიდევ ერთ მაგალითს:

სიმღერაში „ყვავი“ არ. ტ. V, გვ. 100, № 9 (ა და ბ)



მე-8 და მე-9 ტაქტებში ბანი და შუა ხმა წარმოქმნიან უნისონს g და ა-ზე (იგივეა უკანასკნელ ტაქტებში), მე-8 და მე-9 ტაქტები მე-4 და მე-5

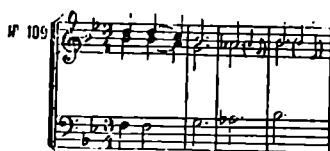
¹ არ. გამოცემაში V ტომის 57 გვერდზე № 6 გასაღებში შეცდომით არის დაბეჭდილი დიები.

² იხ. გვ. 78. III საფ.

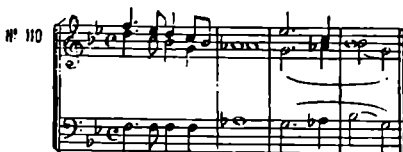
ტაქტების გამეორებას წარმოადგენენ. შუა ხმის ბგერა მე-4 ტაქტში წარმოადგენს მე-8 ტაქტის აკორდების ნაწილს. მე-5 ტაქტში აკორდი f-c-f წარმოადგენს I საფეხურს (მიქსოლიდიური F) გამომშვებული ტერციით, ხოლო მეცხრე ტაქტშიც ნოტა a წარმოადგენს I საფეხურის ტერციას. მაშასადამე, ბანი აქ აღებულია არა III საფეხურის პრიმაზე, არამედ I საფეხურის ტერციაზე.

როგორც ვხედავთ, ყველა განხილულ ნიმუშში შუა ხმასთან უნისონით მოძრაობი ბანი იღებს საფეხურის არა პრიმის, არამედ ტერციის მნიშვნელობას. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ბანისა და შუა ხმის უნისონით მოძრაობის დროს ბანში ფუძედ წარმოგვიდგება ის ბგერა, რომელიც ფაქტიური ბანიდან ტერციით ქვევითაა დაშორებული.

სიმღერაში „მგზავრული მაყრული“ არ. ტ. V, გვ. 66, № 7



ბოლოდან მეორე ტაქტში ეს გარემოება შუა ხმაში (და პირველ ხმაშიც) წვრილი შრიფტით არის აღნიშნული, ბანი და შუა ხმა წარმოქმნის უნისონს as. შუა ხმაში წვრილი შრიფტით მეორე და მესამე მეოთხედზე მოცემულია as და f... მაშასადამე, as წარმოადგენს f-as-(c) აკორდის ტერციას.¹ ამიტომაც სიმღერაში „მუშური“ არ. ტ. I, გვ. 321, № 6



მე-8 ტაქტის ბოლოდან მე-11-მდე და ბოლოში ბანისა და შუა ხმის უნისონით მოძრაობისას, მე-9 ტაქტში as=f-as; g-es მე-10 ტაქტში=es-g-es; as-c=f-as-c და b-g მე-11 ტაქტში=es-g-b (I₆ VII I₆ VII₆).

¹ უკანასკნელ ტაქტში უნისონი „b“ უფლებას გვაძლევს ბანში ვიგულისწოთ (g-b d აკორდიდან), იმ დროს ოოდესაც წვრილი შრიფტით აღნიშნული ნოტები (b-es) მიგვითითებენ აკორდზე es-g-b. მაგრამ ეს გარემოება სრულეპით არ სცოლის საქმის ვითარებას, რადგან აკორდი es-g-b, როგორც ტერციით ქვევით მდებარე, g-b-d აკორდის შემცვლელია.

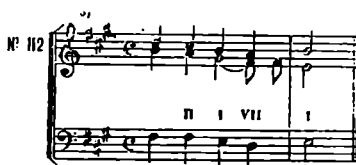


ბოლოდან მე-4 ტაქტში ე-დან ა-ზე ნახტომის საშუალებით ბანი ქმნის უნისონს შუა ხმასთან; მე-4 ტაქტში წარმოიქმნებიან დაღწეული პარალელური ტერციები a-cis, gis-h და fis-a, ხოლო შემდეგ gis-h, a-cis და fis-a.

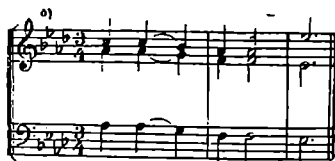
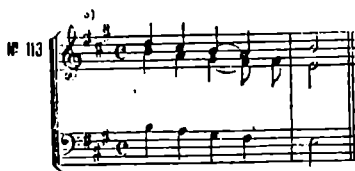
აქაც აღნიშნული ტერციები, ბანისა და შუა ხმის უნისონის შემთხვევაში, უნდა გავიგოთ, როგორც აკორდი გამოტოვებული პრიმით ბანში, ე. ი. ბანს აქ წარმოადგენს ბგერა, რომელიც ფაქტიური ბანიდან ტერციით ქვევით მდებარეობს.

ამიტომაც, აღნიშნული პარალელური ტერციები შემდეგნაირად უნდა გავიგოთ: a-cis=fis-a-cis (II საფეხური) gis-h=e-gis-h (I საფეხური), fis-a=d-fis-a (VII საფეხური), ხოლო ბოლოდან მეორე ტაქტში: gis-h=e-gis-h (I საფეხური), a-cis=fis-a-cis (II საფეხური), gis-h=e-gis-h (I საფეხური) და fis-a=d-fis-a (VII საფეხური) მიქსოლიდიური E.

აღნიშნულ მოსაზრებათა სამართლიანობის დასამტკიცებლად, ამ სიმღერის ბოლოდან მე-4 ტაქტი შევადაროთ სიმღერის „შავექუდას ცოლი“ არ. ტ. V, გვ. 73, №21 $\frac{1}{4}$ და $\frac{3}{4}$ ტ. ტ. (ა) და სიმღერის „შაველეგო“ არ. ტ. V, გვ. 67, № 10 (ბ) ბოლო 3 ტაქტს.



ბანისა და შუა ხმის გაორმაგებისას ვლდებულობით პარალელური ტერციების იმავე მიმდევრობას.



ბანისა და შუა ხმის უნისონური სელის შემთხვევაში, საფეხურებისა და კადანსური ფორმულების გამოსარკვევად აუცილებელია ბანის ამგვარი გამოკვევა.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ნაკლები მოძრაობისა და მცირე დიაპაზონის მიუხედავად, აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში ბანს გააჩნია დიდი კულტურა და იგი ფრიად მრავალგვარ ფორმებში გვევლინება.

თ ა ვ ი მ ე ო თ ხ ე

მელოდიური ნოტები

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, მელოდიური, ე. ი. არააკორდული ბგერე-
ი ქართულ ხალხურ სიმღერაში, ძალიან კარბად არის გამოყენებული. ისინი
ანგის საყრდენ წერტილებს შორის ინტერვალებს ავსებენ და ამით ჰანგის თან-
დათანობითს, მდორე განვითარებას ჰქმნიან.

განვიხილოთ არააკორდული ბგერების ყველა სახე.

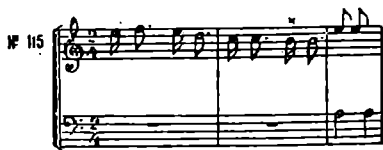
გამვლელი ნოტები

არ. ტ. V, გვ. 59, № 10 „ჩონგურო“ $\frac{3}{4}$ (ა) ა. ტ. V, გვ. 72, № 20-
„ბერიკების ტირილი“ (ბ) იქვე „ქონა“ 105, № 15 $\frac{1}{2}$ (გ).



გამვლელი ნოტი გადადის აკორდულში უფრო რთულ ვითარებაშიც:

1) გამვლელი ნოტის გადაწყვეტა ხდება სხვა ხმაში. არ. ტ. V, გვ. 114,
№ 4. „ია ორინანა“ $\frac{1}{2}$ 3 ეოლ-ა



გამვლელი ნოტი შუა ხმაში ხ შუა ხმის c-სა და ბანის ა-ს შორის.
იგივე მაგალითი I ტომში, გვ. 339, № 26 „ცანგალა და გოგონა“ $\frac{1}{2}$ 4.

2) გამწვანებული ნოტის გადაწყვეტა ხდება მთელი რიგინოტების შემდეგ.
ფ. გვ. 54, № 34 „სიმღერა თოხნის დროს“ 3/4 და 4/1



ა-ე აკორდზე გამწვანებული ნოტი d პოულობს თავის ჰარმონიულ ნოტას c-ს კვინტური ნახტომის ზევით და დაღმავალი გამისებური სვლის შემდეგ.

აქვე განვიხილოთ დამხმარე ნოტის გადაწყვეტა მთელი რიგი სხვა ნოტების შემდეგ.

არ. ტ. V, გვ. 68, № 15 — „ბინდის ფერია სოფელი“ 1/11.



დამხმარე ნოტი c, რომელიც აღებულია ნახტომით ქვევით, გადაწყდება აკორდულ ბგერაში b (ეოლ. კილოს VII საფეხურის კვინტა) მთელი რიგი სხვა ნოტების შემდეგ.

დამხმარე ნოტები (ზედა და ქვედა)

1) სუსტ დროზე:

არ. ტ. V, გვ. 59, № 10 „ჩონგურა“ 2/5 (ა)

არ. ტ. V, გვ. 61, № 11 „ქონა“ 2/4 (ბ)



2) ძლიერ დროხე:

არ. ტ. V, გვ. 87, № 10 „გოგია ქვეყავაძე“ 1/5



3) ორი დამხმარე ნოტი:

არ. ტ. I, გვ. 327, № 11 „ზამთარიო“ 4/2 და 4/4 (ა)

არ. ტ. I, გვ. 335, № 2 „მკაში“ — გარეტაქტი (ბ)



წინასწარი ნოტი

არ. ტ. V, გვ. 60, № 11 „ქონა“ 2/3, 4 და 3/5 (ა)

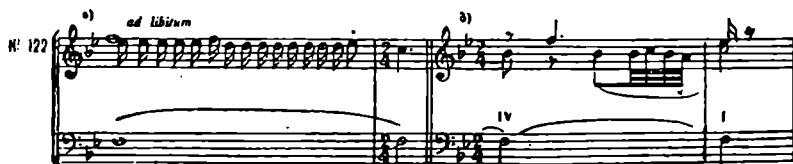
არ. ტ. V, გვ. 58, № 8 „თეორო ბატო“ 2/6, 7 (ბ)



უფრო ხშირად გამოიყენება წინასწარი ნოტის სახესხეობა, ე. წ. კამ-
ბოტა.

არ. ტ. V, გვ. 104, № 15 „ქონა“ 2/3, 4 (ა)

არ. ტ. V, გვ. 112, № 2 „ძველი სუფრული“ 1/1, 2 (ბ)



არ. ტ. I, გვ. 321, № 6. „მუშური“ 3/4 (ა)
 არ. ტ. I, გვ. 303, № 12 „სუფრული“ და მისი დამატება 4/1 (ბ)



სიმღერაში „სოლომონ მეფე“ არ. ტ. V, გვ. 68, № 14.



ბოლოქტაქტში კამბიატას h დამხმარე ნოტი ერთვის. პირველ საფეხურის კვინტა (მიქს. D) a, ვიდრე II საფეხურის ტერციაში გადასწყდებოდეს, წინასწარ გადადის აღნიშნული საფეხურის კვინტაში. კამბიატას „h“ თავის მხრივ ერთვის დამხმარე ნოტი „a“.

არ შეიძლება გვერდი აეუხვიოთ აგრეთვე მეტად იშვიათ შემთხვევას, — სახელდობრ კამბიატას გაშოყენებას ბანში.

არ. ტ. V, გვ. 61, № 12 „ზაქთარიო“ 2/5.



შ ე კ ა ვ ე ბ ა

არ. ტ. V, გვ. 56, № 4 „მუშური“ 1/2 (ა)

არ. ტ. V, გვ. 59, № 9 „ხეურო“, ბოლო. (ბ) შეკავების გადაწყვეტა ნახტომით.



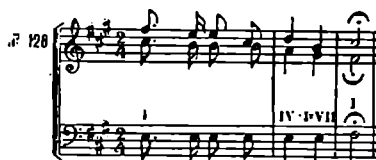
იხ. „კვარტული კადანსი“ გვ. 111

სიმღერაში „მურმან“ არ. ტ. V, გვ. 67, № 11, 3/2.



ეოლ. fis-ში საფეხურების თანმიმდევრობა I, VI, VII გართულებულია არააკორდული ნოტებით. პირველ მერვედზე აღებულია I საფეხურის კინტის (cis) დამხმარე ნოტი „d“, მესამე მერვედზე ბანი აყოვნებს I საფეხურის ტონიკას (fis), ხოლო ორ ზედა ხმაში აღებულია გამვლელი ნოტები „h“ და „gis“, რომელთა გადაწყვეტის დროსაც I საფეხური VI-თ იცვლება. (იხ. არ. ტ. V, გვ. 73, № 21 „შავქუდას ცოლი“, 1/4 და 2/1, სადაც ანალოგიური სელის ჰარმონიზაცია გამვლელი ნოტების გარეშე ხდება).

იმავე სიმღერაში 3/5. 6.



არააკორდული ნოტები ჰქმნიან ჰარმონიის გამძაფრებას: ზედა ხმაში პირველ მერვედზე წერტილით აღებულია ტონიკა e-ს დამხმარე ნოტი fis (მიქსოლიდ. E) შეკავებასთან ერთად cis; იმავე ტაქტის უკანასკნელ მერვედზე აღებულია წინასწარი ნოტი (IV საფეხურის ტერცია), მაგრამ მომდევნო ტაქტის პირველ მეოთხედზე წინასწარი ნოტი გადადის იმავე ნოტა cis-ის ზედა დამხმარე ნოტაში-d, რომელიც გადაწყვეტის გარეშე მოძრაობს ტერციით ქვევით I საფეხურის კინტაზე (იხ. იგივე ზედა დამხმარე ნოტის გადაწყვეტა მეათე ტაქტში).



„ზამთარიო“, არ. ტ. V, გვ. 61, № 12. 2/3. 4 მიქსოლიდ. G და ბოლოში ეოლიური გ.



პირველი ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე ზედა ხმაში აღებულია ზედა დამხმარე ნოტი f, რომელიც კეჰმის IV საფეხურს; შუა ხმაში აღნიშნული 47 IV საფეხურის პრიმა შემდეგ ტაქტში მოძრაობს ნახტომით I საფეხურის პრიმაზე. შემდეგ, მეოთხე მერვედზე გამღეულ ნოტას e თან ერთვის ზედა დამხმარე ნოტი f, ხოლო მეექვსე მერვედზე აღებულია გამღეული ნოტი c I საფეხურის კვინტასა და ტერციას შორის (ეოლ. გ).

„ბერი კაცი ვარ“, არ. ტ. V, გვ. 65, № 4, 2/3 7.



პირველ ტაქტის უკანასკნელ მერვედზე ზედა ხმაში აღებულია I საფეხურის ტონიკისათვის ზედა დამხმარე ნოტი; შემდეგ ტაქტში ტრიოლის უკანასკნელი მერვედი (16) წარმოადგენს წინასწარ ნოტას IV საფეხურის ტერციისათვის; შემდეგი ტაქტის უკანასკნელ მეთექვსმეტედზე გამღეული ნოტი c წარმოჰყვანს IV⁴-ს, ხოლო უკანასკნელ ორ ტაქტში შეკავება a სწყდება დაღმავალი ნახტომით კვარტით (I საფეხურის პრიმა).;

თ ა ვ ი მ ე ხ უ თ ე

აკორდიკა

აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის ჰარმონიული კსოვილის გაშლა-განვითარება რთულ და მკაცრ აკორდულ სისტემაზეა დაფუძნებული.

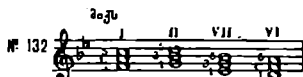
ყოველი აკორდი, სხვადასხვა მხატვრული მოთხოვნების შესაბამისად, იძენს ამა თუ იმ დამახასიათებელ თვისებას; მაგრამ ყოველი აკორდის ძირითად ფუძეს წარმოადგენს ტერციული წყობა, ე. ი. აკორდის აგება ხდება დიდი და მცირე ტერციებით.

აკორდის აგებულების ეს პრინციპი საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვანაირად იჩენს თავს. იმ რაიონებში, სადაც უპირატესობა ჰარმონიულ წყობას აქვს მიკუთვნებული, აკორდების ტერციული აგებულება განსაკუთრებით ნათლად გამოვლინდება. ასე მაგალითად, სვანურ ხალხურ სიმღერაში აკორდების ტერციული აგებულება კომპლექსური მოძრაობისას უმეტეს შემთხვევაში აშკარად, შეუნიღბავი სახითაა მოცემული (იგივე აგებულება იჩენს თავს ცალკეულ მელიოდიური ხაზების სტრუქტურაში).

განვითარებული პოლიფონიური წყობის ხალხურ სიმღერებში, როგორც, მაგალითად, გურულ სიმღერებში, ანდა ქართლ-კახურ სიმღერებში, ორი ზედა ხმის დიალოგის ფორმით, აკორდების ტერციული აგებულება დამოუკიდებელი განვითარების მატარებელი მელიოდიური ხაზების არსებობის გამო, ნაკლებად თვალსაჩინოა. აღნიშნულ განვითარებულ მელიოდიურ ხაზებში ქარბად გამოყენებული მელიოდიური ბგერების წყალობით, აკორდული ბგერები მთელი ხაზის მოძრაობის ენერგიაში არიან დაფარულნი.

აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში გამოყენებულია შერეული ფაქტურა. ამ სიმღერებში ხმები ხან აკორდული კომპლექსებით მოძრაობენ (ჰარმონიული წყობა), ხან დამოუკიდებლად განვითარებული მელიოდიური ხაზებით (პოლიფონიური წყობა). ჰარმონიული წყობის დროს ვხვდებით ისეთ ფორმებსაც, რომელშიც ერთ-ერთი ხმათაგანი გამოიყოფა აკორდული მოძრაობისაგან, ხოლო დანარჩენი ორი ხმა კომპლექსურად მოძრაობს (უფრო ხშირად თავისუფალ ხმას შუა ხმა — „მოძახილი“ წარმოადგენს ხოლმე).

აკორდში ბგერების ტერციულად განლაგებას ვხვდებით I, II, VII და VI საფეხურებზე¹.



შევთანხმდეთ, რომ ამგვარ განლაგებას ვუწოდოთ ნორმალური. ერთგვარ გადახრას აქვს ადგილი IV და III საფეხურებში, რომლებშიც ვხვდებით კვარტას და ტერციას (IV) ან მხოლოდ ტერციას (III საფეხური).

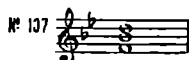
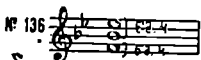
¹ ტერციის ბუნების შესახებ ქართულ ხალხურ სიმღერაში იხ. თავი „კდანსები“, გვ. 122 ორი ზედა ხმის მოძრაობის შესახებ პარალელური ტერციებით იხ. თავი „მელიოდიის ძირითადი თავისებულებანი“, გვ. 49-50



სრული სამხმოვანება შეიძლება
შეცვლილ იქნას

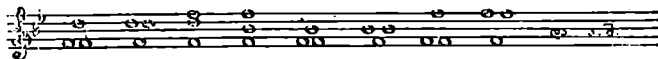
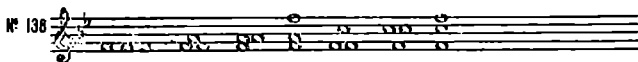


მაგიერად; ხოლო IV¹/₂-ის



ის
მ. გივრად

ცხადია, რომ სრულ სამხმოვანებაში ხმის გაორმაგება შეუძლებელია. აკორდის რომელიმე ბეგრის გამოტოვება და მისი სხვა რომელიმე გაორმაგებული ბეგრით შეცვლა აკორდის არანორმალურ აგებულებას ჰქმნის. აქ შესაძლებელია მრავალნაირი კომბინაცია:



აკორდების არანორმალური აგებულება, რომელშიც მანძილი კიდურ ხმათა შორის აღემატება კვინტას, უახლოვდება ფართო განლაგებას.

აკორდების ნორმალური აგებულება უფრო ხშირად გვხვდება სიმღერებში აკორდების კომპლექსური მოძრაობით.

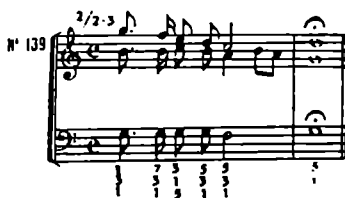
არანორმალური აგებულება უმთავრესად გამოიყენება პოლიფონიური წყობის სიმღერებში, რადგანაც აქ ხმები უფრო თავისუფლად მოძრაობენ.

ქართულ ხალხურ სიმღერებში, როგორც წესი, გამოიყენება აკორდების მხოლოდ ვიწრო განლაგება. მანძილი კიდურ ხმებს შორის არ აღემატება ოქტავას. ამ წესის დარღვევა გამოჩნდის წარმოადგენს. სიმღერების ისეთი „ორკესტრობა“ გუნდის კომპაქტურ ხმოვანებას ანიჭებს. ამ გარემოებას ხელს უწყობს ისიც, რომ ბანი მოძრაობს ყოველთვის შუა და მაღალ რეგისტრში და, ამრიგად, მჭიდროდაა დაკავშირებული შუა ხმის რეგისტრთან და ხშირად ამ უკანასკნელის მელოდიური ხაზის გამგრძელებლადაც კი გვევლინება (იხ. არ. ტ. V, გვ. 55, № 3, 4 და 5 ტ. ტ. „მკის ჰეროი“. არ. ტ. 1, 339, № 26 „ცანგალა და გოგონა“ 4/3).

ეს ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა ქართული ხალხური სიმღერის ბანისა დასავლეთ-ევროპის მუსიკაში ჰარმონიული ბანისაგან განსხვავებით, სადაც ბანს შეუძლიან ზედა ხმებს დაშორდეს დიდი მანძილით, რადგან იგი აკორდული ნაგებობის მხოლოდ ფუნქციონალურ საფუძველს წარმოადგენს.

თუ ქვემოდმოყვანილ მაგალითებს დაუკვირდებით, ადვილად დავრწმუნდებით აკორდების ტერციულ აგებულებაში.

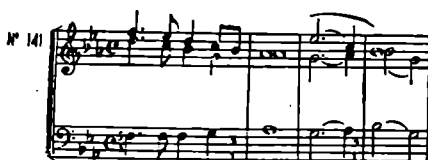
ფ. 54, № 34 „სიმღერა თოხნის დროს“.



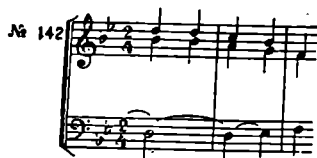
ფ. 60, № 38, „მაყრული“ 1/2. 3. 4.



არ. ტ. I, 321, № 6 „მუშური“ 2/4.



არ. ტ. I. 336, № 21 „სათამაშო“ 2/2. 3.



ამ მაგალითებიდან სჩანს, რომ სამხმოვანება მოცემულია. როგორც სრული სახით (1-3-5 ან 5-1-3), ისევე მისი ნაწილის სახით (1-3, 1-5, 1).

აკორდების შემდგომი განვითარება ხდება ისევე 3-ს დამატებით, რის შედეგადაც მივიღებთ სექტაკორდსა და ნონაკორდს.

ორივე აღნიშნული აკორდი გვხვდება მიქსოლიდიური კილოს I საფეხურზე (I₇ და I₉) და ყველა კილოში VI და VII სექტაკორდების სახით (VI₇, VII₇).

ბუნებრივია, რომ სამხმთან წყობაში სექტაკორდიცა და ნონაკორდიც არასრული სახით გვევლინებიან.

არასრული სექტაკორდები მიიღება ტერციის ან კვინტის გამოტოვებით, ხოლო ნონაკორდში—ორივეს გამოტოვებით. ტერციის გამოტოვება აღნიშნულ აკორდებს შერბილებულ ხასიათს ანიჭებს.

I და VI საფეხურის სექტაკორდები წარმოიშებიან თავისუფალ, ე. ი. ისეთ ხმათა მოძრაობით, რომლის დროსაც დასაშვებია ნახტომები: I₉ ყოველთვის იხმარება I₇ და I საფეხურის მეზობლად.

აღნიშნულ აკორდებს შორის IV და II საფეხურების გამვლელი აკორდები იხმარება.

არ. ტ. I, 337, № 22 1/3 „დიამბეგო ქალს გიქებენ“ (ა)

არ. ტ. I, 343, № 27 4/1 „სუფრული“ (ბ)



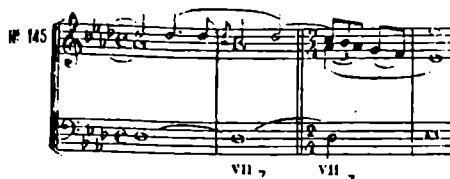
ფ. 53, № 35 „ოქროს დიელო“ 1/1 (ა)

ფ. 62, № 38 — „ჩონგური“ 4/1 (ბ)



ყველა მოყვანილ მაგალითში I₇-ში გამოტოვებულია ტერცია ან კვინტა, ხოლო I₉-ში—ტერცია და კვინტა. სიმღერაში „სუფრული“ არ. ტ. I, გვ. 344, № 27 3/2—I₉ გამოყენებულია გამოტოვებული ტერციითა და სექტიმით, მაგრამ გამოტოვებული სექტიმა კომპენსირდება შემდეგ აკორდში.

VII, გამოიყენება როგორც დამოუკიდებელი აკორდი, და აგრეთვე ზედა ხმაში სექტიმის გავლის დროს.



სხვა საფეხურებზე სეპტაკორდები არ წარმოიქმნებიან.

აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში ვხვდებით შემდეგ საფეხურებს: I, II, III, IV VI და VII. მათგან I, VI და VII არიან მთავარი საფეხურები,¹ რომელნიც განსაზღვრავენ კილოს, ხოლო დანარჩენი საფეხურები — II, III, და IV დამხმარე საფეხურებს წარმოადგენენ.

მთავარ და დამხმარე საფეხურებს შორის ურთიერთდამოკიდებულება გამოიხატება შემდეგი სეკუნდური სქემით:



ყოველი მთავარი საფეხურის ზედნაშენი წარმოქმნის მისსავე სეპტაკორდს, რის მეოხებითაც იქმნებიან წარმოებული საფეხურები: VII საფეხური წარმოქმნის II-ს, ხოლო I საფეხური—III საფეხურს.

მთავარი საფეხურები—I, VI და VII გვევლინებიან შემდეგი სახით:

- 1) სრული სამხმოვანების სახით (1-3-5);
- 2) გამოტოვებული კვინტით (1-3);
- 3) გამოტოვებული ტერციით (1-5);
- 4) გამოტოვებული ტერციითა და კვინტით (1);



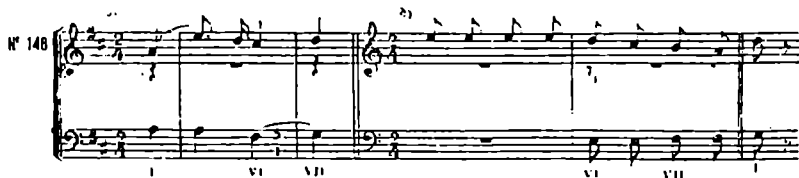
მთავარ საფეხურთაგან I და VII საფეხურები მაჟორულ და მინორულ კილოებში ღებულობენ ერთნაირ ფორმებს, ე. ი. ხუთივე აღნიშნული სახით გვევლინებიან.

VI საფეხური მინორულ კილოებში გხვდება როგორც სრული, ისე არასრული სახით, ხოლო მაჟორულ კილოებში გამოტოვებული ტერციით, ე. ი. 1-5, მხოლოდ I ან 1-3-7, 1-5-7 და 1-7 სახით.

¹ იხ. გვ. მაჟორულ კილოს აკუსტიკური საფუძველი.

მოვიყვანოთ VI საფეხურის მიქსოლიდიურ (მაჟორულ) კილოში გამოყენების კიდევ ორი მაგალითი:

არ. ტ. V, 8ა, № 5 „ანანურით გადმოუცევიდით“ (ა) და იქვე, 93, № 4 „გოგონა“ (ბ)



II საფეხური მოცემულია იმავე ფორმებში, როგორშიც მთავარი საფეხურები.

მაგრამ უფრო ხშირად II საფეხური 1 და 3-ს სახით გვხვდება.

II საფეხური სრული სამზმოვანების სახით გამოიყენება, როგორც გამეღლი აკორდი.

ფ. 58, № 36 „ოქროს დიელო“ 1/1 (ა)

ფ. 60, № 38 „მეყრული“ 3/2 (ბ).



ან დამხმარე ნოტით შენიღბული სახით.

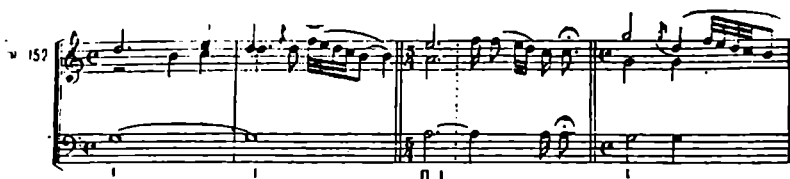
ფ. 57, № 36—„ოქროს დიელო“ 1/2 (b-b-es გ-b-d-ს მაგიერად).



მიქსოლიდიურ კილოში II საფეხური არასრული სამზმოვანების სახით, ე.ი. პრიმითა და კვინტით I საფეხურის შემდეგ ძლიერ დროზე ტონიკის მნიშვნელობას ღებულობს ეოლიურ კილოში, ხოლო წინამდებარე მიქსოლიდიური კილოს I საფეხური VII საფეხურად ხდება.

მიქსოლიდიური კილოს I საფეხურის დაბრუნების შემთხვევაში, მისი II საფეხური, რომელმაც დროებით ეოლიური კილოს T-ს მნიშვნელობა მიიღო, ისევ II საფეხურის დაქვემდებარებულ მნიშვნელობას ღებულობს.

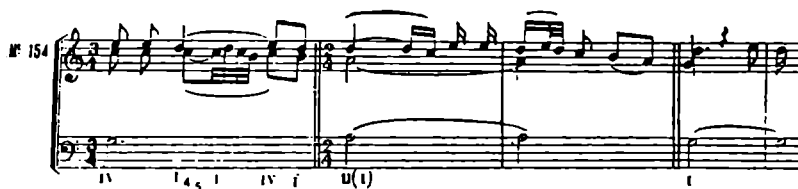
ფ. გვ. 53, № 34 — „სიმღერა თოხნის დროს“ 2/3 მიქსოლიდ G.



ფ. გვ. 6, № 37 „ჩონგური“ 1/2 (მიქსოლიდ. G).



არ. ტ. V, გვ. 56, № 4 — „მეშერი“ 1/2 (მიქსოლიდ. G)



II საფეხურის შენაცვლება VII საფეხურით.

ფ. გვ. 63, № 39 — „ჩონგური“ მეორე ტაქტი ბოლოდან.



II საფეხური 1-ს და 3-ს სახით გვხვდება შემდეგ სიმღერებში:

არ. ტ. V, გვ. 64, № 2 „წაიყვანეს თამარ ქალი“ (ა) არ. ტ. V, გვ. 66, № 7 „მგზავრული მაყრული“ 1/7 (ბ) და არ. ტ. V, გვ. 66, № 8 — „ჯვარის წინასა“ 1/7 და 2/1 (გ).

1) ის გარემოება, რომ თანაბგერადობამ მიიღო $\frac{1}{2}$ აკორდის ფორმა, რომელიც არასოდეს მიქსოლიდური კილოს II საფეხურზე არ გვხვდება, ბოლო ეოლიური კილოს I საფეხურზე კი გვხვდება. მიქსოლიდური კილოში I საფეხურის შემდეგ II საფეხური უტერცოდ ეულიურ კილოს ტონიკად გარდაიქცევა.



სიმღერაში „სოლომონ მეფე“ არ. ტ. V, გვ. 68, № 14 II ს. თავს იჩენს ბოლოში (e.g) მიქსოლიდიურ D (იხ. აგრეთვე ნიმუშები ა) და ბ) 82 გვერდზე).



სიმღერის „მგზავრული“ არ. ტ. V, გვ. 78, № 10 ბოლო



ყველა ხმებში ჯერს გ-ა-ბ. გ და ბ ეკუთვნიან II საფეხურს, ხოლო ა I საფეხურს. აგრეთვე წინა ორ ტაქტში ბანში სულამ f-გ-ა მოგვცა I, II, და I₆-ის მიმდინარეობა. ამგვარი გაგების სამართლიანობას ამტკიცებს სიმღერა „მგზავრულის“ განხილვა (აღებულია ბენაშვილის სიმღერათა კრებულიდან გვ. 34).



მე 4 ტაქტში a-c-ს ანალოგიური ტერციის შემდეგ (იგივე მიქსოლიდ. I²) ბანსა და შუა ხმაში ჩვენ გვაქვს g-a-b; ამ დროს მეორე გუნდის ზედა ხმაში ჩნდება სვლა: g-f-es. საფეხებით ნათელია, რომ აქ g მიეკუთვნება II საფეხურს, a-f—I საფეხურს, ხოლო b-es—VII საფეხურს, რომელსაც II საფეხური სცვლის. ამრიგად, სიმღერა „მგზავრულის“ (არაყიშვილის ჩანაწერი) ბოლოში ჩვენ გვაქვს მიჩნევა II, I, II₆. (იხ. ბანისა და მეორე ხმის გაორმაგება).

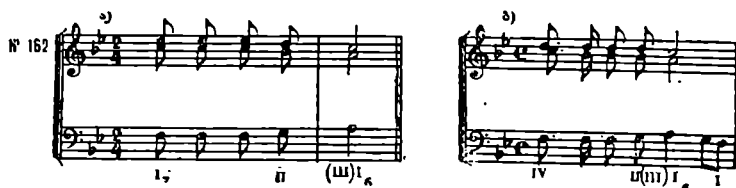
ეოლაურ და დორიულ კილოებში II საფეხური, როგორც შემცირებული სამხმოვანება, სრული სახით არასდროს არ გვხვდება.

მიქსოლიდიურ კილოში III საფეხურის სრულ სამხმოვანებას უნდა მიეღო შემცირებული, სამხმოვანების სახე, მაგრამ დისონანსი შემცირებული 5 სრულიად უცხოა ქართული ხალხური სიმღერისათვის. ამიტომ, III საფეხური სრული სამხმოვანების სახით ქართულ ხალხურ სიმღერაში სრულებით არ გვხვდება. III საფეხური გვევლინება 1 და 3, უფრო ხშირად კი 1-ის სახით.

ამგვარ ფორმაში III საფეხური უნდა განვიხილოთ როგორც არასრული I საფეხური.

არ. ტ. V, გვ. 78, № 10 „მგზავრული“ ბოლოდან მე-4 და მე-3 ტაქტი 1, II, (III 1 და 3) I₆ (ა).

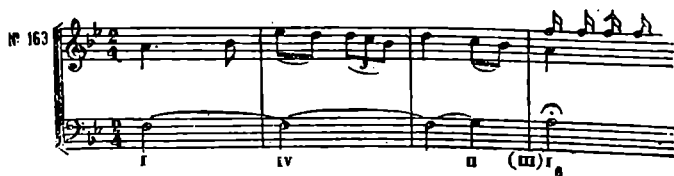
ფ. გვ. 60, № 38, მე-9 ტაქტი. IV II (III-1 და 3). I₆, I. (ბ).



1) ამგვარ მოვლენას მუსიკაში, გარბუზოვის ტერმინოლოგიით, ეწოდება „ნარჩენი შთაბეჭდილება“.

აქ (ბ) მაგალითში III საფეხურის შემდეგ I საფეხური ჩნდება და ორივე ერთად სრულ ტონიკურ სამხმოვანებას იძლევიან.

ორივე წინა მაგალითში III საფეხურის პრიმასთან „ნარჩენი შთაბეჭდილებების“ წყალობით რჩება I და IV საფეხურების ბანის ბგერა f; ამრიგად ამ „ნარჩენი შთაბეჭდილების“ წყალობით ბანის ნოტები f-a ერთად წარმოქმნიან I საფეხურს. ე. ი. III საფეხური, 1-ს ანდა 1 და 3-ს სახით, I საფეხურის ნაწილს წარმოადგენს. ამ გარემოებას ადასტურებს სიმღერა „მუშური“ც, არ. ტ. V, გვ. 113, № 2. I/3:6.



მეექვსე ტაქტში ბანი და შუა ხმა წარმოქმნიან კადანსს—IV, II, III, მაგრამ III საფეხურის გაშლილნიშანავე ზედა ხმაში ჩნდება f (მიქსოლიდიური F-ის T), რის გამოც III საფეხური I საფეხურად გვევლინება. იგივე ხდება მე-11 ტაქტში. იხ. აგრეთვე არ. ტ. V, გვ. 57, № 7, მე-11 ტაქტი.

ამ მიზნით შევადაროთ ერთმანეთს აკორდების თანმიმდევრობის შემდეგი სამი სახე:

არ. ტ. V, გვ. 58, № 8 „თეთრო ბატო“, 2/2-5.



არ. ტ. V, გვ. 56. № 4 „მუშური“, 1/2-4.



არ. ტ. V, გვ. 65, № 6 „დავლით ღვინო“, 1/6-8.



მაგალითში №1 II საფეხურის შემდეგ ბოლო ტაქტში—III საფეხური-გ გვევლინება I საფეხურის ტერციად. (es-g-b), რადგან გ და მისი მომდევნო აკორდი es-b ერთად წარმოქმნიან I საფეხურის სამზმოვანებას (მისქოლიდიური Es). ეს I საფეხურისადმი კუთვნილებას ამტკიცებს აგრეთვე ტექსტში მარცვლების დანაწილება: გ და აკორდი es-b სრულდება ერთ მარცვალზე „ლე“. ე. ი. II საფეხურის შემდეგ ყველა ბმები კი არ ჩერდებათ კილოს III საფეხურზე, არამედ სამზმოვანების es-g-b-ს 1 და 5-ზე გადადიან. III საფეხური (გ) აქ თავს იჩენს ბანის მელოდირი ხაზის ინერციის ძალით—სახელდობრ აღმავალი სეკუნდური სვლით (es-f-g), ხოლო აღნიშნული სვლის შემდეგ I საფეხურის 1-ს (es) გამოჩენა თითქოს აღადგენს II და I საფეხურის ჰარმონიული მიმდევრობის ლოგიკას.

მაგალითში № 2 ბანის მელოდირი ინერცია სრულად არ იჩენს თავს და II საფეხური მხოლოდ D ის ჰარმონიული ფუნქციის წყალობით გადადის I საფეხურში.

მაგალითში № 3 III საფეხური თითქმის დამოუკიდებელი რჩება და არ გადადის I საფეხურში.

აღნიშნული სამი შემთხვევის შედარება გვარწმუნებს, რომ III საფეხური ბიექუთვნება I საფეხურს. თუ მაგალითში № 1 III საფეხური I საფეხურში უშუალო გადასვლით ჰკარგავს თავის სპეციფიურ ხასიათს, სამაგიეროდ მაგალითში № 3 იგი დამოუკიდებლობას და ამავე დროს განსაკუთრებულ ბგერალობას იძენს წინა II საფეხურთან ერთად.

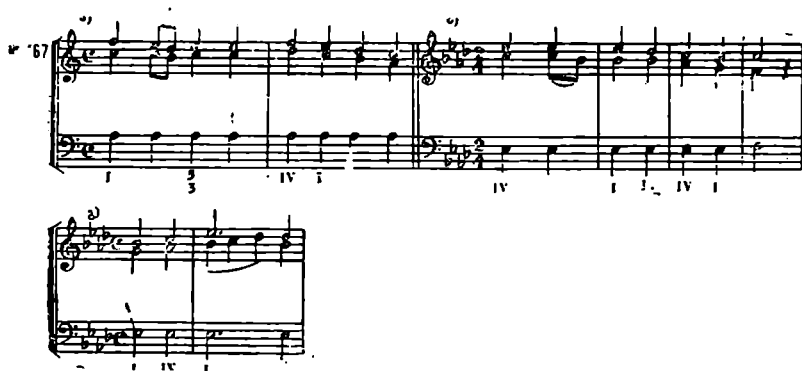
მაგრამ ეს — შედარებითი დამოუკიდებლობაა, რადგან III საფეხური საბოლოო ანგარიშში, შემდეგ სტროფზე ან დასაწყისზე გადასვლის საშუალებას წარმოადგენს. იგივე მოვლენას აქვს ადგილი სიმღერაში — „ჰაიდა მრავალქამიერ“. არ. ტ. V, გვ. 57, № 7 (სიმღერის ბოლო) იხ., მაგ., (ა) და (ბ) 82 გვ.

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, IV საფეხური, რადგან მას ბანში ტონიკა არასდროს არ ახლავს, არ წარმოადგენს დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე საფეხურს; იგი გვევლინება $\frac{4}{5}$ სახით. ამ შებრუნებას ვღებულობთ ტონიკურ საორღანო პუნქტზე.

არ. ტ. I, გვ. 321, № 7 — „შაშვო ლამაზო“, 2/1. 2 (ა)

არ. ტ. V, გვ. 72, № 19 — „დელასა“, 1/2. 4 (ბ)

არ. ტ. V, გვ. 58, № 8 — „თეთრო ბატო“ $1\frac{1}{5}$. 6 (გ)



რადგან IV საფეხური თავისთავად I საფეხურის 1-ს და II საფეხურის 3 და 5-ს წარმოადგენს, იგი II საფეხურის შემცვლელად (ან VII) უნდა ჩაითვალოს. ამიტომ IV საფეხურს შეიძლება მოსდევდეს როგორც I, აგრეთვე II საფეხურიც.



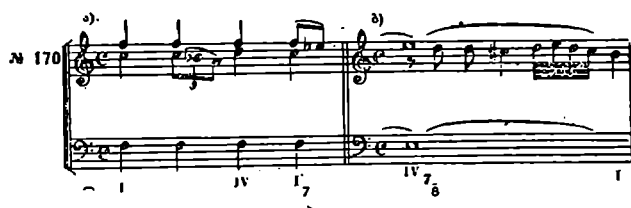
ამავე დროს, რადგან IV საფეხურის ბანი პირველი საფეხურის 1-ს წარმოადგენს, ამიტომ მის შემდეგ გვხვდება როგორც VI საფეხური, ასევე VI-იც ფ. გვ. 56, № 35 „საცეკვაო“, 2/3 (ა).
არ. ტ. V, გვ. 97, № 5 „პერი ეგა“ 1/6. 7 (ბ).



IV საფეხური 1-ის გარეშეც გვხვდება (5 და 3).

ფ. გვ. 57, № 36 „ოქროს დიელო“, 1/3 (ა).

არ. ტ. I, გვ. 325, № 10 „კახური გრძელი მრავალქამიერი“, 3/3 (ბ).



მიქსოლიდიურ კილოში II საფეხურის ნაცვლად აღებული IV საფეხური გამოირიცხავს II საფეხურის გამოჩენას სრული სამხმოვანების სახით, რომელსაც მაჟორულ კილოში სირბილე შეაქვს და ეოლიური კილოს დაღს ასევამს; მაშინ როდესაც IV საფეხური ინარჩუნებს ხმოვანების სიმეცაცრესა და მაჟორული კილოს მთლიანობას.

მოგვყავს I, II, III, VII (=I) საფეხურების სხვადასხვაგვარი ფორმების ცხრილი:

ა	ბ	გ
არ. ტ. v. 15 № 6 დავლით ღვიბო	არ. ტ. v. 15 № 8 ვკარის წინასა	არ. ტ. v. 16 № 7 მგზავრული მაყრული
არ. ტ. I. 295 № 14 მუმლი მუხასა	იქვე	იქვე
არ. ტ. v. 57 № 7 ხაღა მზავლადმიერ. $\frac{3}{4}$ 11	იქვე	არ. ტ. v. 73 № 21 მავკუდს ცოლი $\frac{1}{4}$ 11
არ. ტ. v. 64 № 2 ქიბენის თამარ $\frac{1}{4}$ 11	არ. ტ. v. 68 № 8 ჯვარის წინასა. $\frac{1}{4}$ 11	არ. ტ. v. 72 № 10 ღმელასა. $\frac{1}{4}$ 11
იქვე ბოლო.	მენაშვილი. მგზავრული.	
არ. ტ. v. 57 № 8 მავკუდს მზავლადმიერ. $\frac{1}{4}$ 11	1) იმ. 113 № 2 არ. ტ. v. მუხრან 2) მავ ტაქტის ფასკალი მუხრან სამი ზედმოთ დატეხილი „ა“ „ი“-ის მუხრან.	

არატერციული აგებულების აკორდები

თავში „აკორდია“ აღნიშნული გეგმონდა, რომ სრული აკორდი (1—3—5 და 5—1—3) შეიძლება შეცვლილი იქმნას არატერციული წყობის აკორდებით

წმ. 4 + დ. 2 და წმ. 4 + წმ. 4

აღნიშნული არატერციული წყობის აკორდების ბუნების გამოსარკვევად საკიროა დადგენილ იქმნას:

1. რა მიზეზები უწყობდნენ ხელს აკორდის ამ ფორმის წარმოქმნას;
2. რომელ საფეხურებზე ვხვდებით აკორდების ამგვარ ფორმებს;
3. დამოუკიდებელ თუ დამოკიდებულ ფორმებს წარმოადგენენ აღნიშნული აკორდები.

ეს ფორმები არსებითად წარმოადგენენ ნაგებობას, რომელსაც საფუძვლად უდევს ტერციული წყობა. მაგრამ ეს ტერციული წყობა შენიღბული სახით გვევლინება.

ამ გარემოებას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხელს უწყობს არააკორდული ბგერების უხვად გამოყენება. მეორეს მხრივ, ტერციული წყობის მიჩქმალვის ტენდენცია მოწმობს ჰარმონიული კოლორიტის ფრიად განვითარებულ შეგრძნობას, რომელიც თავს იჩენს ქართულ ხალხურ სიმღერაში არა მარტო აკორდიკის დარგში, არამედ მრავალ სხვა ნაირგვარ ფორმებშიც.

ქართულ ხალხურ სიმღერებში ჰარმონიული კოლორიტის შექმნის ერთ-ერთი საშუალებას წარმოადგენს კილოს მიხრილობის მუდმივი ცვლის ტენდენცია.

აღნიშნული არატერციული წყობის აკორდების დაწვრილებითი ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ, რომ ის სწორედ ჰარმონიის ამ კოლორიტის ტენდენციის შედეგს წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი კი მიიღება ორი გზით:

1) ერთის მხრივ, აკორდში იმ ბგერის გამოტოვებით, რომელიც განსაზღვრავს კილოს მიხრილობას, რის შედეგადაც ეს აკორდები ერთნაირად გამოიყენებიან სხვადასხვაგვარ კილოებში;

2) მეორეს მხრივ, აღნიშნულ აკორდებში შემაჯალ დ. 2 და განსაკუთრებით წმ. 4-ს (უტერციოდ) ფონიზმის წყალობით.

როგორც უკვე ქართული ხალხური სიმღერის კილოების შესახებ თავში აღვნიშნეთ, ამა თუ იმ კილოს მიხრილობის განმსაზღვრელ ბგერებს წარმოადგენენ მაჟორული კილოს ბგერათა რიგის III და VI საფეხურები (მიქს.), ხოლო მინორულ კილოებში III, VI და II (იხ. გვ. 12)

ამიტომ ქართულ ხალხურ სიმღერაში ხშირად ვხვდებით აკორდების ისეთ, ფრიად დამახასიათებელ, აგებულებას, რომელშიაც კილოს განმსაზღვრელი ბგერები ან საესებით გამოიტოვებიან, ანდა შეიცვლებიან დამხმარე ნოტებით.

დაწვრილებით შეეჩერდეთ ამ საკითხზე:

მოცემული კილოს განმსაზღვრელი ბგერები, ე. ი. ბგერათა რიგის III და VI საფეხურები, შეიძლება შედიოდნენ სხვადასხვა საფეხურის შემადგენლობაში. როგორც ქვემოლ მოყვანილი სქემიდან სჩანს, ბგერათა რიგის III საფეხური შედის I, III და VI საფეხურებში, ხოლო VI საფეხური VI, II და IV საფეხურების შემადგენლობაში.



განვიხილოთ თითოეული შემთხვევა.

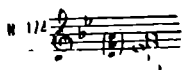
III და VI საფეხურებში შეუძლებელია პრიმის როგორც გამოტოვება, აგრეთვე მისი შეცვლა დამხმარე ნოტით, რადგან მაშინ ისპობა მათი ჰარმონიული ფუნქციის განმსაზღვრელი საფუძველი.

მეორეს მხრივ, III და VI საფეხურებში კილოს მიხრილობის განმსაზღვრელი ტონების ზედა დამხმარე ტონით შეცვლა მოგვცეს ნორმალური წყობის

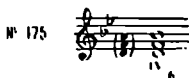
აკორდის შებრუნებას: თუ III საფეხურის 1-ს შევცვლით მისი ზედა დამხმარე ნოტით, მაშინ მივიღებთ V₃ გამოშვებული კვინტით, რაც აღმოსავლეთ საქარ-



თველოს ხალხურ სიმღერაში სრულიად არ გვხვდება. თუ VI საფეხურის 1-ს შევცვლით ზედა დამხმარე ნოტით, მაშინ მივიღებთ I₂-ს გამოშვებული კვინტით,

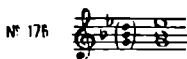


ხოლო VI საფეხურის 5-ს ზედა დამხმარე ნოტით შეცვლა მოგვცემს IV₆.



ამრიგად, ყველა განხილულ შემთხვევაში მივიღებთ ნორმალური ტერციული წყობის აკორდს. გარდა ამისა, I₂-ში მაინც რჩება ბგერათა რიგის III კილოს განმსაზღვრელი საფეხური (I საფეხურის ტერცია), ხოლო IV₆-ში—ბგერათა რიგის VI, აგრეთვე კილოს განმსაზღვრელი საფეხური (IV საფეხურის ტერცია)¹.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბგერათა რიგის VI საფეხური, რომელიც კილოს მიხრილობას განსაზღვრავს, შედის მიქსოლიდიური კილოს II საფეხურის შემადგენლობაში. კვინტის გამოტოვება II საფეხურში, როგორც ამას ქვემოთ დავინახავთ, კიდევ უფრო ხაზს უსვამს II საფეხურის ფუნქციას², მისი კვინტის ზედა დამხმარე ნოტი კი წარმოქმნის VII₆-ს, რომელსაც კილოში არ შეაქვს ახალი, არატერციული ხმოვანება.



ამრიგად, III, VI და II საფეხურებში კილოს დამახასიათებელი ბგერის ან გამოტოვება, ან მისი ზემო დამხმარე ნოტით შეცვლა არც კილოს მიხრილობას. ჰფარავს, არც ახალი, ტერციული წყობისათვის უცხო ბრეგადობას ჰქმნის.

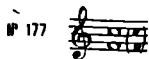
¹ აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში არც V და არც IV₆ არ გვხვდება, რაც გამომდინარეობს ბანის მოძრაობის ბუნებიდან.

² საფეხურის ფუნქციონალურ სახეს არ სცვლის კვინტის გამოტოვება, რადგან იგი ისევე როგორც მაჟორისა და მინორის სისტემაში, აკორდის ყველაზე ნეიტრალურ ბგერას წარმოადგენს.

განსახილველი დაგვჩაა მხოლოდ I და IV საფეხურები.

I საფეხურის ტერციის გამოტოვებით, რომელიც განსაზღვრავს კილოს ხა-სიათს, ხმოვანებს მხოლოდ 5, რომელიც თანაბრად შეუძლია იყოს ერთსახე-ლიანი, სხვადასხვაგვარი მიხრილობის (მაჟორი და მინორი) ან და ერთ მიხ-რილობის სხვადასხვაგვარი კილოების ტონიკად (ეოლიური, დორიული, ფრი-გიული).

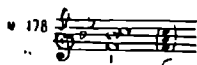
მაგ., f-c -შეიძლება იყოს კილოების მიქსოლიდიური F-ის, ეოლიური f-ის, დორიული f-ისა და ფრიგიული f-ის ტონიკა.



ამიტომ I საფეხური გამოტოვებული ტერციით კილოს მიხრილობის შენილ-ბის ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენს. მაგრამ ამგვარი ნაგებობის საფუძე-ლად მაინც, ჯერ კიდევ, შემონახულია ტერციული წყობა.

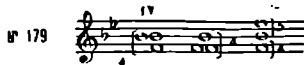
I საფეხურში, რომელშიც ტერცია შეცვლილია ზედა დამხმარე ნოტით, ჯერ ერთი, კილოს მიხრილობა დაფარულია, მეორეც, აკორდში კვარ-ტისა და სეკუნდის ინტერვალების გამოჩენა სრულიად ახალი, ტერციული წყო-ბისათვის უცხო, თანაბერადობას იწვევს.

მაგ., მიქსოლიდიური F-ის I საფეხური, რომელშიც ტერცია შეცვლილია მისი ზედა დამხმარე ნოტით, ლებულობს შემდეგ სახეს:



ამ აკორდს ეწოდება კვარტკინტაკორდი (4₅).

IV საფეხურის ტერციის გამოტოვებით წარმოიქმნება აკორდი, რომელიც შესდგება წმ. 4 ან წმ. 4 + წმ. 5-სგან.

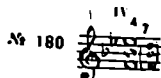


ეს აკორდი შესაძლებელია მიეკუთვნოს სხვადასხვა მიხრილობის კილოებს (მიქსოლიდიური F და ეოლიური f) და ერთგვარი მიხრილობის კილოების ნაირსახეობებს (ეოლიური f, დორიული f და ფრიგიული f), ე. ი. ეს აკორდი შეიძლება გამოდგეს კილოს ხასიათის შენილბვის გარკვეულ საშუალებად.

გარდა ამისა, წმ. 4 + წმ. 5 თავისებურების გამო, ეს აკორდი ახალ ხმოვა-ნებას მატებს მოცემული კილოს აკორდიკას.

სწორედ ასევე ტერციის მისი ზედა დამხმარე ნოტი შეცვლა IV საფე-ხურში, ჯერ ერთი, ჰფარავს კილოს მიხრილობას, მეორეც, შეაქვს ორი წმ. 4-საგან წარმოქმნილი საესებით სპეციფიკური ახალი ხმოვანება.

მაგ., მიქსოლიდიური F-ის IV საფეხურში ტერციის მისი დამხმარე ნო-ტით შეცვლა წარმოქმნის შემდეგ აკორდს, რომელიც წარმოქმნის სრულიად ახალ, ტერციული წყობისათვის უცხო ბეგრადობას:



ამ აკორდს ეწოდება კვარტსეპტაკორდი (4₇).

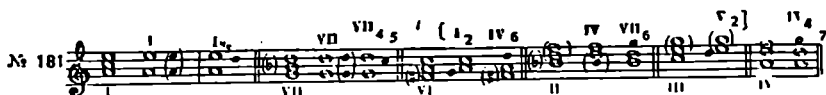
ამრიგად, I და IV საფეხურები, მათში ტერციის გამოტოვების ანდა ტერციის ზედა დამხმარე ნოტი შეცვლის შემთხვევაში, სპობენ კილოს გარკვეულ მაჟორულ ან მინორულ ელფერს და წარმოქმნიან სრულიად ახალ, ტერიული წყობისათვის უცხო ბგერადობას.

გარდა ამისა, აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის ზერელე განხილვაჲ კი დავვარწმუნებდა, რომ ძალიან ხშირადაა გამოყენებული როგორც 4₆, აგრეთვე 4₇-იც.

განვიხილოთ ახლა ამგვარი აკორდები მინორულ კილოებში.

ეოლიური და დორიული კილოების მიხრილობის გამომვლინებულ ბგერებს წარმოადგენენ III და VI საფეხურები, ხოლო მათი—ფრიგიული კილოსაგან განმასხვავებელი ბგერა არის II საფეხური.

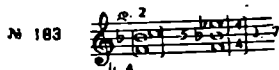
როგორც ქვემოთმოტანილი ცხრილიდან სჩანს, აქ ჩვენ ანალოგიური სურათი გვაქვს:



გამოტოვება ბგერისა, რომელიც კილოს მიხრილობას ან მინორულ მიხრილობის სხვადასხვა სახეს განსაზღვრავს. ანდა მისი ზედა დამხმარე ნოტი შეცვლა ეოლიურ, დორიულ და ფრიგიულ კილოებში სწარმოებს I, VII და IV საფეხურებზე.



მიქსოლიდიური კილოს I და IV საფეხურებზე და მინორული კილოების I, VII და IV საფეხურებზე ამგვარ ფორმისათვის დამახასიათებელ ბგერადობას წარმოადგენენ ინტერვალები წმ. 4, დ. 2, წმ. 5 და მც. 7.



მაგრამ, აღნიშნული აკორდების სპეციფიურ ბგერადობას წარმოქმნის პირველ რიგში დ. 2 (თავისი შებრუნებით მც. 7) და წმ. 4, ხოლო მეორე რიგში წმ. 5, ვინაიდან წმ. 5 საძმომოვანების ნორმალურ წყობაშიც 3-ს გარეშე (1 და 5) გვხვდება; მც. 7 გვხვდება I₇-სა და I₉-ში. მაგრამ დ. 2 და წმ. 4 სხვა ინტერვალების გარეშე საეცებით ახალ ბგერადობად გვევლინებიან. ორი ან სა-

მი ხმა, რომელნიც წარმოქმნიან ერთ წმ. 4-ს 45-ს ნაწილად უნდა ჩაითვა-
ლონ. სიმღერაში „საცეკვაო“, ფ. 55, № 35, 3/2. წმ. 4 (g-c), რომელიც I სა-
ფეხურის ტერციაში წყდება, წარმოიქმნება I 45 შემდეგ (g-c-d), I₄₅-ის გადა-
წყვეტა IV საფეხურში გამოტოვებული 3-ით, არ. ტ. 1, გვ. 327, № 11 1/4
„ზამთარიო“.

მაგ., სიმღერაში „საცეკვაო“, არ. ტ. 1, გვ. 333, № 16 წმ. 4 g-c ტერ-
ციული სვლით ზედა ხმაში გადადის f-a-ში. ამრიგად, აქ 4 წარმოადგენს და-
მოუყიდებელ ინტერვალს—თანაბგერადობას, და არა შეკავებას მაშინ, როდესაც
4 არატერციული წყობის აკორდებში ყოველთვის გადაწყდება მწვერვალის 2-ით
მოძრაობით ზევით, ან ქვევით ან და აღვილზე შეჩერებით.

კვარტსეპტაკორდში მც. 7 ორი ერთიმეორეზე დაშენებული წმ. 4-ით შე-
დარგბით უფრო მკვეთრ დისონირებულ ხასიათს ატარებს, ვიდრე ჩვეულებრივ
სეპტაკორდში.

ამრიგად, აღნიშნული აკორდებისათვის უფრო დამახასიათებელია დ. 2
(მც. 7) და წმ. 4.

აღნიშნულ აკორდებთან ერთად საჭიროა განვიხილოთ მც. 7-სა და 2-სა-
გან შემდგარი აკორდიც, რომლის კიდური ბგერები ოქტავას წარმოქმნიან.

ეს აკორდი წარმოადგენს IV საფეხურს გამოტოვებული 1-ით.

აქაც დ. 2 აკორდს განსაკუთრებული სახის დისონანსის ხმოვანებას ანი-
ჭებს. გარდა ამისა, დისონანსური ხმოვანების გამო, მისი 3-ში გადაწყვეტამდე-
მიხრილობა ან მიხრილობის სახესხვაობა გამოურკვეველი რჩება.



ამ აკორდს ეწოდება სეპტოქტავაკორდი (7₈).

I საფეხურის სახესხვაობას წარმოადგენს დ. 2 და წმ. 5-საგან შემდგარი
აკორდი (ცალკეულ ხმებს შორის დ. 2 და წმ. 4).



ეს თანაბგერადობა ამავე დროს გვევლინება სამხმოვანებადაც, რომელიც
მივიღეთ ტერციის ქვედა დამხმარე ნოტით შეცვლით (გ ქვედა დამხმარე ნოტია
aх-სთვის, რომელიც თავის მხრივ f-a-c აკორდის ტერციას წარმოადგენს). იგი
აღინიშნება 25 (სეკუნდკვინტაკორდი). ეს აკორდი ძალიან იშვიათად გვხვდება.

ყოველივე ზემოთქმულის შეჯამების შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ:

1. არატერციული წყობის აკორდები ჩქმალავენ კილოს მიხრილობას;
2. აღნიშნულ აკორდებს გვხვდებიან მიქსოლიდიური კილოს I და IV საფე-
ხურებზე და მინორულ კილოების I, VII და IV საფეხურებზე;
3. ეს აკორდები გვევლინებიან წარმოებულ ფორმებად.

ყველა აღნიშნული აკორდის ხშირი გამოყენება ქართულ ხალხურ სიმღე-
რას განსაკუთრებულ თავისებურებებს ანიჭებს.

აღნიშნული აკორდებითა და კადანსით VII, I (ქართ. კადანსი), პარალელური კვინტური სვლით, ყოველთვის იცნობა ქართული ხალხური სიმღერა.

შეჩადლებელია აკორდების აღნიშნული ფორმები გენეტიურად მიეკუთვნებიან მრავალმხიანობის უძველეს ფორმებს, როდესაც წმ. 4-ს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის გარემოება, რომ დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში არატერციულ წყობის აკორდები ყველა საფეხურებზე და, ხშირად, პარალელურ მოძრაობითაც გვხვდება. მაგრამ აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში, სადაც ჰარმონიული კანონზომიერებანი განვითარების უაღრეს მაღალ დონეს აღწევენ—ამ აკორდებს გაკანონებული ფორმა და მნიშვნელობა აქვთ. რათა უფრო სრულად გაიშკლავდეს აკორდების, როგორც ჰარმონიაში განსაკუთრებული კოლორიტის შემქმნელი ელემენტების ბუნება, აუცილებლად ხაზი უნდა გაუსვათ იმ გარემოებასაც, რომ ყველა ეს აკორდი წარმოადგენს ჰარმონიულ დისონანს¹ (გამონაკლისია მხოლოდ I საფეხური გამოტოვებული ტერციით).

ქვემოთ მოგვყავს არატერციული წყობის აკორდების გამოყენებისა და დაწყვეტის მაგალითები.

1. I 45 წარმოიქმნება გამვლელი ნოტების, შეკავებისა ან გამვლელი აკორდის საშუალებით.

არ. ტ. V, 57, № 7 1/4 „ჭაიდა მრავალჯამიერ“ (ა)

არ. ტ. 1, 331, № 12 „სუფრული და მისი დამატება“ (ბ)

အရ. ဇ. V. 78, № 11 2/5-6 "မိဗ္ဗေဗ္ဗရိ" (၃).



2. I 4₅-ის გადაწყვეტა I საფეხურში გამოტოვებული მ-ით.

არ. ტ. 1, 332, 1/1 და 2/1 „სუფრული და მისი დამატება“.



¹ ჩვენს მიერ გამოყენებული კრებულების არც ერთი სიმღერა არ თავდება არატერ-
ციული აგებულების აკორდით. პროფ. დ. არაგვიშვილის მიერ ჩაწერილი სიმღერა „ინდი მიწ-
და“ და იგივე სიმღერა, პროფ. შ. შველიძის მიერ ჩაწერილი და ჯერ კიდევ გამოუქვეყნე-
ლი, მთავრდება 4:1-ით. მაგრამ ეს გამოწაყლისი საერთო წესის ხელშეტი დადასტურებე-
ბარა და ამაის, თავში „კილოები“ დაუდგენი, რომ სიმღერის დაბოლოება ხშირად შემდეგ,
სწორედვე გადასვლის არ სიმღერის გამოარების საშუალებას წარმოადგენს.

3. I⁴⁵-ის გადაწყვეტა I საფეხურში.

- ფ. 56, № 35, 3/3. 4 „საქეკვავო“ (ა)
 არ. ტ. V, 68, № 14 1/5 „სოლომონ მეფე“ (ბ)
 არ. ტ. V, 58, № 9 1/1 2. 3 „ხეურო“ (გ)
 არ. ტ. I, 327, № 11 4/3. 4 „ზამთარიო“ (დ)
 ფ. 62, № 39, 2/3 „ჩონგურო“ (ე)



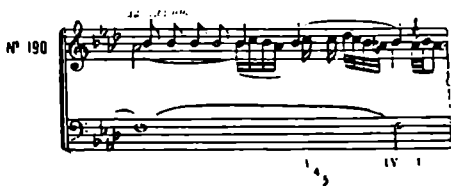
4. I⁴⁵-ის გადაწყვეტა I საფეხურში I²⁵-ის დახმარებით.

- არ. ტ. I, 339, № 25 1/4. 5 „მგზავრული“.



5. I⁴⁵-ის გადაწყვეტა IV საფეხურში.

- არ. ტ. I, 332, № 12 3/4 და 4/1 2.3 „სუფრული და მისი დამატება“ (ა)
 არ. ტ. V 67, № 11, 2/8. 9 „მურმანი“ (ბ).

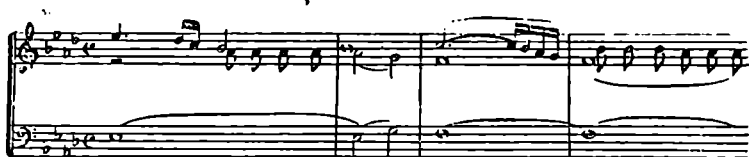




6. $I^{45} = V^{II45}$ -ის გადაწვება VII_6 I-ში.

არ. ტ. 5, 62, № 12 1/6. 7 „ზამთარიო“ (ა)

არ. ტ. 1, 344, № 27 4/1 2. 3 „სუფრული“ (ბ)



7. $VIII^{45}$ -ის გადაწვება (მინორულ კოლოებში).

არ. ტ. V, 68, № 15 1/3. 9 „ბინდის ფერია სოფელი“.



8. IV^{45} -ის გადაწვება IV საფეხურში.

არ. ტ. V, 59, № 10 2/5. 6—„ჩონგურო“ (ა)

არ. ტ. 1, 342, № 27 4/2. 3. 4—„სუფრული“ (ბ)



9. IV₁-ის გადაწყვეტა IV საფეხურში

- არ. ტ. I, 328, № 11 4/1 „ზამთარიო“ (ბ)
 არ. ტ. V, 59, № 10 1/3. 4 „ჩონგურო“ (ბ)
 ფ. 60, № 38, 4/3 „მაყრული“ (გ)
 არ. ტ. V, 64, № 2 1/3. 4 „წაიყვანეს თამარ ქალი“ (დ)
 არ. ტ. V, 58, № 8 1/4—„თეთრო ბატო“ (ე)
 არ. ტ. I, 293, № 1 1/5. 6. 7. „მუმლი მუხასა“ (ე)



ქართული ხალხური სიმღერის რთულ ჰარმონიულ ქსოვილში არატერციული წყობის აკორდების წარმოქმნა და გადაწყვეტა ზედა ორ ხმაში მელოდიის მოქნილი სვლის წყალობით ხდება. ბანი (აღნიშნული აკორდების საფუძველი) თავის ჩვეულებრივ ფორმებში მოძრაობს.

აღნიშნული აკორდების დამახასიათებელი ინტერვალები 4, 5 და 7 ორ ზედა ხმაში წარმოიქმნებიან მდორე სელით ან ნახტომით.

ასე, მაგალითად, ზემოდმოყვანილ მაგალითებში ეხვდებით: 1.—4 და 5-ის მომზადებას თითოეული ხმის მდორე სელით: $\begin{bmatrix} 1 \\ 1 \end{bmatrix}$ გ) და $\begin{bmatrix} 1 \\ 1 \end{bmatrix}$ ა), 2.—4-ის გამოჩენა 5 ან 8 ინტერვალზე ბანსა და პირველ ხმას შორის: $\begin{bmatrix} 2 \\ 3 \end{bmatrix}$ გ), $\begin{bmatrix} 4 \\ 6 \end{bmatrix}$ ბ), $\begin{bmatrix} 8 \\ 1 \end{bmatrix}$ ა), ბ); 3.—4 და 5-ის წარმოქმნა ნახტომით: $\begin{bmatrix} 2 \\ 3 \end{bmatrix}$ ა) $\begin{bmatrix} 1 \\ 1 \end{bmatrix}$ ბ); $\begin{bmatrix} 1 \\ 1 \end{bmatrix}$ 4.—4-ის მომზადება და გადაწყვეტა მისი გადაწყვეტის ქვედა დამხმარე ნოტის საშუალებით; $\begin{bmatrix} 2 \\ 3 \end{bmatrix}$ დ) 5.—4 და 7-ის წარმოქმნა ნახტომით $\begin{bmatrix} 2 \\ 3 \end{bmatrix}$ ა).

ამრიგად, ძნელი არ არის დავრწმუნდეთ, რომ არატერციული წყობის აკორდების წარმოქმნა და გადაწყვეტა ქართულ ხალხურ სიმღერაში არ არღვევს ხმის მოძრაობის ზოგად კანონებს.

ოსკარ ფლაიშერი თავის შენიშვნაში ქართულ მუსიკაზე დ. არაყიშვილის სტატიის შესახებ, აღნიშნავს ქართულ სიმღერასა და ძველი ბერძნული კითარის წყობის 45 აკორდის იგივეობას¹. ეს შენიშვნა გულისხმობს აკორდის ამ აგებულებების პრინციპის ერთგვარ სესხობას ძველი კითარის წყობიდან. მაგრამ, თუ არატერციული წყობის აკორდის ბუნებას გავითვალისწინებთ, მაშინ ნასესხობის ეს მოსაზრება თავისთავად იხსნება შემდეგი ორი მიზეზის გამო: ჯერ ერთი, ეს აკორდები ქართულ ხალხურ სიმღერაში წარმოადგენს ნორმალური ტერციული წყობის აკორდების წარმოებულ ფორმებს და მოცემული სტილის დამახასიათებელი თვისების გამო გვევლინებიან სახეშეცვლილ აკორდებად, რაც, გამოიხატება ჰარმონიის კოლორიზებასა და კილოს მიხრილობის შენიღბვაში;

¹ Die akkordische Verbindung von Grundton, Quart und Quint nichts anders ist, als praktische Wertung ältesten griechischen Kithara-Stimmung“.

მეორეს მხრივ, ამ, ერთის შეხედვით არაჩვეულებრივი ფორმის აკორდებისათვისა, ხმათა მოძრაობის პრინციპები უცვლელი რჩება. ამრიგად, არატრეციული წყობის აკორდების ფორმა ორგანიზმულად გამომდინარეობს ქართული ხალხური სიმღერის ჰარმონიის თავისებურებიდან და არ არის სხვა მუსიკალური კულტურიდან შემოტანილი მოვლენა.

დასასრულ, მოვიყვანოთ იმის მაგალითები, თუ ეს რთული თანაბგერადობანი რანაირად გამოიყენებიან ქართულ ხალხურ სიმღერაში კოლორიტის ეარიერებისათვის. სიმღერებში — „ყანსავ ყიფიანე“¹ ფ. გვ. 32, № 17, „ფერხული“ — ფ. გვ. 49, № 30 და — „ვოისა რეოა“ — ფ. გვ. 50, № 31, ერთი და იგივე სტროფი 5 — 6-ჯერ მეორდება. გამეორებისას თავდაპირველი I საფეხური ლეზულობს განსხვავებულ ფორმებს: ხაზ მოცემულია აკორდის ნაწილი — კვარტა („ყანსავ ყიფიანე“ და „ფერხულის“ დასაწყისი), ხან კი სრული სახით („ვოისა რეოა“-ს დასაწყისი), ხან I შინორული საფეხური იცვლება მავორული სამზმოვანებით („ყანსავ ყიფიანეს“ მესამე სტროფი და „ფერხულის“ მეორე და მესამე სტროფები), ხან 45 აკორდის სახით („ყანსავ ყიფიანეს“ მეორე, მეოთხე და მესამე სტროფები და „ფერხულის“ მესამე და მეოთხე სტროფები).

ფ. 22 № 17

ფ. 19 № 30

ფ. 50 № 31

ყანსავ ყიფიანე

ფერხული

ვოისა რეოა

№ 196

¹ მოგვყავს სვანური სიმღერები (დასავლეთ საქართველო), ჩამელნიც ძირითადად უფრო მეტად არიან დაკავშირებული აღმოსავლეთ საქართველოს, ვიდრე დასავლეთ საქართველოს სხვა კუთხის სიმღერასთან.

ზემოთ, თავში „მაჟორული კილოს აკუსტიკური საფუძველი“ (გვ. 12) ჩვენ დავადგინეთ, რომ აღმ. საქართველოს ხალხურ სიმღერაში ჰარმონიული განვითარება მიმდინარეობს სეკუნდურ და ტერციულ შეფარდებათა საფუძველზე და კვარტა-კვინტურ შეფარდებას სრულიად არა აქვს ადგილი¹.

ეს მოვლენა ქართულ ხალხურ მუსიკას სავსებით თავისებურ და ორიგინალურ ხასიათს ანიჭებს.

სეკუნდური შეუღლება ჰარმონიაში ტარდება მკარცი სისტემის სახით როგორც საფეხურების შეფარდებით, ისე კილოების შეფარდებით საერთო მოდულაციურ გეგმაში (ორივე შემთხვევაში ტერციული შეუღლება იწვევს შებრუნებული მიმართულებით სეკუნდური სვლის აუცილებლობას).

ყოველი დამხმარე საფეხურის აგებულებას ახასიათებს თავისებურება. II საფეხური გვხვდება სრული, ე. ი., 1, 3 და 5-ის სახით და არასრული, ე. ი. 1-3, 1-5 ან 1-ს სახით. I საფეხურის შემდეგ II საფეხური 1-5-ის სახით ტაქტის ძლიერ დროზე ახალი კილოს T-ის მნიშვნელობას ღებულობს (იხ. „ქართული კადანსი“, გვ.). III საფეხურს დაწერილებით შევხებით ქვემოთ. IV საფეხური, როგორც უკვე დავრწმუნდით, თავისი აგებულებით ყველა დანარჩენი საფეხურისაგან განსხვავდება: იგი ყოველთვის გვევლინება კვარტსეპტაკორდის სახით, რაც გამოწვეულია ბანის ბუნებით. IV გვხვდება სრული სახით (5-1 3). და არასრული სახითაც (5-1).

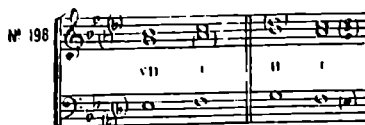


მერყევი საფეხურების უშუალო მისწრაფება მკარ საფეხურისაკენ ხდება. I საფეხურისა და 2-ით ზევით ან ქვევით მდებარე საფეხურებს შორის, ე. ი. VII საფეხური ისწრაფვის I საფეხურისაკენ (2-ით ზევით მოძრაობით) და II საფეხური I საფეხურისაკენ (2-ით ქვევით მოძრაობით).

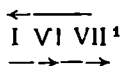
რადგან II და VII საფეხურები უშუალოდ I საფეხურისაკენ ისწრაფვიან, — ისინი ღებულობენ შემავალი საფეხურების მნიშვნელობას (როგორც მაჟორ-მინორულ სისტემაში V და VII დომინანტურ ფუნქციას). VII საფეხური წარმოადგენს ქვემოშემავალ საფეხურს, ხოლო II საფეხური ზემოშემავალ საფეხურს.

ამგვარად VII და I ან II და I საფეხურების შეუღლება წარმოქმნის ავტენტურ მიმოხერას. ამასთანავე ორივე შემავალი საფეხურის (VII და II საფ.) შეერთება VII, სახით გვაძლევს შემავალი საფეხურის მაქსიმალურად სრულ ფორმას.

¹ ბანის სვლა სიმღერაში — „წაიყვანეს თამარ ქალი“. არ. ტ. V, 64, № 2. მე-5 და მე-6 ტაქტები, არასწორ ჩანაწერებად უნდა იქნას მიჩნეული. უნდა იკითხებოდეს g-es, და არა g-c-f იხ. აგრეთვე „რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი“ გვ. 113.



ყველაზე უფრო გავრცელებული საკადანსო მიმოხერხის მიხედვით VI საფეხური ატარებს S-ურ ხასიათს, თუმცა ზოგჯერ, ისევე როგორც მაჟორ-მინორუს სისტემის ჰარმონიაში, იგი აფართოვებს I საფეხურის სფეროს, რამდენადაც მისი 3 და 5 წარმოადგენენ I საფეხურის I-სა და 3-ს. ამის გამო I საფეხური თავისუფლად გადადის VI-ში, მც. 3-ზე სვლით ქვევით; თავის მხრივ VI საფეხური I-ში VII საფეხურის საშუალებით გადადის. ამრიგად, ვლდებულობთ შემდეგ კადანსურ უფორმულას:



ე. ი. VII და II საფეხურები უშუალოდ ისწრაფვის I საფეხურისაკენ, ხოლო VI საფეხური VII საფეხურის საშუალებით ისწრაფვის I-საკენ.

მოვიყვანოთ რამდენიმე დამახასიათებელი მაგალითი: არ. ტ. V, გვ. 68, № 15 „ბინდის ფერია სოფელი“ 1/8.9 (ა).

არ. ტ. V, გვ. 56, № 5 „ჭერი ეგა“ 1/3-5 (ბ)

არ. ტ. V, გვ. 84, № 3 „ჭერი ეგა“ 2/2-5 (გ).



ამრიგად აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში გვხვდება I, II, III, IV, VI და VII საფეხურები. როგორც ვხედავთ, აღმოსავლეთ საქართვე-

¹ ეს მიმოქცევა შესაბამემა მაჟორის შემდეგ თანაფარდობას: I IV V, მაგრამ VI საფეხური მიქსოლიდიურ კილოში (ქართ.) სრულიადაც არ ღებულობს იმ დროებით დამოუკიდებულობას, რომელიც ახასიათებს IV საფეხურს (ცვლებადი ფუნქცია, ტიულისნის ტერმინოლოგიით).

ლოს ხალხურ სიმღერაში V საფეხური არც ერთ ფორმაში არ გვხვდება, ხოლო V საფეხური კვარტსექსტაკორდის სახეს ღებულობს. V საფეხურის არარსებობა სავსებით კანონზომიერია, ვინაიდან აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში ბანი სეკუნდური მოძრაობით ღებულობს მთავარი (I, VI და VII) და დამხმარე საფეხურების (II და III) ძირითად ტონებს, ბუნებრივია, რომ ამგვარი მოძრაობის დროს ბანს შეუძლია დასცილდეს კილოს ტონიკას მხოლოდ სეკუნდით და ტერციით ზევით (II და III საფეხურები) და სეკუნდით და ტერციით ქვევით (VII და VI საფეხურები).

ამრიგად, ბანს არ შეუძლია „შიალწიოს“ არც IV საფეხურის და არც V საფეხურის პრიმას.

ყველა იმ საფეხურიდან, რომელთაც აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში ვხვდებით, მთავარი საფეხურები ატარებენ გარკვეულ ფუნქციას (T-I, D-VII და S-VI საფეხ.); დანარჩენი საფეხურები (II, III, IV) რამდენიმე შერბილებული ფუნქციის მატარებელნი არიან. ამიტომ II საფეხური არასრული სამხმოვანების (1-3) სახეს ღებულობს, ხოლო 1-5 ან 1-ს ფორმაში ადვილად იღებს ახალი კილოს ტონიკის სახეს (იხ. ქართული კადანსი); ასევე III საფეხურიც: იგი ხან 1 და 3-ის სახით გვხვდება, ხან კი მხოლოდ 1-ს სახით. უკანასკნელ შემთხვევაში იგი I საფეხურის შემდეგ უახლოვდება ფრიგიული კილოს ტონიკას.

განსაკუთრებით შერბილებული ფუნქციის მატარებელია IV საფეხური, რადგან იგი I საფეხურის პრიმისა და II საფეხურის 3 და 5-ის, ე. ი. T და შერბილებული ფუნქციის მატარებელ შემავალი აკორდის შეერთებას წარმოადგენს.

დასასრულ, კილოს საფეხურების საერთო დახასიათებისათვის საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ მთავარი საფეხურების სექსტაკორდების (I₇, VI₇, VII₇) წარმოქმნის ერთერთი მიზეზია ის, რომ ამ მთავარ, საყრდენ საფეხურებში მელიოდის მოძრაობა უფრო თავისუფალია.

თ ა ვ ი მ ე მ მ ს ე

კ ა დ ა ნ ს ე ბ ი

ქართულ ხალხურ სიმღერებში კადანსები შემოქმედების ის სფეროა, რომელშიც განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით იჩენს თავს ხალხის გენია.

საკადანსო ფორმულები მეტად მდიდარნი არიან თავისი ჰარმონიული შინაარსით, რაც მკიდროდ უკავშირდება კადანსების როლს მთელი სიმღერის ფორმის წარმოქმნაში.

სიმღერის ფორმის წარმოქმნაში კადანსი სხვადასხვა დანიშნულებას ასრულებს: ყველა შემთხვევაში კადანსი გვევლინება როგორც დაყოფის ერთ-ერთი ფორმა, ე. ი. როგორც ცეზურის ერთ-ერთი ფორმა. მაგრამ ამავე დროს კადანსი ღებულობს: 1) ხან მარტო დაბოლოების უბრალო ფორმას, ე. ი. მუსიკალური ფრაზის ამა თუ იმ ინტონაციას (საცეკვაო, მგზავრულსა და შრომის სიმღერებში); 2) ხან წარმოადგენს მოდულაციის საშუალებას, ე. ი. ერთი კილოდან მეორეში გადასვლისას კადანსი თავისთავად შეიცავს მოდულაციის მომენტს; 3) ხან ხშირი გარემოებისას, კადანსი სტროფის ბოლოში შემაერთებული საშუალებაა; 4) ხან კი სეკვენტურად გამეორებული, ღებულობს ციძას ფორმას.

ასე, მაგალითად, სიმღერაში — „ზამთარი“ (არ.ტ. 1, 326, № 11 და არ.ტ. V, 61 № 12) მთავარი კოლოს საბოლოო განმტკიცების შემდეგ მომღერალნი კადენციის ფორმით რამდენიმეჯერ იმეორებენ ერთსა და იმავე კადანსს (ქართული კადანსი). ეს მოვლენა განსაკუთრებით ნათლად სჩანს არ. ტ. 1, 326, № 11-ში.

ჰარმონიული შინაარსის მიხედვით ქართულ ხალხურ სიმღერაში შეგვიძლია გავარჩიოთ კადანსების 9 სახეობა: 1. მარტივი, 2. გაფართოებული, 3. რთული, 4. ფრიგიული, 5. ნახევარკადანსი, 6. პირველი სახის ქართული კადანსი (ეოლიური), 7. მეორე სახის ქართული კადანსი, 8. კვარტული კადანსი და 9. რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი¹.

ამათში ზოგი ერთი კილოს ფარგლებში რჩება, ხოლო ზოგი ღებულობს მოდულაციურ ხერხის მნიშვნელობას, რადგან თვით საკადანსო ფორმულა შეიცავს არა მოცემული კილოს დამახასიათებელ თვისებებს, არამედ იმ კილოს თავისებურებებს, რომელშიც მოცემულია შემდგომი მუსიკალური ნაგებობა.

განვიხილოთ კადანსების ფორმალური სტრუქტურა. განვითარებულ საკადანსო ფორმულებში როგორც მაჟორულ, ისე მინორულ კილოებში, მონა-

¹ რამოდენიმე შემთხვევაში (იხ. მაგ. არ. V, 60 № 10 და 66 № 16 7 და 8) საკადანსო ფორმულას ჰქმნის აკორდების და ცალკეულ ბეგრების გამისებური მოძრაობა აღმავალი მიმართულებით, რომელიც უნისონით თავდება. რადგანაც ეს საკადანსო ფორმულა დამახასიათებელია ქართულ საგალობელთა და დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებისათვის, — მას ამ შრომაში არ ვუხეობთ.

წილეობას ღებულობს კილოს ყველა საფეხური, ე. ი. გვხვდება ტონიკის ქვე-
მოთ მდებარე ორი საფეხური (VI, VII), ტონიკის ზევით მდებარე ორი საფე-
ხური (II და III) და აგრეთვე IV საფეხური.

მარტივი კადანსი

საკადანსო ფორმულები, რომელნიც ორი საფეხურისაგან შედგებიან, წარ-
მოიქმნებიან I საფეხურისა და მის ზევით ან ქვევით სეკუნდის მანძილზე მდე-
ბარე საფეხურებისაგან, სახელდობრ: I, VII, I ან I, II, I.

კადანსი სიმღერისა „სათამაშო“ არ. ტ. V, 86, № 9-ში



ამგვარი კადანსის ყველაზე პრიმიტიული სახეა. მთელი სიმღერის მანძილზე
ბანი უცვლელი რჩება (e), ხოლო ზედა ხმა სიმღერის ბოლოში მელოდიურად
ჰქმნის კადანსს e-d-e (მიქსოლიდიური E).

სიმღერებში: „ფერხული“ არ. ტ. V, 99, № 8 ბოლო (ა), „მუშური“ არ.
ტ. V, 78, № 11 ბოლოდან მე-2 და მე-3 ტაქტები (ბ) და „სათამაშო“ არ. ტ.
V, გვ. 69, № 16 ბოლოდან მე-4 და მე-3 ტაქტები (გ)



ყველა ხმაში მოძრაობა ჰქმნის იმავე ფორმულას. მოყვანილ მაგალითებში
I საფეხური შეთანხმებულია სეკუნდით ქვევით მდებარე საფეხურთან (I, VII, I)
(იხ. სქემა № 3 ბ და № 2 ბ). გვ. 121)

ამ ფორმულაში D-ს შეცვლა შეუძლია II საფეხურს, ე. ი. იმ საფეხურს,
რომელიც I საფეხურიდან სეკუნდით ზევით მდებარეობს. ამგვარი ფორმულა
ჩვენ გვხვდება შემდეგ სიმღერებში: „ფერხული“, არ. ტ. V, 77, № 7, ბო-
ლო (ა) და „სათამაშო“, არ. ტ. I, 320, № 5, ბოლო (ბ).



გაფართოებული კადანსი

ფორმულა I, II, VII, I შეიცავს ორივე D-ს (შემავალ აკორდებს). მარტივ ფორმულასთან შედარებით, მოცემულ ფორმულაში შემავალი აკორდების (D) ბგერადობა ფართოვდება კადანსის შუაში ორივე შემავალი აკორდის გამოყენებით.

უნდა აღინიშნოს, რომ II საფეხური აუცილებლად მოქცეულია VII საფეხურის წინ, და არა პირიქით. კადანსების ამგვარი სახე შედარებით უფრო იშვიათად გვხვდება.

მიემართოთ მაგალითებს. განვიხილოთ „მუშური“ არ. ტ. V, 100, № 10 ტაქტები 6-7 (ა) და „ფერხული“, არ. ტ. V, 77, № 7 ტაქტები 6-7 (ბ).



სიმღერაში—„ფერხული“ VII საფეხური წარმოიქმნება ბანის ტერციული სელით ქვევით, ზედა ორი ხმის შეჩერებული უნისონის ფონზე.

სიმღერაში—„მუშური“ VII საფეხურის სრული სამხმოვანის ბგერადობა ხაზგასმულია სამივე ხმის აქტიური მონაწილეობით, როდესაც ბანი მოძრაობს ქვევით 3-ით, ორი ზედა ხმა სიმალღეს არ იცვლის (ტერცია გ-ბ), მაგრამ ტექსტის სხვადასხვა მარცვალს წარმოსთქვამს. ამიტომაც, სამივე ხმები რიტმიულად აქტიურნი არიან და VII საფეხურის წარმოქმნის მომენტში ტექსტის ახალ მარცვალს წარმოსთქვამენ (იხ. სქემა № 2 121 გვ.).

ამრიგად, T, D, T ჰქმნის შემდეგ საკადანსო ფორმულებს: I, VII, I; I, II, I და I, II, VII, I.

რთული კადანსი

აღნიშნული კადანსის ფორმულა I, VI, VII, I კილოს ყველა მთავარ საფეხურს შეიცავს. ამიტომ იგი განსაკუთრებით ნათლად ამჟღავნებს კილოს ხასიათს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ფორმულა ძალიან ხშირად გვხვდება.

მიემართოთ მაგალითებს: „ჭერიო“, არ. ტ. V, 98, № 7 ბოლო (ა) და არ. ტ. V, 56, № 5 ბოლო (ბ).



იხ. სქემა № 2 121 გვ.

სიმღერაში — „სათამაშო“ არ. ტ. I, 336, № 21 ბოლო (ა) ხმები, ძირითადი ტონისა და სეპტიმის საშუალებით წარმოქმნიან VI საფეხურს, ხოლო სიმღერაში — „საეკევაო“ ფ. გვ. 55, № 35 (ბ). VI, მოცემულია ოთხხმიან



ჩენს მაგალითში (ბენაშვილი) მოცემული თანაბგერადობის *a* უნდა განვიხილოთ, როგორც წინა (VI) საფეხურის შეკავებული სეპტიმა, ე. ი. როგორც აკორდის გარეშე ტონი, რომელიც გადადის შემდეგი თანაბგერადობის აკორდის ბგერაში *გ*. თუ მეორე ტაქტის უკანასკნელ მერვედზე *h*-ს ნაცვლად თავს იჩენს ნოტი *a* (ჩვეულებრივი სეკუნდური სვლა *h*-დან), მაშინ მივიღებთ VI₇-ს (*h-fis-a*), რაც ქართულ სიმღერებში აკორდის ჩვეულებრივ სახეს წარმოადგენს, მაშინ ასეთივე სეკუნდური სვლით *a*-ს შეუძლია გადავიდეს VII საფეხურის კვინტაში *გ*. ამრიგად, ხმების მოძრაობა-მსვლელობა ზედა ხაზზე ბუნებრივი და ჩვეულებრივი იქნება შემდეგი სახით:



აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერებისათვის არაჩვეულებრივი თანაბგერადობათა *c-e-a* წარმოიქმნა მელოდიის მოძრაობის შედეგად და არა დამოუკიდებელი აკორდის სახით.

შრიგოული კადანსი

აკორდიკის განხილვისას აღენიშნეთ, რომ III საფეხური, რომელიც ჩვეულებრივად ტერციის სახით იჩენს თავს, შეიძლება განხილულ იქმნას როგორც I საფეხურის ნაწილი, მაგრამ საკადანსო ფორმულაში I, II, III, სადაც III საფეხური თავს იჩენს II საფეხურის შემდეგ I-ს სახით (უნისონი), იგი (III) დამოუკიდებელ ხასიათს ღებულობს. III საფეხურის დამოუკიდებელი ხასიათი მსგავს დაბოლოებებში ხაზგასმულია რიტმიულად და უნისონური ბგერადობით¹ (კადანსური უნისონი თავს იჩენს ტაქტის ძლიერ დროზე).

მელოდიური ინტერვალი მც. 2, რომელიც წარმოიშვება ზედა ხმაში მიქსოლიდიური II საფეხურის ტერციასა და III საფეხურის I-ს შორის, დამახასიათებელია ფრიგიული კილოს I I-სა და VII საფეხურის ტერციისათვის, რის გამოც ამ კადანსს ფრიგიულს უწოდებენ.



¹ ზ. ფალიაშვილი III საფეხურს ფრაზის ბოლოს იყენებს, როგორც მოდულაციის საშუალებას III საფეხურის შესაბამის კილოში. ასე, მაგალითად, „აბესალომის“ I მოქმედებაში (მონადირეთა გუნდი № 1) მიქსოლიდიურ C-ში III საფეხური წარმოადგენს მიქსოლიდიური H-ს ტონიკას (იხ. კლავირის გვ. 4, ტაქტები მე-2 და მე-3).

მინორულ კილოებში ამგვარ შეუღლებას I საფეხურის ტერცია და II საფეხურის I იძლევა¹.

მოვიყვანოთ ორი მაგალითი:

არ. ტ. V, გვ. 58, № 8 „თეთრი ბატი“ ბოლო. მოქსოლიდური Es. I, II, III (ა) და
არ. ტ. V, 57, № 7 „მრავალეამიერი“ ბოლო (მიქსოლიდური F I, II, III) (ბ)



იხ. სქემა № 2, გვ. მაგ. „ა“, გვ. 82

ფრიგიულ კადანსს მოდულაციური მნიშვნელობაც აქვს. ფრიგიული კადანსი თავისთავად შეიცავს ფრიგიული კილოს დამახასიათებელ ინტონაციებს.

ფრიგიული კადანსის დროს, „ნარჩენი შთაბეჭდილების“ გამო, შეიძლება ვიგულისხმოთ ლოკრიული კილო (ჰიპოფრიგიული). მართლაც, III საფეხურზე შეჩერება მიქს. F-ში (ა-ზე) რჩება ნოტა es-ის კვალი და მაშინ ნოტა a თითქო შემდეგ ბგერათარიგში შემავალი ბგერაა:—a, b, c, d, es, f, g, a—ლოკრიული კილო. მაგრამ, როგორც მუსიკის მთელი ისტორია ცხადყოფს, რომ კილო, რომლის I საფ. შეიცავს შემც. კვინტას არასოდეს არ ყოფილა ხმარებაში.

II და III საფეხურების შეუღლება მიქსოლიდურ კილოში ჰჰმნის ფრიგიულ კილოსათვის დამახასიათებელ ინტონაციას მც. 2, რაც ფრიგიულ კილოში გადასვლის საბაზს წარმოადგენს.

ამის დამამტკიცებელია სიმღერა—„წაიყვანეს თამარ ქალი“, არ. ტ. V, 64, № 2 ამასვე აღასტურებენ გურული სიმღერები: ფრიგიული კადანსის დროს ახალი ხმა (მეორე გუნდიდან) ხშირად იჭრება წმ. 5-ზე, მაგ. მიქს. F-ში ფრიგიული კადანსის დროს, რომელიც თავდება ბგერით a, ახალი ხმა იჭრება ბგერა e-ზე, და ამრიგად, ფრიგიული კილო ამ შემთხვევაში უდავოა (a, b, c, d, e, f, g, a). ამიტომ ფრიგიული კადანსი უნდა განვიხილოთ, როგორც კილოს მოდულაცია III დამოკიდებულ საფეხურის კილოში.

მაგ., სიმღერაში—„წაიყვანეს თამარ ქალი“, არ. ტ. 5, 64, № 2 ზედა ხმაში ფრიგიული კადანსის ფონზე წარმოიქმნებიან ფრიგიული კილოს ინტონაციები:



¹ ამიტომ მინორულ კილოებში (ეოლიური და დორიული) I და II საფეხურების თანამიმდევრობა უნისონის ანდა I საფეხური 1—3 და II საფეხურის 1-ს სახით ფრიგიული კადანსის შთაბეჭდილებას ჰჰმნის.

მინორულ კილოებში ფრიგიული მიმოხერა გვხვდება სხვა, უფრო რთული კადანსების შემადგენლობაში (იხ. კართული და რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი).

ნახევარი კადანსები

სიმღერის შუაში და აგრეთვე ბოლოშიც (განსაკუთრებით საცეკვაო სიმღერებში, რომლებშიც სტროფები მრავალჯერ მეორდება) კადანსების გარდა, რომლებიც ტონიკით ბოლოვდებიან, გვხვდება კილოს დამხმარე საფეხურებზე დამთავრებული კადანსებიც.

აღნიშნული კადანსების როლი ნახევარკადანსების დანიშნულების ანალოგიურია.

ზემოთგანხილული ფრიგიული კადანსის გარდა მსგავსი ნახევარი კადანსები მიქსოლიდიური კილოში წარმოიქმნებიან VII, II და აგრეთვე IV საფეხურებზე; ეოლიურ კილოში VII საფეხურზე. განვიხილოთ მაგალითები:

ნახევარი კადანსები მიქსოლიდიური კილოს VII საფეხურზე

არ. ტ. V, გვ. 85, მე-3 და მე-4 ტაქტები. I, VI, VII მიქსოლიდიური A „ანანურიტ გადმოცევიდით“ (ა).

ფ. გვ. 55, № 34, მე-5 და მე-4 ტაქტები ბოლოდან (IV, VI, VII „სიმღერა თოხნის დროს“) (ბ).

ნახევარკადანსები მიქსოლიდიური კილოს II საფეხურზე

არ. ტ. V, გვ. 66, № 8, მე-4 და მე-6 ტაქტები I, II—მიქსოლიდიური F „ჯვარის წინასა“. (გ)

არ. ტ. V, გვ. 66, № 7, მე-6-7 ტაქტები IV, I, II—მიქსოლიდიური F „მეზაერული მაყრული“ (დ).

განვიხილოთ კიდევ ერთი მაგალითი ნახევარკადანსისა.

არ. ტ. 1, გვ. 339, № 25, მე-6-7 ტაქტები I, VII, IV—მიქსოლიდიური F „მგზავრული“¹ (ე).

იხ. სქემა № 6 (ე) და № 4 (ბ) გვ. 6 და 7.

განვიხილოთ ნახევარკადანსები ეოლიურ კილოში:

1) არ. ტ. V, გვ. 76, № 6, ბოლო. I, VII (ა).

2) იქვე, გვ. 114, № 4, მე-4 ტაქტი. I, VII (ბ).

3) იქვე, გვ. 67, № 11, მე-16 ტაქტი I, VI, VII (გ).

უკანასკნელ შემთხვევაში VII საფეხური ვრცელდება რამოდენიმე ტაქტზე და მხოლოდ ამის შემდეგ ჩნდება ეოლიური კილოს T.²



ქართული კადანსი (მოლიზური კადანსი)

ქართული სიმღერისათვის ჰარმონიის ერთ-ერთი დამახასიათებელი და მისთვის განსაკუთრებული, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი კოლორიტის მიმნიჭებელი ელემენტია-ის კადანსი, რომელიც ბოლოვდება მიქსოლიდიურ კილოს II საფეხურის 1 და 5-ზე ან. 1-ზე. ამგვარი კადანსი წარმოიშევა I და II საფეხურების თანმიმდევრობის შედეგად, ე. ი. ბანის მოძრაობით ზევით დ. 2-ზე. ეს კადანსი ზოგი თვისებით ემსგავსება ზევით განხილულ II საფეხურზე დაბოლოვებულ კადანსს, მაგრამ მსგავსება არც თუ ისე სრულია, რადგან მეორე საფეხური, აღებული¹ და 3-ის სახით, როგორც ეს ნახევარკადანსების მაგალითზე ვნახეთ (I, II),—არ. ტ. V, გვ. 66, № 7 (მიქსოლიდიური F),—იგი თავის დაქვემდებარებულ ფუნქციას ინარჩუნებს.

რაც შეეხება საკადანსო ფორმულის I, II, სადაც საფეხური მოცემულია 1-ს, ან 1—5 სახით, იგი სავსებით სცელის უკანასკნელი საფეხურის (ე. ი. II სა-

¹ სიმღერაში „მგზავრული“, არ. ტ. 1, 339, № 25 კადანსი. ბოლოვდება IV საფეხურზე, შეკრილი კადანის მეშვეობით. სინამდვილეში აქ ფრაზა ბოლოვდება შემდეგი ფორმულით: I V, I, I ისევე, როგორც სიმღერის ბოლოში. მაგრამ შუა ხმის გამოჩენა ნოტა ხ-ზე I საფეხურს (f-f) IV საფეხურად აქცევს. ამ შემთხვევაში ბგერა ხ არის დამწყების ინტონაციის გამეორება პირველი ტაქტიდან მხოლოდ ბგერების გარეშე. ხ-ზედა, ხოლო ხ ქვედა-დამხმარე ნოტი. შეადარე ტაქტები 1—3 და 7—9.



² მიუხედავად ამისა. VII საფეხურის ხანგრძლივი ბგერადობა ამ შემთხვევაში არ იწვევს გადახრას სხვა კილოში: იგი განხილულ უნდა იქნას, როგორც შემავალი აკორდის, VII საფ., ბგერადობის გაუარყოფა.

ფეხურის) ფუნქციას, იგი იქცევა ეოლიური კილოს ტონიკად, რომელიც მოცემული მიქსოლიდიური კილოდან დ. 2-ით დაშორებულია, ხოლო მიქსოლიდიური კილოს I საფეხური, როგორც სჩანს მაგალითებიდან, გარდაიქმნება მის VII საფეხურად.

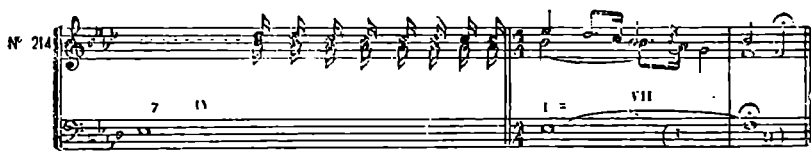
ამიტომ ეს ფორმულა არა მარტო ამრგვალებს მუსიკალურ ფრაზას, როგორც ყოველი კადანსი, არამედ, საკუთრივ მოდულაციურ საშუალებასაც წარმოადგენს. იგი, როგორც ყოველი მოდულაცია, არც მოითხოვს შემდეგ კილოში განმტკიცებას. მოცემული სტილის პირობებში, ამ ფორმულას თავისთავად მიყევართ ახალი, ეოლიური კილოს განმტკიცებისაკენ. ამრიგად, მთელი ფორმულა I-II მიქსოლიდიურ კილოში გარდაიქმნება VII-I თანმიმდევრობად ეოლიურ კილოში. ამ შემთხვევაში სავსებით დასაშვებია დაიწეროს ტოლობის ნიშანი $1=VII$, I.

იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც სიმღერა ვითარდება მხოლოდ ერთი, მიქსოლიდიური კილოს ფარგლებში, უცვლელ ტონიკურ ბანზე დაყრდნობით (როგორც. მაგ.. სიმღერაში „მუშური“ არ. ტ. V, გვ. 113, № 3), საქმარისი¹ ხმოვანებაში შეიქრას II საფეხური კენტის, უნისონის ან ოქტავის სახით ძლიერს დროზე, რომ მოდულაცია თვალსაჩინო გახდეს.

ამასთანავე, მოდულაციის ნათლად შესაგრძნობად, აუცილებელი არ არის ახლადგამოჩენილი ეოლიური კილოს კიდევ დამატებით განმტკიცება.

ამრიგად, მიქსოლიდიური კილოს II საფეხურის ნახევარკადანსებისაგან განსხვავებით, ე. წ. ქართული კადანსი¹ მოდულაციის გარკვეულობის გამო ხარისხობრივად განსხვავებულ თვისებებს ღებულობს.

„მეტეური“, არ. ტ. V, გვ. 70, № 17 ბოლო, ქართული კადანსი, დასაწყისი მიქსოლიდიური Es.



სიმღერა „მეტეური“ მთლიანად მიქსოლიდიურ კილოში მიმდინარეობს. მხოლოდ ბოლო ტაქტში იჩენს თავს ეოლიურის ტონიკა. მოდულაცია იძლენად სრულყოფილია, რომ სავსებით მოსალოდნელი იქნებოდა სიმღერის ახალ კილოში გაგრძელება. მაგრამ ეს კადანსი შესაძლებელია წარმოადგენდეს ეოლიურ კილოში გადასასვლელ საშუალებას დ. 2-ით ზევით, ცოტა თუ ბევრად განვითარებული მუსიკალური ნაგებობით.

¹ იმის გამო, რომ ეს კადანსი მხოლოდ ქართული მუსიკისათვისაა დამახასიათებელი, დ. არაყიშვილი მას ქართულ კადანსს უწოდებს. ამ სახელწოდებას ჩვენც ვიხიარებთ. ფრიგიული კადანსის მსგავსად, რომელშიაც თავს იჩენენ ფრიგიული კილოს თავისებურებანი, განხილულ კადანსშიც თავს იჩენენ ეოლიური კილოს თავისებურებანი. ამიტომ ისიც სრულიად დასაშვებია იქნებოდა, რომ ამ ფორმულისათვის ეოლიური კადანსი გვეწოდებინა.

„მურმან“, არ. ტ. V, გვ. 67, № 11 მე-9—12 ტაქტები.

„ბერი კაცი ვარ“, არ. ტ. I, გვ. 65, № 4.



განსაკუთრებით საინტერესოა შემთხვევა, როდესაც ახლადგანოჩენილი ტონიკის ბაზაზე (II საფეხური, მიქსოლიდიურ კილოში) აღმოცენდება არა ეოლიური, არამედ ერთსახელიანი—დორიული და თვით მიქსოლიდიური კილოც კი.

ერთი კილოს ამგვარი შეცვლა მეორით იშვიათად ტონიკის საფუძველზე ადასტურებს ახალი ტონიკის მყარ ხასიათს.

მოვიყვანოთ ეოლიური კილოს დორიული და მიქსოლიდიური კილოებით შეცვლის მაგალითები:

„ჰონა“, არ. ტ. V, გვ. 60, № 11. 3/6. 7 და 4/1 მიქსოლიდიური F: ქართული კადანსი $g=1$ მიქსოლიდიურ G-ში ან დორიულ კილოში დ. 2-ით ზევით.

არ. ტ. V, გვ. 81, № 13 „ჰონა“ დაბოლოება (მიქსოლიდ. F) ქართული კადანსი $g=1$ დორიული გ. აგრეთვე, არ. ტ. V, 109, № 2 „ძველი სუფრული“.

ქართული კადანსი შეიძლება მინორული კილოს II საფეხურზეც წარმოიშვას. მინორულ (ეოლიურ) კილოში ეს ფორმულა ახალ ჰარმონიულ თანაფარდობას იწვევს I საფეხურის ტერციის სვლა მც. 2-ზე ქვევით II საფეხურის ძირითად ტონზე, რომელიც საკადანსო ტონიკად ვარდაიქმნება, დამახასიათებელია ფრიგიული მიმოხერხისათვის. ამის გამო, ქართული კადანსის ფორმულას მინორულ კილოში მივეყვართ ფრიგიული კადანსის მსგავს ფორმულისაკენ.

ქართული კადანსის სახეობანი

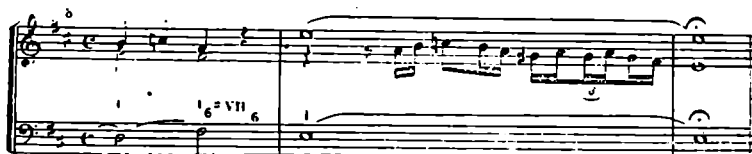
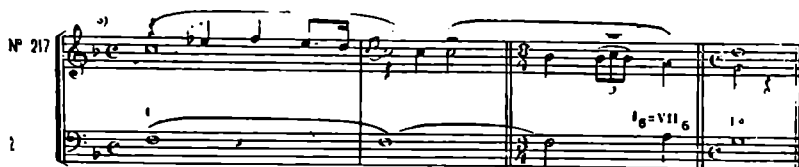
პირველი სახის ქართული კადანსის განხილული ფორმა თავისი ფორმალური აგებულებით მარტივია, მაგრამ თავისებურია კოლორიტითა და პრაქტიკაში სხვადასხვაგვარ, და ზოგჯერ, ფრიად რთულ ფორმასაც ღებულობს; ამ ფორმულას ართულებს ხან 1) ბანის სვლა, ხან 2) ძირითად საკადანსო ფორმულაში ახალი საფეხურების შეყვანა, ხან კი 3) წინა მიქსოლიდიური კილოს I საფეხურის მაჟორული ტერციის კოლორიტული შეცვლა მინორული ტერციით. ყოველივე ამას მიყვავართ პირველი სახის ქართული კადანსის მეორე სახის ქართული კადანსით შეცვლისაკენ.

ქართული კადანსის ყველაზე ნაკლებ გართულებას იწვევს ბანის მოძრაობის ცვლა, რომელიც ერთი ტონიკიდან მეორეში უშუალოდ გადასვლის ნაცვლად წინასწარ აღის ტერციით ზევით და შემდეგ ბრუნდება 2-ით ქვევით, ე. ი. ახალი კილოს ტონიკაში. ამრიგად, ვლებულობთ საფეხურების შემდეგ თანმიმდევრობას I, I₆=VII₆, I¹.

„ქონა“ არ. 60, № 11 ბოლო.



ხმათა მოძრაობის იგივე სახეა მოცემული სიმღერებში „ზაძთარიო“ და „მაყრული“. არ. ტ. V, 62, № 12 1/2-5 (ა); იქვე 81, № 12 ბოლო (ბ).



ბანის რამდენადმე უფრო რთულ მოძრაობას ვხვდებით სიმღერაში — „ჩაკარულო“. ფ. გვ. 65, № 40, მე-17—18 ტაქტები.



მოცემულ მაგალითში ქვედა ხმის მელოდირი მოძრაობის გაცხოველებული ხასიათი აძლიერებს კადანსური მიმოხერხის ზემოქმედების ძალას.

განვიხილოთ ძირითადი საკადანსო ფორმულის გაფართოების შემთხვევა წინა კილოს II საფეხურის სამხმოვანების საშუალებით. II საფეხურის სამხმოვანება, შეტანილი I საფეხურსა და I₆-ს შორის, ჰქმნის ფორმულას I, II I₆=VII₆ I.

ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ გარემოებას, რომ I₆ ცრუ სექსტაკორდის ხასიათს ატარებს,



ქართული კადანსის ძირითად ფორმულას I საფეხურის სექსტაკორდის გა-
ოყენებით კიდევ უფრო ართულ ებს წინა კილოს მაჟორულ ტერციის I₆-ის კო-
ლორიტული შეცვლა მინორული ტერციით (ალენიშნოთ იგი I₆⁻³).



როგორც მაგალითიდან სჩანს, მაჟორული ტერციის მინორულით შეცვლის
შედეგად, 1-ლი სახის ქართული კადანსი ფრიგიულ კადანსთან მსგავსების გა-
მო, ახალ ხასიათს ღებულობს.

ქართული კადანსის ამ სახესხვაობას 2-ე სახის ქართული კადანსი და-
ვარქვათ.

მაგალითისათვის განვიხილოთ სიმღერა „სუფრული“, არ. ტ., I, გვ. 330,
№ 12 1/1.



ამ მომენტამდე რამდენიმე ტაქტით ადრე მყარდება მიქსოლიდიური Des,
უკანასკნელ აკორდამდე es-b 1 საფეხურის ტერცია გ ბანში იცვლება ges-ით.
ამრიგად, I₆⁻³ (ies-as-ces) დადაბლებული ტერციით უთანასწორდება მეორე სა-
ხის ქართული კადანსის VII₆-ს. ე. ი. I=VII, VII₆-ის ნაცვლად I=VII, I₆⁻³=VII₆
ხმოვანებს.



ნოტი f VII₆-ს ბანში მოგვეცემა ქართული კადანსის იმავე ფორმას, რომელსაც ჩვენ შევხვდით „ჩაკრულოში“ (ფ. გვ. 65, № 40).

იგივე შემთხვევას აქვს ადგილი სიმღერაში — „სუფრული“ (არ. ტ. I, გვ. 332, № 12 2/1).



მიქსოლიდიური Es-ის I საფეხურის ტერცია (g) ბანში დადაბლებული სახით ჩნდება (ges). აქ შეიძლება დაიწეროს I₆³ = VII₆ შემდეგ მე-2 სახის ქართული კადანსი VII₆ I,

იხ. აგრეთვე სიმღერა „ძველი სუფრული“, არ. ტ. V, გვ. 110, № 2 2/1.



ტერციის კოლორიზების იგივე ხერხია (I₆³ = VII₆) მოცემული საფეხურების თანმიმდევრობის გართულებული სახით სიმღერაში „ოქროს დიელო“. ფ. გვ. 58, № 36 2/2. 3.



მიქსოლიდიური F-ის I საფეხური კადანსის საბოლოო აკორდში (g) გადაწყვეტამდე IV საფ. გაივლის და I₆³ საფეხურზე ხდება განტოლება მეორე სახის ქართული კადანსის VII₆-თან. ამ შემთხვევაშიც I საფეხურის ტერცია a იცვლება as-ით.

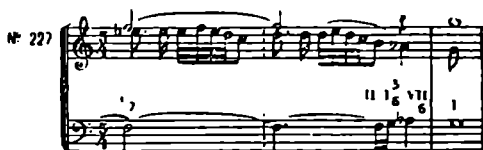
სიმღერაში „სუფრული“ — არ. ტ. I, გვ. 342-343



მიქსოლიდიურ F-ში მოცემულია საფეხურების შემდეგი თანამიმდევრობა: IV, I, IV I₆⁻³.

ეს უკანასკნელი საფეხური უდრის VII₆-ს, რომელიც სწყდება I საფეხურში (გ).

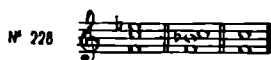
შედარებით უფრო რთულ მიმდევრობას ვხვდებით სიმღერაში—„ჩონგურო“, ფ. 63, № 39 3/2



მიქსოლიდიური F-ის I IV II I₆⁻³. I საფეხურისა და I₆⁻³-ს შორის გაივლის II საფეხური და მისი შემცველი IV საფეხური. უკანასკნელი საფეხური (I₆⁻³) უდრის VII₆-ს, რომელიც სწყდება მეორე სახის ქართული კადანსის I საფეხურში.

ყველა განხილულ შემთხვევაში I საფეხურის გამოყენება დადაბლებული ტერციით არასდროს არ სწარმოებს ქრომატიული სელის საშუალებით (იხ. გვ. 25).

თანაბგერადობებში ქრომატიული სელის თავიდან ასაცილებლად, ბანში მინორული ტერციის (I₆⁻³) გამოჩენის წინ მაჟორული ტერცია სრულებით არ სჩანს.



და ამგვარად, მელოდიური მოძრაობის დიატონური ხასიათი არ ირღვევა¹.

ქართული კადანსი

ზევით განხილულ ყველა სახის კადანსში შევამჩნიეთ აკორდების სეკუნდური და ტერციული თანაფარდობანი და ამ თანაფარდობათა შესაბამისი ხმათა მოძრაობა.

როგორც დავრწმუნდით, ბანი მოძრაობდა სეკუნდითა და ტერციით, ხოლო ზედა ხმები—ან სეკუნდით ზევით და ქვევით, ანდა წმ. 5-ით ზევით და წმ. 4-ით ქვევით.

¹ საფეხურის კოლორიტული შეცვლა, ე. ი. მისი ტერციის ქრომატიული შეცვლა და შემდგომ თანაბგერადობასთან შეუღლება იწვევს მოდულაციას. ამის წყალობით ქართული კადანსი ფრიგიული კადანსის ელფერს იძენს.

ამ ფორმულის პირველად სახეობაში ბანა ჯერ კიდევ მოძრაობს 2-ით ზევით, ზედა ხმა (აკორდის კვინტა) რჩება ადგილზე, ხოლო შუა ხმა (აკორდის ტერცია) მოძრაობს 2-ით ქვევით.

Nº 229

Allegro

ამასთან, ხმათა მოძრაობა პირველ და მეორე ხმათა შორის ჰქმნის წმ. 4-ს. ამ შემთხვევაში კვარტა როდია შეყავების შედეგი, არამედ დამოუკიდებელი თვითმყოფადი ხმოვნებაა, რომელიც არ მოითხოვს გადაწყვეტას.

არ. ტ. V, 64, № 3—„ჩაეწიბეთ ზარათაშვილსა“ ბოლო (ბ).



ამ შემთხვევაში კვარტის ზედა ბეგრა მოძრაობს ნახტომით ან მღორე მელიოდიური სვლით, როგორიცაა სიმღერებში: „გუშინ შეიღინ გურჯანელნი“, „სუფრული და მისი დამატება“ და „სუფრული“. ე. ი. წმ. 4 წარმოიშვა შეკავებული ნოტიო, რომელიც თავის გადაწყვეტას პოულობს.

110

ეს გარემოება უფლებას გვაძლევს დაეუშვათ, რომ განხილულ მაგალითებში კვარტის ქვედა ტონი არის ახალი კილოს ტონიკა; აქედან გამომდინარე, აღნიშნული ფორმა განხილულ უნდა იქნეს როგორც 1 სახის ქართული კადანსის სახესხვაობა და, შეიძლება, როგორც მისი პირველადი სახე, რომელშიც აგრეთვე ხდება მოდულაცია მიქსოლიდიურიდან ეოლიურ კილოში დ. 2-ით ზევით.

ინტერვალს კვარტას კვარტულ კადანსში სრულიად განსხვავებული ხასიათი აქვს.

ინტერვალთა კვარტა კადანსის მოცემულ ფორმაში მას განსაკუთრებულ, არქაულ ელფერს ანიჭებს ჟღერადობის თავისებურების გამო. დამოუკიდებელ ხასიათის 4-ს ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. იგი გვხვდება სვანურ სიმღერებსა და საქართველოს სხვა მხარის რიტუალური ხასიათის სიმღერებში.

მაგ., სიმღერაში — „ჯგრა გ“ (წმ. გიორგისადმი მიძღვნილი ჰიმნი) (ფ. გვ. 31, № 16) მე-5 ტაქტში ძლიერ დროზედ ჟღერს წმ. 4 (a-d) (ა).

იმავე კრებულში მოთავსებულ „ზარ“-ში, ფ. 38, № 22, მე-12 და მე-13 ტაქტებში ისევე ძლიერ დროზე წმ. 4 (a-d) და მე-15 ტაქტში h-e ვხვდებით.

იქვე, 44 გვერდზე, № 27 სიმღერაში — „რა ექნა?“ — მესამე ტაქტში ბოლოდან, ძლიერ დროზე წმ. 4 გვხვდება.



ყველა აღნიშნულ მაგალითში წმ. 4 და მისი მომდევნო ინტერვალთა სხვადასხვა საფეხურებს მიეკუთვნებიან, — მაშასადამე, წმ. 4 არ არის შეკავება.

ქართულ-კახურ რიტუალურ სიმღერებში ვხვდებით დაბოლოებას წმინდა კვარტაზე. სიმღერაში — „ჩაქრულო“ (ფ. გვ. 66, № 40) დაბოლოებაში ბოლოდან მეორე თანაბგერადობა — (d-f) სწყდება წმინდა კვარტაში (c-f).



ამასთანავე c-ს შუა ხმაში თან ერთვის a და b.

ეს გარემოება იმას ადასტურებს, რომ წმ. 4 c-f f-a-c ვერტიკალის ნაწილს წარმოადგენს.

რადგან კვარტის მწვერვალი (f) წარმოადგენს f-a-c აკორდის ფუძეს, ამი-

ტომ ცხადია, ფაქტიურად ამ თანაბგერადობის ძირითადი ტონი მოთავსებულია არა ბანში, არამედ ზედა ხმაში¹; ამავე დროს მელოდიური კადანსის უკანასკნელი ნოტი c წარმოადგენს შუა ხმის ბგერას. (იხ. აგრეთვე სიმღერა — „ჩონგური“ ფ. 62, № 39 2/1).

თანაბგერადობის ძირითადი ტონის ზედა ხმაში მოთავსება, როგორც ეს ზევით, ტერმინ „ბანი“-თან დაკავშირებით აღვნიშნეთ (იხ. 55-56 გვ.), ქართულ სიმღერაში უჩვეულო როდია.

ის გარემოება, რომ წმ. 4, როგორც დამოუკიდებელი ბგერადობა, და არა როგორც შეკავების შედეგი, უფრო ხშირად სვანურ სიმღერებში გვხვდება — გვაოიქრებინებს, რომ კადანსის სხვა სახეობებთან შედარებით 4-ით დაბოლოებული კადანსი, უფრო ძველ ფორმას წარმოადგენს.

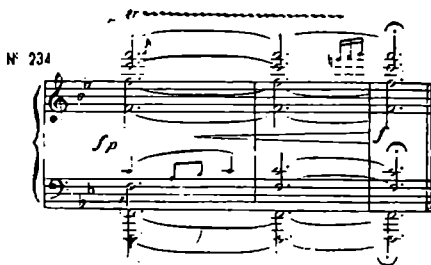
დამახასიათებელია აგრეთვე, რომ იგივე კვარტა თავს იჩენს ქართლ-კახურ რიტუალურ სიმღერებში: „სათამაშო“ არ. ტ. I, გვ. 333, № 16



ეს დამახასიათებელი თავისებურებაც ნებას გვაძლევს ამ სიმღერების წარმოშეება მივაკუთნოთ შედარებით ძველ ეპოქას.

სიმღერაში „სათამაშო“ (არ. ტ. I, გვ. 333, № 16), რომელიც დ. არაყი-შვილის დამოწმებით (იხ. იქვე) საეკლესიო რიტუალის დროს სრულდება, და რომელშიც თავს იჩენენ წარმართული რიტუალის ელემენტები, მეოთხე ტაქტის კვარტა გ-ც გადაუწყვეტელი რჩება; ამის გამო მას ვერ მივიჩნევთ ვერც დი-სონანსად და ვერც შეკავებად, რომელიც მოითხოვს გადაწყვეტას. მე-მ ტაქტშიც კვარტა გ-ც დამოუკიდებლად ბგერადობად გვევლინება.

¹ ამგვარი აზრის დასამტკიცებლად შეგვიძლია გამოვიყენოთ ის გარემოება, რომ ოპერაში „აბესალომ და ეთერი“ ზ. ფალიაშვილი ამ ადგილის ჰარმონი ხაციას ახდენს ბანში ტონიკის მოთავსებით (იხ. კლავირის 128-ე გვერდი).



ასეთივე ძველი სიმღერების ჯგუფს უნდა მივაკუთნოთ ის სიმღერებიც, რომლებშიც წმ. 4 დამოუკიდებელ თანაბგერადობად ჟღერს¹.

რთული მონოლოგიური კვარტული კადანსი

სიმღერაში „მეფე“ (არ. ტ. I, 333, № 9) ვხვდებით აკორდების თავისებური თანმიმდევრობით ფრიად საინტერესო კადანსს.



შევეცადოთ გამოვარკვიოთ მისი წარმოშობის საკითხი.

წმ. 4-ს სახით დაბოლოვებულ კადანსს, ე. ი. კვარტულ კადანსს, რამდენიმე სახესხვაობა აქვს. მისი გართულება ხდება ორი გზით: 1) ბანი დამაბოლოებელ აკორდისაგან აკეთებს სვლას არა 2-ით ზევით, არამედ წმ. 4-ით ქვევით, რითაც აორმაგებს ამ აკორდის ძირითად, ზედა ხმაში მოთავსებულ ბგერას (ორი ზედა ხმის 4-ს მწვერვალი) და 2) უკანასკნელის წინ მაჟორული აკორდი წარმოადგენს მეორე სახის ქართული კადანსის ფორმის შედეგს (სექსტაკორდის ტერციის კოლორიტული შეცვლისას).



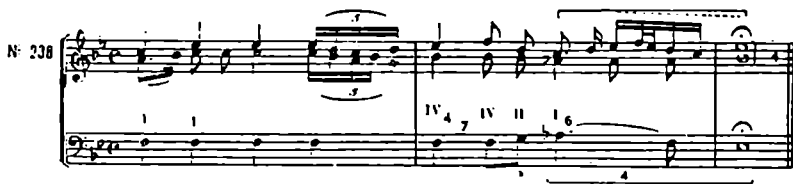
ამ შემთხვევაში ეს აკორდი იძენს უკვე არა სექსტაკორდის ფორმას, არამედ დადაბლებულ ტერციაზე წარმოიშვება მაჟორული სამხმოვანება; ე. ი. ეს სამხმოვანება წარმოადგენს წინა, I საფეხურის დადაბლებულ ტერციაზე წარმოქმნილ სექსტაკორდის ნაირსახეობას.



¹ წმ. 4 როგორც დამოუკიდებელი ინტერვალური კადანსის ბოლოში და, საერთოდ, საფეხურების თანმიმდევრობაში, რასაკვირველია, არის სიმღერის წარმოშობის განსაზღვრის არაერთად ერთი, არამედ ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი.

მათ შორის მინორული სამხმოვანების შემთხვევაში (წინა კილოს II მინორული საფეხური) მიიღება შემდეგი თანამიმდევრობა: სეკუნდით ზევით აღმავალი მაჟორული, მინორული, და მაჟორული აკორდების თანამიმდევრობა¹, ან და თანამიმდევრობა მაჟორული აკორდებისა 3-ით ზევით (საშუალოდ აკორდის გარეშე). პირველ სახის ქართულ კადანსის მეორე სახის ქართულ კადანსში გადასვლისას ჩვენ უკვე გვქონდა აკორდების ამგვარი თანამიმდევრობის ფორმულა (იხ. „ჩონგური“, ფ. გვ. 63, № 39 3/2).

მაგრამ ბანის კვარტული სვლა ამ ფორმულის დამაბოლოებელი აკორდისავე საესებით ცვლის მთელ კადანსის ინტონაციას. ამ ფორმულის ყველაზე მკაფიო და ამავე დროს ყველაზე რთულ სახეს წარმოადგენს კადანსი სიმღერაში — „მაყრული“ (ფ. გვ. 61, № 38, ბოლო).



განვიხილოთ ხმების მოძრაობა ორ ზედა ხმაში უკანასკნელი სამი აკორდის მანძილზე. პირველი მათგანია as-c-(es) (es ჩნდება c-სგან მელოდიური სვლით) და უკანასკნელი b-es. მეორე აკორდი f-as-c (თუ ბანსაც მივიღებთ მხედველობაში), როგორც es-b-es აკორდიდან 3-ით ქვევით მდებარე, წარმოადგენს წინა აკორდის შემცვლელს. ამიტომ მეორე აკორდი უნდა განვიხილოთ, როგორც მოცემული კადანსის გაფართოება და, მაშასადამე, კადანსის სახეობას გარკვევისას, შეგვიძლია არ მივიღოთ იგი მხედველობაში.²

ამრიგად as-c-es გადაწყდება es-b-es-ში. აქ³ ხმების მოძრაობა საკმაოდ რთული სახისაა. as-c-es აკორდის კვინტა (es) ფაქტიურად დაღმავალი სეკუნდური სვლით აღწევს c-ს (es, f, es, d, c), მაგრამ es-ის გამოჩენა შემდეგ ტაქტში წარმოადგენს ზედამელოდიურ ხაზში ფარული ორხმიანობის გაგრძელებას.



¹ დ. არაყიშვილისა და ზ. ფალიაშვილის ყველა ჩანაწერში კვარტული სვლის წინ ბანში მოცემულია მაჟორული, მინორული და მაჟორული აკორდების თანამიმდევრობა. ზოლო ი. კარგარეთლის ჩანაწერებში, როგორც მაგ., კახურ სიმღერაში — „მრავალქაშიერი“ (№ 22, გვ. 51, 9, 10, 11 ტაქტები) კვარტული სვლის წინ მოცემულია სამი მაჟორული აკორდის თანამიმდევრობა ბანში).

² იხ. ანალოგიური ხერხი სიმღერაში — „ოქროს დიგლო“, ფ. 58, № 36 1/8, 3/4.

ე. ი. as-c-es აკორდის კინტა (es) მომდევნო (დამაბოლოებელ) აკორდში თავის ადგილზე რჩება.

ამავე დროს c-დაღმავალი ხაზის ბოლო წერტილი, თითქმის განაგრძობს თავის მოძრაობას შუა ხმაში და აღწევს ხ-ს, ე. ი. c, მოცემული აკორდის ტერცია მომდევნო აკორდში სწყდება სეკუნდით ქვევით ხ-ში, ხოლო შუა ხმაში as, აღმავალი სეკუნდური სვლით, აგრეთვე ხ-ში სწყდება.

ამრიგად, ბგერების მოძრაობა ორ ზედა ხმაში, ზედა მოლოდინაში ფარული ორხმიანობის წყალობით (ორხმიანობა გაიზრდება სამხმიანობაში) ლეზბულობს შემდეგ სახეს: ზემო ხმა—კინტა (es) რჩება ადგილზე; ტერცია c მოძრაობს 2-ით ქვევით ხ-სკენ, ხოლო ტონიკა as მოძრაობს 2-ით ზევით აგრეთვე ხ-სკენ.

ზემოაღნიშნული კადანსების სრულ ანალოგიას ვხვდებით სიმღერაში — „ჩაქრულო“, ფ. № 40; აგრეთვე სიმღერებში: „კახეთიდან ბიჭი მოდის“ არ. ტ. V, გვ. 74, № 23 და „ბინდის ფერია სოფელი“ № 15, იქვე, გვ. 69, № 15 (იხ. კვარტული კადანსი გვ. 109).

კადანსის აღნიშნული სახე (გარდა f-as-c აკორდის შემცვლელი ჩანართის გამოყენებისა) უმთავრესად ბანის მოძრაობით რთულდება. ბანი მოძრაობს არა 2-ით ზევით, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა მითითებულ სიმღერებში, არამედ წმ. 4-ით ქვევით:

$$\frac{as-(f)-es}{\text{წმ. 4.}}$$

ბანის ეს სვლა სრულებით არ სცვლის კადანსის არსს, რადგან იგი მხოლოდ აორმაგებს დარჩენილ ზედა ხმას (es), რომელიც სინამდვილეში es-(გ)-b-აკორდის ფუძეს წარმოადგენს.

ჩვენ უკვე მივუთითეთ იმ გარემოებაზე, რომ სიმღერის—„ჩაქრულო“ს (ფ. 64, № 40) კადანსში შუა ხმის c-ს თანერთვის a და b ბგერები; a მიუთითებს იმაზე, რომ წმ.-4 არის f-a-c აკორდის ნაწილი და მოცემულ კადანსში („მაყრული“ ფ. 61, № 38) წმ. 4 ხ-es ზედა ხმებში არის es-გ-ბ აკორდის ნაწილი, ბანის es ბგერა კი მხოლოდ აორმაგებს ზედა ხმას.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, as-c-es აკორდი წარმოადგენს პირველი სახის ქართული კადანსის აკორდის ნაირსახეობას, რომელიც ტერციის დაღმავლებით ($1^{-3}_6 = VII_6$) კმნის ზეორე სახის ქართულ კადანსს.

as-c-es აკორდის წინ ჩვენ გვაქვს I_7 , IV^1_7 , IV , და II ე. ი. მაჟორული სეპტაკორდი (f-c-es), მინორული სამხმოვანება (g-b-d) და მაჟორული სამხმოვანება (as-c-[es]).

მაშასადამე, ამ ფორმულაში შეირწყმის ორი კადანსი: მეორე სახის ქართული კადანსი და მარტივი კვარტული კადანსი კვარტული სვლით ბანში.

ამიტომ ხსენებული კადანსის დამახასიათებელ თვისებებს წარმოადგენს:

1. წმ. 4 ზედა ორ ხმაში;
2. დაღმავალი სვლა წმ. 4-ით ბანში;

3. აღმავალი სეკუნდური სვლით მიღებული აკორდების თანამიმდევრობა, პირველი აკორდის ტერციის შეცვლით.

მაინც ყველაზე დამახასიათებელ თვისებად უნდა ჩაითვალოს დაღმავალი სელა წმ. 4-ით ბანში და უკანასკნელის წინამდებარე აკორდთან მიახლოება აღმავალი საკუნდური სელით (f-a-c, g-b-d, და as-c-es), ხოლო წმ. 4 ზედა ორ ხმაში სხვადასხვაგვარ მოდიფიკაციას განიცდის.

სიმღერაში „სუფრული“ არ. ტ. I, გვ. 344, № 27, 1/2. 3.



მეორე ტაქტში მესამე და მეოთხე მეოთხედში ბანში ხმოვანებს ges (წინა აკორდის es-(g)- b-ს შეცვლილი 3), შუა ხმაში კი b, as, ges. შემდეგ ტაქტში ბანში ges მოძრაობს წმ. 4-ით ქვევით des-ზე. შუა ხმა f-დან მოძრაობს as-ზე.¹ სელა f, as სიმღერა „მაყრულის“ ფ. გვ. 39, № 40 შუა ხმის სვლის a, b, c-ს ანალოგიურია, ამიტომ f და as-ს შორის შეიძლება ბგერა ges ვიგულისხმოთ.

ზედა ხმაში ჩნდება შეპერილ კაღანსზე des. ეს ტონი (des) არის წინა აკორდის ges-b-des კვინტა. (წინა აკორდის es-(g)-b-ს სახეშეცვლილი სექსტა-კორდი და დადაბლებული ტერციით.) ამიტომ მესამე ტაქტის დასაწყისში des არის წინა აკორდიდან დარჩენილი ნოტა. საბოლოოდ ვლტებულობთ ჩვენს მიერ აღწერილი საკაღანსო ფორმულის შემდეგ დამახასიათებელ ნიშნებს:

1. სელა წმ. 4-ზე ბანში;
2. დარჩენილი ბგერა წინა აკორდიდან (გაორმაგებული ბანი);
3. დაღმავალი საკუნდური სელა შუა ხმაში (b, as) (ტერცია 2-ით ქვევით);
4. წმ. 4-ს ორ ზედა ხმას შორის (as-des) და
5. ორი მათორული აკორდის თანამიმდევრობა მც. 3-ის მანძილზე ტერა ციის დადაბლებით (საშუალებდო აკორდის გარეშე).

სიმღერაში—„კახური გრძელი მრავალყამიერი“ არ. ტ. I გვ. 325, № 10 4/3.

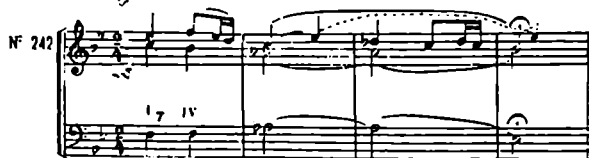


იგივე კაღანსი გვაქვს: ბანი მოძრაობს წმ. 4-ით (g,d), შუა ხმა მოძრაობს 2-ით ქვევით (h,a), სხვა ტონების თანდართვით. მხოლოდ ზედა ხმა არ რჩება ერთ ადგილზე, იგი მიდის a-სკენ, ე. ი. აორმაგებს არა ბანს, როგორც ეს საერ-

¹ მდგომარეობას არ სცვლის ის გარემოება, რომ as მიეკუთვნება შემდეგ ფრაზას, რადგან მასში გრძელდება წინა ფრაზის აკორდი (des-f-as).

თოდ ხდება, არამედ აკორდის კვინტას (შუა ხმა). გარდა ამისა, უკანასკნელი აკორდების წინ გვხვდება დამახასიათებელი სამხმოვანებანი, რომელნიც არიან განლაგებული აღმავალი სექუნდური სვლით (e-g|s-h, fis-a-c|s).

სიმღერაში „მგზავრული ქორწილისა“—არ. ტ. V, გვ. 115, № 6 ბოლო



13-ე ტაქტში f-c-es (I₇), g-b-d-ს (მინორული აკორდის) ნაცვლად გადადის IV საფეხურში (II საფ. შეცვლა), რომელსაც მოსდევს as-c-(es); es ჩნდება შემდეგ მეოთხედზე, რის შემდეგაც მიიღება ჩვენს მიერ განხილული კადანსის სახეობა წმ. 4-ით სვლით ბანში.

დამაბოლოებელ აკორდში არ გვხვდება უკანასკნელის წინამდებარე აკორდის კვინტა es, რომლის კვალიც რჩება მე-14 ტაქტიდან (მეორე მეოთხედი), კინაიდან მეოთხეთმეტე ტაქტი წარმოადგენს მეთოთხმეტე ტაქტის აკორდის გამოვლენას (შეადარე სიმღერა „მაყრული“, ფ. გვ. 60, № 38).

სიმღერაში—„მაყრული“ (არ. ტ. I, გვ. 323, № 9) ეს კადანსი მინიმალურად ამჟღავნებს თავის დამახასიათებელ თვისებებს.



ბანი მოძრაობს წმ. 4-ით ქვევით, ხოლო ზედა ორი ხმა მოძრაობს ბანთან უნისონში, და არ გააჩნიათ შუა ხმის ჩვეულებრივი სვლა 2-ით ქვევით და ზედა ხმის შეკავება. მაგრამ უკანასკნელი აკორდების წინ აქაც გვაქვს აღმავალი 2-ით განლაგებული აკორდები (d-fis-a); e-g-h და f-f)¹.

ჩვენს მიერ განხილულ კადანსის ყველა სახეობაში რეალურად თუ ფარულად ზედა ორი ხმას შორის თავს იჩენს წმ. 4, ხოლო ბანი წმ. 4-ით ქვევით მოძრაობს.

გარდა ამისა, ყველა განხილულ კადანსში ორი უკანასკნელი აკორდი შეიცავს ქართული კადანსის დამახასიათებელ სვლას 2-ით ზევით და ქართული კადანსის ფორმულის ნაირსახეობას წარმოადგენს (VII-I).

¹ ზედმეტი არ იქნება აღინიშნოს, რომ ეს კადანსი სიმღერის სტროფის განმეორების მომზადებას წარმოადგენს. ეს კადანსი მოცემულ სიმღერაში 5-ჯერ გვხვდება, და ყოველთვის შემდგომი სტროფი შეკრილი კადანსით იწყება. ამიტომაც სიმღერის დასაწყისი (დამწყებია) ჰგულისხმობს იგივე ჰარმონიას: პირველი c არის პრიმა, და არა სეპტიმა, როგორც შეიძლება ამას მოველოდეთ შემდეგი აკორდის საფუძველზე (მე-2 ტაქტი).

მის პრიმიტიულ სახეობაში, რომელიც წარმოდგენილია სიმღერებში: „ჩაკრულო“ ფ. გვ. 66, № 40 და არ. ტ. V, გვ. 74, № 23—„კახეთიდან ბიკი მოდის“, დამახასიათებელი სვლა 2-ით ზევით ხდება ბანში, თუმცა ბანის უკანასკნელი ბგერა არ წარმოადგენს აღნიშნული აკორდის ფუძეს.

ამ კადანსის დანარჩენ რთულ სახეობებში, სადაც ბანი 4-ით ქვევით მოძრაობს, უკანასკნელი აკორდისაკენ 2-ით ზევით სვლა ხდება არა ბანში, არამედ შუა ხმაში, ე. ი. უბანოდ ჩვენ საქმე გვაქვს ქართული კადანის ნაირსახეობასთან.

ბანის სვლა წმ. 4-ით კადანსს თავისებურ ხასიათს ანიჭებს და აქცევს მას ხარისხობრივად დამოუკიდებელი სახის კადანსად, რომელსაც რთულ მოდულაციურ კვარტულ კადანსს ვუწოდებთ.

ამრიგად, კვარტული კადანსის მარტივი სახეობა მეორე სახის ქართულ კადანსთან შეუღლებით იძენს ახალ თვისებებს,—რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის ახალ დამოუკიდებელ საკადანსო ფორმულას.

რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის კიდური აკორდები (ორივე მაჟორული) დაშორებულნი არიან დ. 2-ით ქვევით და თითქოს მიქსოლიდიური კილოს ნახევარ კადანსს წარმოადგენენ (I, VII).

უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, რთულ მოდულაციურ კვარტულ კადანსში გადახრა ხდება კილოს სწორედ იმ VII საფეხურში, რომელშიც უმარტივეს შემთხვევებში შეჩერება ხდება ხოლმე.

თუ რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის უკანასკნელი საფეხური არის ქართული კადანსის VII საფეხური, რომელსაც მოსდევს მისი ტონიკა, მაშინ ვლტებულობთ მარტივ კადანსს მიქსოლიდიურ კილოში (I, VII, I).

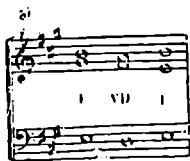
ამიტომ, გადასვლა მაჟორული კილოდან მაჟორულ კილოში დ. 2-ით ქვევით განხილულ უნდა იქნას როგორც დაპირისპირება, სადაც გამოტოვებულია რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის საშუალებო საფეხურები.

ეს საშუალებო საფეხურები განამტკიცებენ საბოლოო კილოს იმ დროს, როდესაც დაპირისპირებისას ადგილი აქვს თავდაპირველი კილოსაკენ დაბრუნების მისწრაფებას.

სიმღერაში „მერი კაცი ვარ“ არ. ტ. I, გვ. 332, № 8. 4/2



ვხვდებით მიქსოლიდიური E-სა და მიქსოლიდიური D-ს IV საფეხურების (e-a-cis და d-g-h) დაპირისპირებას. ქართული კადანსის მეოხებით სიმღერის ბოლოში კვლავ ჩნდება კილო E-ს ტონიკა, ე. ი. მიქსოლიდიური E გადადის მიქსოლიდიურ D-ში, და ქართული კადანსის საშუალებით ისევ I საფეხურს უბრუნდება.



პირველ მაგალითში მიქსოლიდიური E-ს IV საფეხური შეიძლება შეიცვალოს II საფეხურით (იხ. მეორე მაგალითი); რადგან მიქსოლიდიური D-ს IV საფეხურის პრიმა წარმოადგენს მიქსოლიდიური E-ს დადაბლებულ ტერციას (g), ამიტომ, ისევე როგორც მეორე სახის ქართული კადანსის ფორმულაში, იგი შეიძლება შეცვლილ იქნას I_6^{-3} -ით; და მაშინ რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის საფუძველზე $I_6^{-3}=IV$, რომელსაც ბანში კვარტული სვლით მოსდევს I საფეხური; და, ბოლოს, ორი უკანასკნელი აკორდის შეფარდება გვაძლევს ქართულ კადანსს $I=VII$ I.

ამრიგად, მეორე მაგალითის (ბ) საკადანსო ფორმულა პირველი მაგალითის (ა) საკადანსო ფორმულის რთული ვარიანტია¹.

	მიქს. E	მიქს. D	ქართ. კად.
№ 245 ა)	I, IV	IV	I = VII I
ბ)	I, II	$I_6^{-3}=IV$	I = VII I

მეორე სახის ქართული ნადასი

უნდა აღვნიშნოთ, რამ რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის დროს წარმოიშევა საფეხურების 4-5 შეფარდების ჩანასახი, რადგან ამ კადანსის ფორმულა ბოლოვდება შემდეგი საფეხურებით: $I_6^{-3}=IV$ I. ჯერჯერობით

აქ მაეორ-მინორული სისტემა არ იჩენს თავს, მაგრამ პირველსავე ხელსაყრელ გარემოებას შეუძლია შეჰქმნას ისეთი პირობები, რომ მაეორ-მინორული სისტემა შეუერთდეს კილოების სისტემას.

კადანსების ყველა აღნიშნული ფორმულის განხილვა გვარწმუნებს, რომ ქართული ხალხური შემოქმედება მდიდარია კადანსებით. ხალხის შემოქმედე-

¹ ამით აიხსნება სწორედ კვარტული სვლა ბანში სიმღერაში—„გაფრინდი შავო მერცხალო“ არ. ტ. V, გვ. 65, № 5 1/6 და 2/1, 2.

ბითმა ფანტაზიამ ამ დარგში იჩინა თავი. ქართველმა ხალხმა მარტივი სახის საკადანსო ფორმულებიდან დაწყებული, თანდათანობითი განვითარების გზით შექმნა მეტად განვითარებული საკადანსო ფორმულები¹.

ამრიგად, აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში ვხვდებით შემდეგი სახის კადანსებს:

1. მარტივი, 2. გაფართოებული, 3. რთული, 4. ფრიგიული კადანსი, 5. ნახევარკადანსი, 6. პირველი სახის ქართული ანუ ეოლიური კადანსი, 7. მეორე სახის ქართული კადანსი, 8. კვარტული კადანსი და 9. რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი.

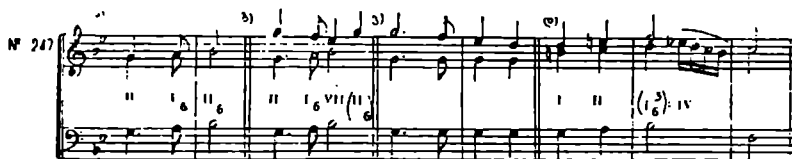
კადანსებში განსაკუთრებით ნათლად მოსჩანს ხმათა მოძრაობის გარკვეული კანონზომიერება და ინტერვალების დიფერენციაცია კონსონირებულ და დისონირებულ ინტერვალებად.

კადანსში ხმები მოძრაობენ სეკუნდით (ზევით და ქვევით) ან წმ. 5-ით ზევით და წმ. 4-ით ქვევით.

ამასთანავე ბანი ყოველთვის სეკუნდით (ზევით და ქვევით) მოძრაობს და მხოლოდ რთულ მოდულაციურ კადანსში მოძრაობს იგი წმ. 4-ით ქვევით.

ჩვენი მიერ განხილულ სიმღერებში ხმათა მოძრაობის სახეები შეგვიძლია შემდეგნაირად დავაჯგუფოთ:

¹ რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის ჰარმონიული ფორმულა წარმოადგენს ჰარმონიული ფორმულის II. I₆. II-ის გართულებულ საფეს, რომელიც განვიხილეთ გვერდზედ



მაგალითში (ა) ჰარმონიული საწყისი მელოდირი ინერციით იჩვენდება, რის გამოც მის ჰარმონიული საფუძვლის გახსნა მხოლოდ დაწვრილებითი¹ნაღების საფუძველზე შეიძლება.

მაგალითში (ბ) ზედა ხმა ხანის ე და ხ მელოდირი სვლის ჰარმონიულ საფუძველს მაგალითში (გ) თვით ჰარმონიული ფორმულა კი მოცემულია საორღანო პუნქტზე II საფეხურზე (ცვალბადი II საფეხურის საშუალებით გაფართოვება), ხოლო მაგალითში (დ) წინა მაგალითის ბანის სვლა გართულებულია რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის ფორმულით, რომელიც თავის მიზნით მოდულაციას შეიცავს.

შემდგომი ჰარმონიული განვითარება შეიძლება წარმოგვედგინა მოდულაციური გიგმის სახით, სადაც რთული კვარტული კადანსის საფეხურები შეიძლება გამოყენებულ იქმნას, როგორც კილოების ტონიკები: კილო G(გ) კილო A(A) კილო B (ბ), კილო F(ფ).

1) სამივე ხმა მოძრაობენ სეკუნდით და ჰჰმნიან წმ. 5-ს.

სქემა № 1

№ 248

2) ბანი და შუა ხმა სეკუნდით ერთი და იგივე ან მოპირდაპირე მიმართულებით მოძრაობს, ხოლო ზედა ხმა—ან სეკუნდით ანდა წმ. 4-ით ქვევით ან წმ. 5-ით ზევით, რაც საბოლოო თანაბგერობაში უნისონს ან ოქტავას წარმოქმნის.

სქემა № 2

№ 249

სქემა № 3

№ 250

ხმათა მოძრაობის იმავე კანონებს ემორჩილება ორხმინი წყობაც.

3) ბანი და შუა ხმა მოპირდაპირე მიმართულებით მოძრაობს სეკუნდით, ხოლო ზედა ხმა ადგილს არ იცვლის და ბოლოს ჰჰმნის წმ. 4-ს.

აღნიშნულ ხმათა მოძრაობის ნაირსახეობას წარმოადგენს მოძრაობა რთულ მოდულაციურ, კვარტულ კადანსში, სადაც პირველი ხმა ადგილზე რჩება, შუა ხმა მოძრაობს სეკუნდით (ქვევით ან ზევით), ხოლო ბანი გადადის წმ. 4-ით ქვევით.

სქემა № 4



სქემა № 5



აქამდე კადანსებში ხმათა სვლას განვიხილავდით I, VII და II საფეხურებზე შეჩერებით მიქსოლიდიურ კილოში, რომელიც შეიძლება ახალი ეოლიური კილოს ტონიკად იქცეს (ქართ.კადანსი).

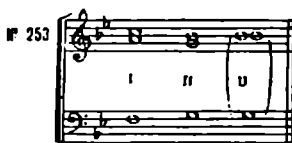
ძნელი შესამჩნევი არ არის, რომ საბოლოო თანაბგერადობაში ტერცია სრულებით არ იხმარება. როგორც ჩანს, კადანსში ტერციას დისონანსის მნიშვნელობა ენიჭება.

თვით სიმღერა „საცეკვაოშიც“ (ფ. 55, № 34) შექრილი კადანსის სრული სამხმოვანება (მეორე გუნდის ჩართვის მომენტში) ტერციით გ-ი (მე-9, მე-25 და 41-ე ტაქტები) განხილულ უნდა იქმნას, როგორც დისონირებული თანაბგერადობა, რადგან ინალოგიურ ადგილებში (მე-17 და 33-ე ტაქტები) ხდება ტერციის შეცვლა წმ. 4, ე. ი. დისონირებული თანაბგერადობის ერთი სახეობა იცვლება მეორე სახეობით იმ დროს, როდესაც სიმღერის ბოლოში (დასამთავრებლად) უკანასკნელ თანაბგერადობაში ტერცია სავსებით არ მოსჩანს.

ამ გარემოებას ნათლად ადასტურებს ტონიკით დაბოლოებული ყველა კადანსის განხილვა.

მაგრამ დისონირებული საფეხურებით დაბოლოებულ კადანსებში (II და VII) საბოლოო თანაბგერადობა ტერციის სახითაც გვევლინება, რაც უფრო მეტად ადასტურებს ამ ინტერვალის დისონირებულ ხასიათს¹.

სქემა № 6



¹ ორი ზედა ხმის პარალელური ტერციებით მოძრაობი შესაბამისი „მელოდიი: ძირითადი თვისებები“, გვ. 49-50.

მოდულაციის მნიშვნელობას აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში ჩვენ გავეცანით კადანსების შესახებ მსჯელობის დროს, მაგრამ ამით სრულიადაც არ ამოიწურება მოდულაციის მნიშვნელობა ქართული ხალხური სიმღერების ჩამოყალიბებაში.

ხალხურ ხმიერ მუსიკაში მოდულაციის მეტად განვითარებული ტექნიკა ქართულ მუსიკას განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს სხვა ხალხთა მუსიკალურ კულტურათა შორის.

მოდულაციის განვითარებული კულტურა ქართულ ხალხურ სიმღერაში გამოვლინდა როგორც მოდულაციური ხერხების სისტემაში, ისევე მოდულაციური გეგმის აგების პრინციპებშიც.

მაგრამ მოდულაციური ხერხების სიმდიდრე და ნაირფეროვნება მოდულაციური გეგმების სირთულე მრავალტონალურ სიმღერებში არ წარმოადგენს თვითმიზანს; ინტონაციების მრავალფეროვნების გაერთიანებისას იგი ჰქმნის მტკიცე, მძლავრ და თავისუფლად გაშლილ ფორმას, და ამასთანავე, არ არღვევს ცენტრალური კილოს შეგრძნობას.

მოდულაციურ ხერხებად ქართულ ხალხურ სიმღერებში სხვადასხვა ფორმები გამოყენებული.

აქ ხდება მოდულაცია მახლობელ კილოში, დაპირისპირება, მოდულაცია დაშორებულ კილოებში, კილოს მოდულაცია, ე. ი. კილოს მიხრილობის ან ერთი და იგივე მიხრილობის სხვადასხვა სახის შეცვლა იმავე ტონიკის შენარუნებით და სხვა.

მოდულაციის ხერხები

განვიხილოთ მოდულაციის ცალკეული ხერხები, გამოყენების საშუალებათა სირთულის მიხედვით.

1. კილოს მიხრილობის ხანმოკლე შეცვლა უცვლელ ტონიკაზე.

ფ. 63, № 39 — „ჩონგურო“. ბოლო. ეოლ. და დორ. ა (ა)

არ. ტ. V, გვ. 94, № 7 — „ჩიტი და ფეტვი“, 2/1—2 ეოლ. და დორ. f. ს. (ბ).





საქართველოში ფრიად გავრცელებული სიმღერა „იავნანა“ ჰარმონიული თვალსაზრისით სრულიად სხვადასხვა ვარიანტებით სრულდება. მოყვანილი ვარიანტი მრავალმხრივ არის შესანიშნავი. აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ორ-ხმიან წყობაში მთავარი მელოდია ქვედა ხმას მიჰყავს, ხოლო ზედა ხმა არის ახალი მელოდიური ზედნაშენი, რომელსაც თანხლების ფორმა აქვს.

ეს არის ერთ-ერთი უძველესი ფორმა, რომელშიც ზედა ხმა „მაღალი ბანის“ ფუნქციას ასრულებს. ჰარმონიის მხრივ ეს სიმღერა კოლორიტის კულტურის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია.

მთელ სიმღერას საფუძვლად უდევს ეოლიური ე. მაგრამ ეოლიური კილოთითქოს გაკვრით რამდენიმეჯერ შეფერადდება დამახასიათებელი, დორიული ე და მიქსოლიდიური E-ს ტონებით, ე. ი. იმავე ტონიკაზე აგებული ახალი კილოებით.

მე-4 ტაქტში cis-ს ეოლიური ე დორიულ ე-ში გადაჰყავს.

მე-6 ტაქტში c ბგერის გაჩენა ეოლიური ე-ს ალღენას იწვევს. გემეორებისას მელოდია ეოლიური ე-ს ნაცვლად მიქსოლიდიურ E-ში ვითარდება (gis, cis.), მაგრამ მე-12 ტაქტში ჩნდება g, რომელსაც მიქსოლიდიური E დორიულ ე-ში გადაჰყავს; მხოლოდ სიმღერის ბოლოში ხდება კვლავ ეოლიური ე-ს ალღენა.

იხ. აგრეთვე არ. ტ. V, 109, № 1—„მუშური“, მაგ., 26 გვერდზე; 73, № 22—„გოგონა“, 2/4—6. დორიული f. მიქსოლიდიური F და ბოლოში ეოლიური f არ. ტ. V, 58, № 9 „ხეურო“.

იხ. დამატება № 1

2. დაპირისპირება დიდი სეკუნდით

„ბერი კაცი ვარ“ არ. ტ. V, გვ. 65 № 4 2/1. მიქსოლიდიური E და მიქსოლიდიური D (ა).

არ. ტ. V, გვ. 68, № 14—„სოლომონ მეფე“ 1/5—7—2/1.2 მიქსოლიდიური E და მიქსოლიდიური D (ბ).



ამგვარი დაპირისპირების, როგორც ხერხის განხორციელება ხდება ნახევარკადანსის ბაზაზე, რომელიც მთავრდება VII საფეხურით. VII საფეხურზე ახალი მუსიკალური ნაგებობის გაჩენის მეოხებით VII საფეხური ახალი კილოს ტონიკად გარდაიქმნება.

დაპირისპირებას კიდევ უფრო მეტად ხაზს უსვამს ახალი ტონიკის ის ნაგულისხმევი ტონი, რომელიც უცხოა შემდგომი კილოსათვის. ასე, მაგალითად, ჩვენს მაგალითებში d-(fis)-a-ს თანაბგერადობისას მიქსოლიდიური E-ს შემდეგ სმენა ჰგულისხმობს ბერას gis, რომელიც უცხოა შემდგომი მიქსოლიდიური D-სთვის; ეს გარემოება განსაკუთრებით ნათელია მაგალითში (ბ), რადგან გ. ბგერა უშუალოდ ახალი კილოს ტონიკის შემდეგ იჩენს თავს.

3. დაპირისპირება დიდი ტერციით ქვევით

არ. ტ. V, გვ. 109, № 2—„ძველი სუფრული“, 7, 8 და 9 ტაქტები. მიქსოლიდიური G (ეოლიური g) და მიქსოლიდიური Es (ა)

არ. ტ. V, გვ. 115, № 7—„მრავალეამიერ“ მიქსოლიდიური G და მიქსოლიდიური Es (ბ).



აღნიშნულ მოდულაციურ ხერხს საფუძვლად უდევს I და VI საფეხურების შეუღლება.

მაგალითში (ა) მიქსოლიდიური G-სა და მიქსოლიდიური Es-ის დაპირისპირება თითქმის შერბილებულია მიქსოლიდიური G-ს თანდათანობითი ეოლიურ $\underline{c}$ -დ გადაქცევით (h და e-ს შეცვლა b და es-ით); მაგალითში (ბ), პირველ ხმაში კილოსათვის უცხო es ბგერის მოულოდნელი გაჩენის გამო დაპირისპირება უფრო მევეთრ ხასიათს ატარებს.

ამრიგად, შორეული ნათესაობის კილოები (მიქსოლიდიური G და მიქსოლიდიური Es) პირველ შემთხვევაში გარდამავალი $\underline{g}$ საშუალებით ერთმანეთს უახლოვდებიან, ხოლო მეორე შემთხვევაში კვლავ შორეული ნათესაობის ფარგლებში რჩებიან.

4. მოდულაცია საერთო საფეხურის საშუალებით (დიდი სეკუნდით-ქვევით).

არ. ტ. V, გვ. 61, № 11—„ქონა“, 2/1 დორიული $\underline{g}$ (ეოლ. $\underline{g}$) I=II, VII, I მიქსოლიდიური F (ა).

არ. ტ. V, გვ. 62, № 12—„ზამთარიო“, 2/2.3 ეოლიურით a I=II VII, I მიქსოლიდიური G (ბ)

ფ. 63, № 39—„ჩონგურო“, 2/1 მიქსოლიდიური G (ეოლიური $\underline{g}$) და დორიული f I=II VII I. (გ)

ამ მოდულაციურ ხერხს საფუძვლად უდევს I და VII საფეხურების შეუღლება, ე.ი. ნახევარკადანსი VII საფეხურზე (მაგალითებში ა) და გ) ბანის სელაგ-დან f-ზე ხოლო (ბ) a-დან g-ზე).

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ შემთხვევაში, ისევე, როგორც წინა მოდულაციურ ხერხში, კილოების ნათესაობა სხვადასხვაგვარია: მაგალითებში ა) და ბ) მოდულაცია ხდება პირველი ხარისხის მონათესავე კილოებში (დორიუ-

ლი გ და მიქსოლიდიური F; ეოლიური ა და მიქსოლიდიური G); ხოლო მესამე მაგალითში (გ) მოდულაცია შორეული ნათესაობის კილოში (მიქსოლიდიური G და მიქსოლიდიური F) შერბილებულია მიქსოლიდიური G-ს გადასვლით ეოლიურ გ-ში, რომელიც მომდევნო, მიქსოლიდიურ F კილოსთან პირველი ხარისხის ნათესაობაშია.

5. მოდულაცია პირველი სახის ქართული კადანსია საშუალებით (დიდი სეკუნდით ზევით).

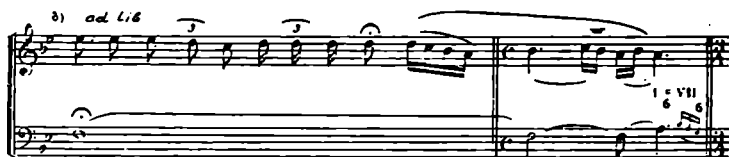
არ. ტ. V, გვ. 62, № 12—„ზამთარიო“, 1/6 და 2/1 მიქსოლიდიურ G ქართ. კად. a I=I. ეოლიური a (ა).

არ. ტ. V, 10, № 2. „სუფრული“ 3/1. 4 მიქსოლიდიური F გადადის ეოლიურ გ-ში ქართული კადანსის საშუალებით (ბ)

არ. ტ. V, გვ. 59, № 10—„ჩონგურო“, 2/5 მიქსოლიდიური F ქართ. კადანსი გ I-ი დორიული გ (გ).

არ. ტ. I, გვ. 325, № 17—„კახური გრძელი მრავალემაიერ“ 2/3 მიქსოლიდიური C. ქართ. კადანსი d I იცვლება მიქსოლიდიური D-ს I საფეხურით. იქვე 3/1 მიქსოლიდიური D. ქართული კადანსი e I იცვლება მიქსოლიდიური E-ს საფეხურით (დ).

არ. ტ. V, გვ. 104, № 15—„კონა“, 2/5 და შემდეგ. მიქსოლიდიური F. ქართ. კადანსი გ, ეოლიური გ.I იცვლება მიქსოლიდიური G-ს I საფეხურით (ე).

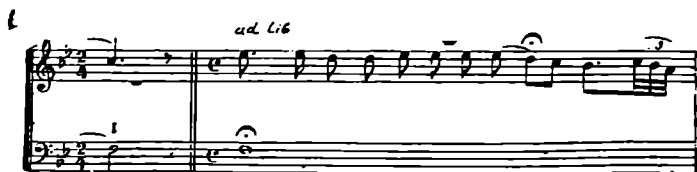


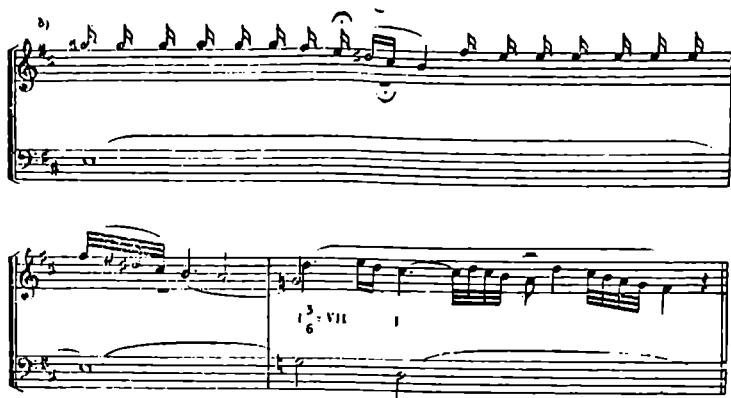


6. მადულაცია მეორე სახის ქართული კადანის საშუალებით (დიდი სეკუნდით ზევით).

არ. ტ. V, გვ. 110, № 2—„ძველი სუფრული“, $\frac{1}{3}$ მიქსოლიდიური Es. მეორე სახის ქართ. კადანსი $1_6^3 = VII_6$ ეოლიური f მიქს. F (ა).

არ. ტ. V, გვ. 80, № 12—„მაცრული“, $\frac{2}{3} - \frac{3}{3}$ იონიური E მეორე სახის ქართული კადანის საშუალებით გადაღის ფრიგიულ fii-ში.





განვიხილოთ ახლა მოდულაციის საშუალებათა და მოდულაციურ გეგმაში მეზობელი კილოების თანაფარდობის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი.

1. სეკუნდით ზევით მდებარე კილოში მოდულაციის მოსახდენად გამოიყენება პირველი და მეორე სახის ქართული კადანსი.

2. სეკუნდით ქვევით მდებარე კილოში მოდულაციის მოსახდენად გამოიყენება: ა) საერთო საფეხურის ფუნქციის შეცვლა (იხ. მაგ. 120 გვ.); ბ) დაპირისპირება (იხ. 125 გვ.) და გ) რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი.

3. დიდი ტერციით ქვევით მდებარე კილოში მოდულაციის მოსახდენად გამოიყენება დაპირისპირება (იხ. 125 გვ.)

ყოველივე ზემოთქმულის შეჯამება მოგვცემს შემდეგ დასკვნას:

მოდულაციის ხერხები გამოიყენება როგორც ახლობელ, ე. ი. პირველი ხარისხის მონათესავე კილოებში გადასასვლელად, (მდორე მოდულაცია) აგრეთვე შორეულ მონათესავე კილოებში გადასასვლელადაც (მოდულაცია ნახტომით).

მდორე მოდულაცია ხდება იმ კილოებში, რომელთა T წინაჰილოს II და VII საფეხურებს შეესაბამება. ამასთან, მოდულაცია ხდება ან საშუალოდ თანაბერობის საშუალებით ან ქართული კადანსის საშუალებით $I = VII \text{ I}$ (მაჟორული კილოდან მინორულში). ანდა ნახევარკადანსის საშუალებით $I \text{ VII} = I$ (მინორული კილოდან მაჟორულში).

მოდულაცია ნახტომით ხდება მაჟორული კილოების დაპირისპირებით, რომელთა T შეესაბამებათ II საფეხური VII საფეხური და VI საფეხური.

მდორე მოდულაციისა და ნახტომისებური მოდულაციის საზღვარზე ხდება მინორული კილოს გადასვლა მაჟორულ კილოში VI საფეხურზე ერთი მხრივ ახალი კილოს (მაგ. მიქსოლიდიური Es-ის) ტონიკა წარმოადგენს წინა ეოლიური (g-ს) VI საფეხურს და მეორეს მხრივ ნარჩენი შთაბეჭდილების გამო

მიქსოლიდიური E_s ეოლიური გ-ს შემდეგ შეიცავს ტრიტონის შემცველ ინტერვალ კვინტას (es, f, g, a, h).

მოდულაციის ხერხთა შემდეგი ჯგუფი ითვალისწინებს ერთგვარ შერბილებას, ე. ი. მოდულაციური ნახტომის შესუსტებას წინა კილოს მიხრილობის შეცვლის გზით, იმე რომ ამ შეცვლას მოჰყვეს ორივე კილოს ურთიერთდახლოება. ასე, მაჟორული კილოდან მისი VII საფეხურის შესაბამ მაჟორულ კილოში მოდულაციის დროს წინა მაჟორული კილო იცვლება ერთსახელიანი მინორული კილოთი ანდა II საფეხურის შესაბამ მაჟორულ კილოში მოდულაციისას ქართული კადანსის საშუალებით ხდება II საფეხურის მინორული კილოს განმტკიცება, რომელიც ამის შემდეგ ერთსახელიანი მაჟორული კილოთი შეიცვლება

განსაკუთრებით საინტერესოა № 260 ბ) სადაც იონიური E-დან (მაჟორული კილო) ფრიგიულ f_{is} კილოში მოდულაციის დროს წინა კილო მეორე სახის ქართული კადანსის საშუალებით (g_{is} გ-ით შეცვლით) თითქმის არბილებს იონიური კილოს F მესამე საფეხურისა (g_{is}) და ფრიგიული კილოს f_{is} მეორე საფეხურს (g) შორის მკვეთრ ბგერადობას.

მოდულაციური გეგმები

ორი, სამი და მეტი რაოდენობის კილოების შემცველი მოდულაციური გეგმის აგება ერთი და იგივე პრინციპის საფუძველზე ხდება. ყოველ მოდულაციურ გეგმას საფუძვლად უდევს კადანების ერთ-ერთი სახეობა ანდა საფეხურების გარკვეული თანმიმდევრობა.

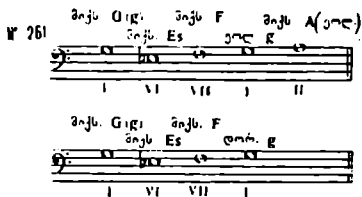
სხვა გვარად რომ ვთქვათ, მოდულაციური გეგმის კილოთა ტონიკები ან წარქმნიან კადანების ერთ-ერთ სახეობას: მარტივს, რთულს ან გაფართოებულს, ანდა, ურთიერთშემცვლელ კილოთა ტონიკები თავისთავად აღებული, ურთიერთშორის პირველად ფუნქციონალურ დამოკიდებულებაში იმყოფებიან.

მოდულაციური გეგმის კილოთა ტონიკების ფუნქციონალურ ურთიერთდამოკიდებულების შედგენა ის, რომ მოდულაციის დროს წარმოიშვება უმაღლესი რიგის კილო, რომლის შემადგენლობაშიც შედიან ძირითადი და დაშხმარე კილოები. განვითარებულ მოდულაციურ გეგმებში ცენტრალური კილო რამდენიმეჯერ პერიოდულად განმტკიცდება. მოდულაციური გეგმის გაშლის პროცესში ძალიან ხშირად და მარჯვედ ხდება როგორც გეგმაში მონაწილე კილოების მიხრილობის შეცვლა, ისევე ერთსახელიანი კილოების ურთიერთშენაცვლება.

მსგავს მოვლენას უკვე გავეცანით მოდულაციის შემცველ პირველი და მეორე სახის ქართული კადანების ზოგიერთი სახეობის განხილვის დროს.

განვიხილოთ ახლა რთული სახის მოდულაციური გეგმები. მაგალითისათვის ავიღოთ სიმღერა—„ძველი სუფრული“, არ. ტ. V, გვ. 109, № 2. ამ სიმღერის მოდულაციური გეგმა შემდეგია:

მიქს. G (ეოლ. გ) მიქს. E_s, 2 სახის ქართ. კადანსი f, მიქს. F, ქართ. კადანსი გ, ეოლ. გ, მიქს. A, ეოლ. a მიქს. G (ეოლ. გ) მიქს. E_s, მიქს. F ქართ. კადანსი გ. დორ. გ (შეფერადებულია e-ს საშუალებით).



ამ მოდულაციურ გეგმაში გამოყენებულია შემდეგი შემთხვევები:

ა) კილოს მიხრილობის 5-ჯერადი შეცვლა ერთსახელიან კილოებში. მაჟორული კილოს მინორულით შეცვლა და პირიქით: 1 მიქს. G. ეოლიური გ 2. 2 სახის ქართ. კადანსი f მიქს. F 3. 2 ეოლ. ა მიქს. A 4. მიქს. A ეოლ. ა. 5. მიქს. G ეოლ. გ;

ბ) ორჯერადი სვლა დიდ 3-ზე ქვევით. ეოლ. გ მიქს. Es;

გ) მოდულაცია 2 სახის ქართ. კადანსის საშუალებით;

დ) მოდულაცია ქართული კადანსის საშუალებით (ყველა ეს შემთხვევა გამოყენებულია 2-ით ზევით მდებარე კილოში გადასასვლელად) და

ე) ერთი მოდულაცია 2-ით ქვევით I=II-ის საშუალებით ეოლიური ა-დან მიქს. G-ში გადასასვლელად.

თუ მოცემული მოდულაციური გეგმის ყველა კილოს ტონიკებს ძირითადი კილოს G საფეხურების სახით (დასაწყისში მიქს. G და ბოლოში დორ. გ) ამოვწერთ, მაშინ მივიღებთ საფეხურების შემდეგ მიმდევრობას:

I VI VII I II I VI VII I.

როგორც ეს სქემიდან სჩანს, VI საფეხურზე ყოველთვის ჩნდება მაჟორული კილო, ხოლო დანარჩენ საფეხურებზე კი—მინორული და მაჟორული კილოები.

მოცემულ მოდულაციურ გეგმაში კილო, რომლის T შეესაბამება VI საფეხურს, აიღება მინორული კილოს შემდეგ, რომელსაც VI საფეხური მაჟორული აქვს. VII საფეხური გვხვდება მინორულიც, როგორც I საფეხური 2 სახის ქართულ კადანსში f, და მაჟორულიც (მიქს. F), როგორც II საფეხური; გვხვდება აგრეთვე მინორული (ეოლ. ა) და მაჟორული (მიქს. A) სახითაც.

ასევე თავისუფლად ხდება თვით I საფეხურის ვარიირებაც: მინორი—ეოლ. გ და მაჟორი მიქს. G.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მოდულაციური გეგმა შეიცავს ცენტრალურ კილოს, რომელსაც განამტკიცებენ დაქვემდებარებულ ფუნქციონალურ დამოკიდებულებაში მყოფი კილოები.

მარტივი მოდულაციური გეგმის მქონე სიმღერებში ცენტრალური კილოდან გადახრა ხდება იმ კილოებისაკენ, რომელთა ტონიკებიც შეესაბამებიან ძირითადი კილოს VII და II საფეხურებს.

სიმღერაში—„ბერი კაცი ვარ“, არ. ტ. V, 65, № 4, ძირითადი კილოა მიქს. E; მე-9 ტაქტიდან დაპირისპირების საშუალებით ჩნდება მიქს. D, რომელიც ბოლოვდება ქართული კადანსით e, მიქს. E მიქს. D ქართ. კადანსი e.

I VII I

სიმღერაში— „მურმან“, არ. ტ. V, 67, № 11 გამოყენებულია ეოლ. fis და მიქს. E. (მიქს. E ეოლ. fis) მიქს. E ეოლ. fis მიქს. E, ქართ. კად. პირველ სამ.

(VII I) VII I VII I

ტაქტში გვაქვს მიქს. E; მეოთხეში იგულისხმება ეოლ. fis; მე-5-დან მე-10 ტაქტამდე მიქს. E; მე-11-დან მე-15-მდე ეოლ. fis; მე-16-დან მე-19-მდე მიქს. E, და მე-20-ში ეოლ. fis (ქართ. კად.)¹.

სიმღერაში— „მუშური“, არ. ტ. V, 113, № 2—გადახრა ხდება კილოში, რომლის T შეესაბამება II საფეხურს. მე-13 ტაქტამდე გვაქვს მიქს. F; მე-13-ში ჩნდება მიქს. G, რომელსაც მე-14 ტაქტის უკანასკნელ მეოთხედზე სცვის ეოლ. g, ხოლო მე-15 ტაქტიდან ბოლომდე გვაქვს მიქს. F.

მიქს. F მიქს. G (ეოლ. g) მიქს. F

I II I

სიმღერაში— „გოგია ქავეკავაძე“, არ. ტ. V, 87, № 10 შემდეგი სურათია:

მიქს. F მიქს. Es ქართ. კად. f

I VII I

¹ ზოგიერთი ტაქტის ჰარმონიის დასახუსტებლად შევადარეთ 1 და 2 ტაქტები მე-7 და მე-8-ს, მე-9-მე-16-სა და მე-17-ს, და მე-4 ტაქტი მე-14-სა და მე-16-ს.



ყველა განხილულ შემთხვევაში მოდულაციურ გეგმას საფუძვლად უდევს მარტივი კადანსი, ე. ი. შემდეგი მიმდევრობა:

I VII I და I II I.

განვითარებული, რთული მოდულაციური გეგმის მქონე სიმღერებში ცენტრალური კილოდან გადახრა ხდება იმ კილოებში, რომელთა T-იც შეეფარდება VII, II და VI საფეხურებს (იხ. „მოდ. გეგმები“ გვ. 143).

ამ მოდულაციურ გეგმებს საფუძვლად უდევთ მარტივი, გაფართოებული და რთული კადანსები: I VII I, I II I, I II VII I, I VI VII I, I VII VI VII I (დანარჩენი კადანსები მოდულაციურ სიმღერებში მოდულაციურ საშუალებად გამოიყენება).

ყველა იმ შემთხვევაში, როდესაც მოდულაცია ხდება გართულებული საფეხურების დამოუკიდებელი კილოების ტონიკების სახის ფუნქციონალური ურთიერთდამოკიდებულების საფუძველზე—მოდულაციური განვითარების ხაზის ძირითად საშუალებად გამოყენებულია კილოს მიხრილობის ცვლა, ამ ხერხის გამოყენების ლოგიკა შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც სინათლისა და ჩრდილის განლაგების ლოგიკა. ხოლო კილოების მიმდევრობის რიგი წარმოადგენს იმ ჩონჩხს, რის საფუძველზედაც განხორციელდება ჰარმონიული განვითარება.

ზედმეტია მისი მტკიცება, რომ მინორული კილოს შემდეგ ერთსახელიანი მაჟორული კილო იძლევა ნათელ ფერს და, პირიქით, მაჟორული კილოს შემდეგ ერთსახელიანი მინორული კილო იძლევა მუქ ფერს.

დალმავალი სეკუნდური სვლა წარმოქმნის მუქ ფერს ისევე, როგორც დ. 3-ით დალმავალი სვლა (როგორც ბემოლებსაქენ მიმართული მოდულაცია) და პირიქით, აღმავალი სეკუნდური სვლა იძლევა ნათელ ფერს.

ქართული და ფრიგიული კადანსების ნათელ, გამჭვირვალე კოლორიტის შესახებ ზემოთ უკვე ვილაპარაკეთ.

ამრიგად, მოდულაციური გეგმის ანალიზი უნდა ითვალისწინებდეს კოლორიტთა ხაზის განვითარებას შემდეგ საფუძველზე:

1) გაფართოებულ საფეხურთა დამოუკიდებელ კილოთა ტონიკების სახის ფუნქციონალური დამოკიდებულება; და

2) კილოთა თანაფარდობასთან დაკავშირებით მოდულაციის ხერხების განხილვა.

მაგრამ წამყვანი მომენტი არის კოლორიტის განვითარების ხაზი, რომელიც განხორციელდება კილოს მიხრილობის, ან ერთი და იგივე მიხრილობისა და ტონიკის მქონე კილოთა სახის შეცვლით.

მოდულაციური გეგმის კოლორიტს მნიშვნელოვნად ამდიდრებს ძალიან მოკლე მანძილზე კილოს გამოჩენა.

აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის საკადანსო ფორმულა და მისი განვითარებული ფორმა მოდულაციური გეგმის სახით, არის ყველა ძირითადი, დამახასიათებელი სტილისტური თავისებურებების შეჯამება, და მაშასადამე, ჰარმონიული ენის თავისებურებების შეჯამებაც. ეს ფორმები თავისთავად არიან კრისტალიზირებული ფორმულები; ამ ფორმულებს მინიმუმამდე დაჰყავთ განხილული სტილის შესაძლო ხერხები, რომლებიც სრულად გამოავ-

ლენენ აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის სტილის პარმონიულ არსს.

საკანდასო ფორმულირებისა და მოდულაციური გეგმის შეკუმშული, „თავ-შეკავებული“ და კრისტალიზირებული ხასიათის მეოხებით, პარმონიული ჩონჩხი დროთა მანძილზე სიმღერაში უცვლელი რჩება.

ამ უცვლელი პარმონიული ჩონჩხის საფუძველზე მელოდიის, რიტმის, კოლორიტისა და ფორმის შემქმნელი სხვა ელემენტების განვითარება იმპროვიზაციის გზით ხდება.

ამიტომ არის, რომ საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ერთი და იგივე სიმღერის ვარიანტების მოდულაციური გეგმის სქემები ყოველთვის ერთმანეთს ემთხვევიან.

ასე, მაგ., სიმღერა „ქონას“ (ჩაწერილი გორის რაიონის სოფლებში: სამთავისი, ქვედურეთი და ხოვლე) აქვს ერთი და იგივე სქემა—I და VII საფეხურების შესაბამე კილოებში პერიოდული მოდულაცია.

სიმღერა „ჩონგუროსა“ (ჩაწერილია გორის რაიონის სოფ. სამთავისში, და სოფ. კაჩნაძიანში — კახეთი) ერთი სქემა აქვს, მხოლოდ კაჩნაძიანის ვარიანტში სიმღერის დაბოლოებას კიდევ VI საფეხური ერთვის.

„ზამთარიო“, არ. ტ. I, 326, № 11		სამთავისი, გორის რაიონი—„ზამთარიო“, არ. ტ. V, 61, № 12 ¹
ეოლ. f (მიქს. F)	I	ეოლ. g
მიქს. G (ეოლ. g)	II	ეოლ. a
მიქს. F	I	მიქს. G ეოლ. g
მიქს. Es	VII	მიქს. F
(ქართ. კად. f) მიქს. F	I	(ქართ. კად. g) მიქს. G
(ქართ. კად. g) ეოლ. g	II	ეოლ. a
მიქს. F	I	მიქს. G (ეოლ. g)
მიქს. Es	VII	მიქს. F
(ქართ. კად. f) მიქს. F	I	ქართ. კად. g, ეოლ. g
კალენცია		კალენცია.

იხ. დამატება №№ 2 და 3

საერთო მოდულაციური გეგმების მიხედვით სიმღერებს „სუფრული და მისი დამატება“ (არ. ტ. I, 329, № 12) და „ძველი სუფრული“ (არ. ტ. V, 109, № 20) ერთი და იგივე სახელწოდება უნდა ჰქონდეთ.

¹ ამ სიმღერის დასაწყისში მოცემულია ეოლ. g (პირველი სამი ნოტი—ცენტრალური კილოს g საფუძველზე და მიქს F (VII საფ.), რის შემდეგაც მოდულაციური გეგმა სავსებით ემთხვევა სიმღერას. არ. ტ. I, 326, № 11. ეს ორი კილო დასაწყისი წარმოადგენენ ერთგვარ შესავალს, ისევე, როგორც პირველი 4 ნოტი სიმღერაში არ. ტ. I, 326, № 11.

„სუფრული და ზისი დამატება“		„ძველი სუფრული“
მიქს. F ¹	I	მიქს. G (ეოლ. G)
მიქს. Des	VI	მიქს. Es
2 სახ. ქართ. კად. es, მიქს Es	VII	2 სახ. ქართ. კად. f მიქს. F
ეოლ. f	I	ქართ. კად. G ეოლ. G
(მიქს. G) ეოლ. G (ფრიგ. G)	II	ქართ. კად. a (მიქს. A) ეოლ. a
მიქს F (ეოლ. f)	I	მიქს. G (ეოლ. G).
მიქს. Des	VI	მიქს. Es
მიქს. Es	VII	მიქს. F
2 სახ. ქართ. კად. f მიქს. F (ეოლ. f)	I	ქართ. კად. G დორ. G
მიქს. Es	VII	—
ქართ. კად. f	I	—

იხ. დამატება № 4 და 5

სიმღერა „სუფრული“ (არ. ტ. V, 105, № 16) დაუმთავრებელი სახით მოცემულია შემდეგი მოდულაციური გეგმით: I VII VI VII I II I. ამ სიმღერის დაბოლოება შეიძლება შეესაბამებოდეს იქნას მსგავსად სხვა სიმღერებისა — „სუფრულისა“, რომელთა მოდულაციური გეგმა აქვს სიმღერას „სუფრული“ (არ. ტ. I, 341, № 37), აქ დასაწყისში მოცემულია ძირითადი კილოს შემდეგი საფეხურების კილოები: I VII VI VII I (მთელი გუნდის ჩართვით მოძაბილის შემდეგ)

ამასთანავე, ყველა „სუფრულს“ დასაწყისსა და დაბოლოებაში აქვს კილოები ერთნაირი მიმდევრობა (I VI VII I ან I VII VI VII I), რომელთაც ერთმანეთისაგან ჰყოფს II საფეხური.

ამიტომ სრული უფლება გვაქვს ვივარაუდოთ, რომ „სუფრულის“ (არ. ტ. V, გვ. 105, № 16) მოდულაციური გეგმის ბოლო ცენტრალური მიქსოლიდიური კილოთი F უნდა შეიცავდეს მიქს. Es, მიქს. Des (ან იონ. Des), მიქს. Es და მიქს. F ან ქართულ კადანს f (VII VI VII I).

„სუფრული“ არ. ტ. V, 105 № 16		„სუფრული“ არ. ტ. I, 341, № 27
მიქს. F	I	მიქს. Es
მიქს. Es	VII	მიქს. F
იონ. Des	VI	მიქს. Es
მიქს. Es	VII	მიქს. Des
ქართ. კად. f დორ. f (მიქს. F)	I	მიქს. Es
ქართ. კად. G ეოლ. G	II	მიქს. F
მიქს. F	I	ეოლ. G
მიქს. Es	VII	მიქს. F
მიქს. ან იონ. Des	VI	მიქს. Es
მიქს. Es	VII	იონ. Des
მიქს. F (ქართ. კად. f)	I	მიქს. Es
		ეოლ. f

¹ ამ სიმღერის დასაწყისში შესაძლოა სახით მოცემულია მიქს. და დორ. G (II), ამიტომ სიმღერა „ძველი სუფრულის“ (არ. ტ. V, 103, № 2) პირველ ტაქტებში შეიძლება ვივარაუდოთ კილო a (II), ე. ი. ნოტი d ამ ტაქტებში არის კვარტა ნოტიდან a.

გრძელი სიმღერების მოდულაციური გეგმა, განვითარებული მოდულაციებით, ერთნაირი სირთულით არ იშლება. ზოგიერთი სიმღერის მოდულაციური გეგმა შეიცავს იმ კილოთა მიმდევრობას, რომელთა T-ები ჰქმნის ერთ ან რამდენიმე მარტივ კადანს (I VII I). ამ სიმღერათა ჯგუფს მიეკუთვნებიან: ყველა „კონა“ (№№ 4, 5, 6 და 7),¹ „ხეურო“ (№ 1), „მეტიური“ (№ 10), „მაყრული“ (№№ 13 და 14) და „სუფრული“ (№ 15).

სიმღერებში—„ზამთარიო“ (№ 8 და 9) და „მრავალყამიერ“ (№ 22) გამოყენებულია იმ კილოების მიმდევრობა, რომელთა T-ებიც შეესაბამება ტონიკასა და ორივე დომინანტას (I, VII II). და, ბოლოს, ყველაზე განვითარებული მოდულაციური გეგმა გააჩნიათ იმგვარი თანმიმდევრობის სიმღერათა კილოებს, რომელთა ტონიკებიც წარმოქმნიან რთულ, ე. ი. VII, II და VI საფეხურების შემცველ კადანებს.

სიმღერათა ამ ჯგუფს მიეკუთვნებიან შემდეგი სიმღერები: „მაყრული“ (№ 11), „სუფრული“ (№ 16), „ძველი სუფრული“ (№ 17), „სუფრული და მისი დამატება“ (№ 18), „სუფრული“ (№ 19), „კახური გრძელი მრავალყამიერ“ (№ 20) და „ჩაკრულო“ (№ 23).

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ერთი და იგივე სიმღერას ერთი და იგივე მოდულაციური გეგმა აქვს.

საქორწილო სიმღერებს—„მაყრული“ (არ. ტ. V, 79, № 12, 101, № 11 ფ. 60, № 38 და არ. ტ. I, 323, № 9) განსხვავებული მოდულაციური გეგმები აქვთ. აღნიშნული სიმღერებიდან 79 № 12 (არ. ტ. V) ფრიალ განვითარებული, რთულ კადანსზე დამყარებული მოდულაციური გეგმა აქვს. დანარჩენი მაყრულების მოდულაციური გეგმის განვითარება ხდება მარტივი კადანის საფუძველზე (I, VII, I) ანდა უბრალო ერთი კილოს ფარგლებში უმოდულაციოდ (მაგ., არ. ტ. V, 101, № 11 მიქს. F).

იხ. დამატება № 6 და 7.

ეს იმით აიხსნება, რომ „მაყრული“ ქართულ სინამდვილეში სრულდებოდა სამგვარ გარემოებაში:² საპატარძლოს სახლში, მისი საქორწილო კაბის შეკერვისა, „მეფის“ საყდარში წასვლის დროს და ფერხულის გაბმის დროს.

„მაყრული“ არ. ტ. V, 101, № 11 ფ. 60, № 38 და არ. ტ. I, 323, № 9 სტროფული აგებულების სიმღერები არიან. ამიტომ საფიქრებელია, რომ მათ ასრულებდნენ „მეფის“ მსვლელობის დროს; ხოლო „მაყრული“ არ. ტ. V, 79, № 12 აგებულია გრძელი სუფრული სიმღერების მსგავსად, რაც გვაფიქრებინებს, რომ იგი სრულდებოდა საპატარძლოს სახლში ლხინის დროს. გარდა ამისა, ყველა „მაყრული“, არ. ტ. V, 79, № 12-ის გარდა, შედარებით ადრეული კულტურის ელემენტებს შეიცავს.

¹ იხ. „მოდულაციური გეგმები“, გვ. 143

² ი. ჯავახიშვილი შრომაში „ქართული ზესიკის ისტორიის ძირითადი საფუძვლები“ გვ. 279, აღნიშნავს: „სიმღერას ვეღ საქართველოში იმდენად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, რომ უმისიოდ საქორწილო კაბის გამოკრავ კი არ შეიძლებოდა. თეიმურაზ II-ის სიტყვით წესად ყოფილა, რომ ჯვარის დასაწერი კაბების გამოსაქრელად დაპატრუებული მაყრების წინ“ დასკრიან ჯვარის საწერსა თეთრსა კაბებსა ზაცრულითა და სამჯერ იტყვიან მაყრულსა, სანამ დასკრიან კაბებსა“ („სარკე თქმულთა“, ტაფი 23 და 24).

„მაყრულში“ არ. ტ. 101, № 11, სკარბოზს წმ. კვარტა, „მაყრულში“ ფ. 60, № 38, პერიოდულად თავს იჩენს განუვითარებელი კილო (მიქსოლიდიური Es); ხოლო „მაყრულში“ არ. ტ. 1, 323, № 9 ყველა სტროფი ბოლოვდება რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის უმარტივესი ფორმებით. ყველა ეს ნიშანი საფუძველს გვაძლევს განვსაზღვროთ ამ სიმღერათა ადგილი ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ისტორიაში.¹

განვიხილოთ მოდულაციური გეგმის კიდევ ერთი მაგალითი. „მრავალქამიერში“ არ. ტ. V, 115, № 7 (იხ. მოდულაციური გეგმა 22). სიმღერის უკანასკნელი თანაბგერადობის მიხედვით (f-c)-ქართული კადანსის I საფ.-დასაწყისი (გარეტაქტი) განხილულ უნდა იქნეს, როგორც f-(a)-c-es აკორდის ნაწილი, ე. ი. სიმღერის ბოლოში ქართული კადანსის I საფეხური მიქს. F-ის I₇-ად გარდაიქმნა. ამას ადასტურებს, ის, რომ ჩვეულებრივ გრძელი სიმღერები მიქსოლიდიურ კილოში I საფეხურის სეპტიმით იწყება.

საესებით ანალოგიურ შემთხვევას ეხედებით „კახურ გრძელ მრავალქამიერშიც“ არ. ტ. 1, 325, № 10.

სიმღერა ბოლოვდება რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის I საფეხურით კენტაზე e-h. დაწყების ორი პირველი ნოტი d უკანასკნელი საფეხურის სეპტიმები არიან, ე. ი. რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის I საფეხური გარდაიქმნება მიქსოლიდიურ E-ს I₇-ად.

იგივე მოვლენა შეიძლება შევნიშნოთ „მეტიურში“ არ. ტ. V, 70, № 17 (იხ. „მოდულაციური გეგმები“ № 10) და სიმღერაში—„ბერი კაცი ვარ“, არ. ტ. 1, 322, № 8.

ანალიზებულ სიმღერებში მეორე ტაქტის მე-2 მეოთხედზე ბანის უშუალო ჩაბმა es-ზე მოლიანად სცელის თავდაპირველი es-ს ფუნქციას და მისი მიქს. Es-ის ტონიკად გარდაქმნას იწვევს. კილოს პირველ საფეხურისათვის დამახასიათებელია აგრეთვე ოქტავა ბანსა და პირველ ხმას შორის.

მეორე ტაქტში es-ის ტონიკურ ხასიათს განამტკიცებს des-ის გამოჩენა. მეოთხე ტაქტში წინა ტაქტის ქართული კადანსის (es-des, f-(as).c) პირველი საფეხურის ტერციის (as) a-ზე შეცვლა ეოლიურ f-ს გარგაქმნის მიქსოლიდიურ F-ად.

მაგრამ მე-6 ტაქტში ჩნდება I₆³ (დადაბლებული ტერციით), რომელიც მეორე სახის ქართული კადანსის VII საფეხურის წარმოადგენს (I-as-(c) და g-d. g-d მე 7 ტაქტში as-ის შემდეგ შეიგრძნობა, როგორც ფრიგიული g-ს I საფეხური. ამიტომ მე-8 ტაქტში გამოჩენა სრულიად სცელის ფერადოვნებას. სექსტის ამალღება ფრიგიულ, ისევე, როგორც ეოლიურ კილოში, ე.ი. მინორულ კილოებში, იწვევს მოდულაციას მაჟორში და შეაქვს ნათელი შეფერადება.

e-ს გამოჩენას ფრიგიული g გადაჰყავს მიქსოლიდიურ G-ში, რომელიც აღნიშნულ სიმღერაში ყველა კილოზე მეტ ხანს გრძელდება. იგი თითქმის მოდულაციური გეგმის მეორე ცენტრს წარმოადგენს. ამიტომ, რომ შეძახილები

¹ საფერხულო „მაყრული“ და მგზავრული „მაყრული“ ფორმით და, მაშასადამე, მოდულაციის გამოყენებით ერთგვარნი არიან.

ო და ე იცვლება სიტყვებით: „არ ვარკა ხმა უმღერალი, ქაბუჯი დაუთრო-ბელი“, სოლოს წარმოთქმით თხრობის საფუძველზე (adlib.). ბოლოდან მე-3 ტაქტში ხდება მიქსოლიდიური G-ს დაპირისპირება es-ზე უეცარი გაადგილე-ბით. ამასთან es ჩნდება ჯერ ზედა ხმებში, ხოლო შემდეგ განმტკიცდება ბანში. ამ ტაქტიდან მყარდება მიქსოლიდიური Es, რომელიც უკანასკნელ ტაქტში მთავრდება ქართული კადანსით f-c, ე. ი. f-c-ს მიყვებართ სიმღერის თავდა-პირველ კილომდე და, ამრიგად, ჩაჰკეტავს მთელ ფორმას.

მაშასადამე, მთელი მოდულაციური გეგმა დაიყვანება შემდეგზე: მიქს. F, მიქს. Es, ქართ. კად. f მიქს. F მეორე სახის ქართ. კად. g მიქს. G მიქს., Es ქართ. კად. f, ეოლ. f (I VII I II VII I).

აქ გამოყენებული ქართული სიმღერის მოდულაციური გეგმისთვის დამა-ხასიათებელი ყველა თანაფარდობა, 2-ით გადანაცვლება ზევით და ქვევით, მი-ნორული კილოს ტერციის შეცვლა მაჟორული კილოს ტერციით, გადანაცვლე-ბა დიდი 3-ით ქვევით — ჰქმნის ჰარმონიული განვითარების მკაცრ ხაზს.

მუქი და ნათელი ფერების მორიგეობა აღნიშნული მოდულაციური გეგმის ძირითადი წამყვანი საწყისია.

დღამავალი სვლით 2-ით გადაადგილებისას (მიქს. F, მიქს. Es), ე. ი. ფე-რების გამუქების შემდეგ ქართული კადანსი მესამე ტაქტში და განსაკუთრებით მიქს. G-ში გადასვლისას იძლევა ნათელ, მკაფიო ფერს.

a-ს as-ში გადასვლით (მე-6 ტაქტი) გამოწვეული ახალი გამუქება კვლავ იცვლება ნათელი ფერით, იმის გამო, რომ მეორე სახის ქართული კადანსის I საფეხური გადადის მიქსოლიდიურ G-ში (მეექვსე საფეხურისა და ტერციის-ე და h.) ეს მიქსოლიდიური G მთელი მოდულაციური გეგმის კოლორიტის ხაზის ცენტრის წარმოადგენს.

უკანასკნელ ტაქტებში ფერთა ახალი გამუქება, დაბნელება (მიქსოლიდიუ-რი G-ს მიქსოლიდიური Es-ზე დიდი 3-ით გადანაცვლება) სიმღერის ბოლოში განიმუხტება ქართული კადანსით.

ამ გარემოებას არანაკლებ უწყობს ხელს აგრეთვე „ცარიელი“ კვინტის ხმოვანება.

18 ტაქტიდან 13 გვაძლევს ნათელი ფერის კილოებს და მხოლოდ 5 ტაქ-ტი — მუქი ფერის კილოებს.

სიმღერა „ქაბური მრავალფამიერ-ს“ (არ. ტ. V, 112, № 3) შესახებ დ. არაყიშვილი აღნიშნავს, რომ „რეპრიზა მეორდება ფრჩხილებიდან (თავიდან მე-9 ტაქტში) ყოველთვის სეკუნდით ზევით“ (კურსივი ჩვენი. შ. ა). იხ. დამატება № 8.

ამ შენიშვნის მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მონაკვეთი მე-9 ტაქ-ტიდან რამდენიმეჯერ მეორდება და ყოველთვის სეკუნდით ზევით.

აღნიშნული სიმღერის ცენტრალური კილოა E, რომელიც რამდენიმეჯერ მტკიცდება მიქს. D (VII საფ.) და მიქს. C-თი (VI საფ.).

თუ სიმღერა მე-9 ტაქტიდან ორჯერ გამეორდება, მაშინ სიმღერის ბოლოში იქნება მიქს. G (რთული კვარტული კადანსის უკანასკნელი საფეხური), ე. ი. ძირითადი, ცენტრალური კილო. მესამე განმეორების შემთხვევაში სიმღერა ბოლოვდება მიქს. Fis-ში, მეოთხე განმეორების შემთხვევაში მიქს. GIs-ში და ა. შ.¹ მაგრამ, რადგან განვითარებული მოდულაციური გეგმის მქონე ყველა სიმღერა ძირითადი, ცენტრალური კილოთი ბოლოვდება, ამიტომ მოცემული სიმღერის ფორმა უნდა შეიქრას პირველი განმეორებისას, როდესაც სიმღერა ბოლოვდება მიქს. G-ში.

ამიტომ გამოთქმა „ყოველთვის სეკუნდით ზევით“ მოცემული სიმღერის ფორმის განსაზღვრაში არაზუსტ ცნებას წარმოადგენს.

გამოთქმა „ყოველთვის“ ალბათ რაიმე სხვას გულისხმობს. მართლაც, სინამდვილეში ამ სიმღერის შესრულებისას მომღერალნი უმეტეს შემთხვევაში სიმღერის მეორე ნახევარს (მე-9 ტაქტიდან) იმეორებენ რამდენიმეჯერ.

მოდულაციური გეგმა, რომელიც შეიცავს სეკუნდით აღმავე კილოების თანმიმდევრობას, მომღერლებს მალაღ ფარდებში შეჯიბრების საშუალებას აძლევს.

ამიტომ, სიმღერის შესრულება, ამგვარი მოდულაციური გეგმის წყალობით, ორი მომღერლის შეჯიბრების თავისებურ სახეს ღებულობს.

მსგავსი სიმღერების ძირითად სახეს წარმოადგენს ერთი გარკვეული ფორმა, რომელიც ერთ გარკვეულ მოდულაციურ გეგმას გულისხმობს. სიმღერის ის ფორმა, რომელიც მიიღება შეჯიბრის შედეგად, რასაკვირველია, დამოკიდებული უნდა იყოს მომღერლის ვოკალურ შესაძლებლობაზე. მაშასადამე, ფორმა ყოველთვის სახეს შეიცვლის.

ამრიგად, ვრწმუნდებით, რომ განსხვავება არსებობს სიმღერის ძირითად ფორმასა და იმ ფორმას შორის, რომელსაც სიმღერა ღებულობს შეჯიბრის სახით შესრულების დროს. მსგავს მოვლენას ვამჩნევთ საოპერო ჟანრშიც. ყოველ არიას გარკვეული ფუნქცია აქვს ყოველი მოქმედების და საერთოდ მთელი ოპერის ფორმაში. სინამდვილეში ზოგიერთი ეფექტური, მეტწილად ბრავერული, არიები რამდენიმეჯერ მეორდება ხოლმე მსმენელთა მოთხოვნით.

ბუნებრივია, რომ არიის განმეორებისას იცვლება მთელი მოქმედების აგებულება. მაგრამ ამ მოქმედების ფორმის გათვალისწინებისას კომპოზიტორი არ გულისხმობს მის რამდენიმეჯერ შესრულებას. მაშასადამე, კომპოზიტორი ჰქმნის

¹) მე-9 ტაქტიდან სიმღერის მრავალჯერადი განმეორებისას ვღებულობთ სეკუნდით აღმავე კილოების თანმიმდევრობას:

პირველი განმეორებისას მიქს. C მიქს. D მიქს. რთული კვარტული კადანსი

მეორე განმეორებისას მიქს. D მიქს. E მიქს. Fis

მესამე „ მიქს. E მიქს. Fis მიქს. GIs

მეოთხე „ მიქს. Fis მიქს. GIs მიქს. B და ა. შ.

ი. კარგარეთელი „ქართული ხალხური სიმღერების კრებულში“ 53-ე გვერდზე „კახური მრავალჯერადი“-ს შესახებ წერს: „ამ უკანასკნელ მუხლში მოდულაცია იწვევს ხედა რეგისტრ. ში თანდათანობით კილოს გადანაცვლებას ერთი ტონით ზევით, და ამიტომ გაჟეორება ხდება იმდენჯერ, რამდენის საშუალებასაც იძლევა მომღერლის ხმის შესაძლებლობა“.

ერთ ძირითად ფორმას, და შემსრულებლების მიერ განმეორება კი ზოგჯერ იწვევს მის სახეცვლას¹.

რადგან „გრძელი კახური მრავალჟამიერის“ შეჯიბრის სახით შესრულებისას ფორმა მომღერლის შესაძლებლობათა მიხედვით იცვლება, ამიტომ აღნიშნული სიმღერის ძირითად ფორმად უნდა ჩაითვალოს ის, რომელიც ბოლოვდება ძირითადი, ცენტრალური კილოთი.

თავისი მოდულაციური გეგმით განსაკუთრებით საინტერესოა სიმღერა „ჩაკრულო“² ფ. 64, № 40 (იხ. მოდულაციური გეგმები № 23 გვ. 145).

იხ. დამატება № 9.

ყველა მრავალტონალურ სიმღერაში ცენტრალურ კილოს ერთი და იგივე ტონიკა გააჩნია. თუმცა შეჰაძლოა კილოს მიხრილობის ან კილოს ერთი და იგივე მიხრილობის სახის თავისუფალი შეცვლა.

ასე, მაგ., სიმღერაში „მაყრული“, არ. ტ. V, 79, № 12 ცენტრალური კილოს ტონიკა e ჩნდება მიქს. E-ში, იონ. E-ში, დორიულ და ეოლიურ e-ში და აგრეთვე სიმღერის ბოლოში ქართული კადანსის ტონიკის e-ს სახით, თუმცა ცენტრალური კილოს ტონიკა ყოველთვის რჩება e.

სიმღერაში „ჩაკრულო“ ცენტრალური კილოს ტონიკის გამოყენების უფრო რთული შემთხვევა გვაქვს.

მთელი სიმღერის მოდულაციური გეგმა კილოების სეკუნდებით აღმავალ თანამიმდევრობას შეიცავს. მთელი მოდულაციური გეგმა იყოფა სამ ნაწილად:

1	2	3
B G A H	H Cis H	H As B c
I VI VII I	I II I	I VI VII

რთ. მოდ. კვ. ბ.

კილოების თანაფარდობა პირველ და მესამე ნაწილებში საეცებით ანალოგიურია (I VI VII I). ანალოგიურ კილოებში თემატიური მასალაც ერთნაირია.

ასე, მაგ., I საფეხურის შესაბამ კილოებში (მიქს. B პირველ ნაწილში და მიქს. H-ს მესამე ნაწილში) გამოყენებულია:



¹ ასეთი შემთხვევები იშვიათი არ არის. მაგ., „აბესალომ და ეფთარის“ მეოთხე აქტის მეორე დუეტი (აბესალომის და მურმანის), მარეზის კანცონეტა, ჰერცოგი სიმღერა ოპერადან „რიგოლეტო“. ონეგინის არიოზო „вы, сомнения нет“, გუნდი მუსორგსკის ოპერიდან „ხოვან-შჩინა“ და სხვ.

² ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ეს შედგენილი ციტატის სახით მთლიანად გამოყენებულია ოპ. „აბესალომ და ეფთარის“ მეორე აქტში. გვ. კლავირი, 116-118.

ერთნაირია VII საფეხურის შესაბამისი კილოების თემები;



ერთნაირია აგრეთვე I და VI საფეხურების შესაბამისი კილოების შემაერთებული მუსიკალური ნაგებობაც.



განცალკევებით სდგას მეორე ნაწილი (H Cis H), რომელიც შემაერთებული ნაწილია და რომელშიაც მიქს. H დროებით მიქს. Cis-ში გადაიხრება.

ამრიგად, მიქს. B პირველ ნაწილში თემატიურად შეესაბამება მიქს. H-ს პირველი ნაწილის ბოლოს, მეორის და მესამის დასაწყისს (და C ბეგრასაც, რასაკვირველია, კვარტული კადანსის ბანში).

ამრიგად, ცენტრალური კილოს ტონიკას ყოველთვის ერთი და იგივე ბგერა როდი წარმოადგენს; იგი ყოველთვის ინაცვლებს 1/2 ტონით ზევით: დასაწყისში მიქს. B, შემდეგ მიქს. H და ბოლოში კადანსი C-ზე. ამ ტონიკების შესაბამისად ხდება VII საფეხურის შესაბამისი კილოთა ტონიკების გადანაცვლება (მიქს. A პირველ ნაწილში და მიქს. B მესამეში).

დახვეწილი მოდულაციური გეგმა, სამნაწილიანი ფორმა (A B A), ერთიანი უწყვეტი განვითარება, რაც მას მონოლითურობას ანიჭებს, მოტივების ლაპიდარობა თემატიურ მასალაში და ამალეხული კილო; რაც მთელ სიმღერას პინის ხასიათს აძლევს. ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ „ჩაკრულო“ შექმნილი უნდა იყოს ქართული მუსიკალური კულტურის უდიდესი განვითარების პერიოდში.

თემატიური მასალის ერთობლიობა კილოებში, რომელთა ტონიკებიც მოდულაციურ გეგმაში გაშლილი კადანსის ერთსა და იგივე საფეხურს შეესაბამებიან არა მარტო „ჩაკრულოს“, არამედ განვითარებული მოდულაციური გეგმის მქონე ყველა სიმღერას თავისებურებას წარმოადგენს.

ასე, მაგ., სიმღერების „სუფრული“ (არ. ტ. I, 341, № 27 (ა) და „ჩონგურო“ ფ. 62, № 39) თემატიური მასალა ცენტრალური კილოს ყოველი გამოჩენისას ერთი და იგივეა. იგივე სურათია, როდესაც ჩნდება VII საფეხურის შესაბამისი კილო.

განმეორება ზუსტ ხასიათს არ ატარებს, მაგრამ ყოველი განმეორებისას რჩება საერთო ინტონაცია, რომელიც მხოლოდ სხვადასხვა ვარიანტებად გვევლინება.

№ 266

1. $311 \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}$

2. $312 \frac{1}{2}, 343 \frac{1}{2}$

3. $343 \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, 344 \frac{1}{2}$

1. $312 \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}$ *ad lib.*

2. $344 \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}$ *ad lib.*

rit.

1. $62 \frac{1}{2}$

2. $62 \frac{1}{2}$

3. $62 \frac{1}{2}$

4. $63 \frac{1}{2}$

T და D-ის შესაბამისი კილოების თემატიურ მასალას არ ახასიათებს კონტრასტულობა. მაგრამ, თემატიური მასალის საერთო ხასიათი უფრო იგრაძნობა განმეორებულ კილოთა შორის, ვიდრე განსხვავებული საფეხურების შესაბამისი კილოების თემატიურ მასალას შორის.

ამიტომ, ფაქტურის ერთსახეობაში, განვითარებული მოდულაციური გეგმის მქონე სიმღერის მოჩვენებითი მონოთემატიზმის მიუხედავად, ჩვენ ვხედავთ მეორე თემის ჩანასახს, რომელიც უმთავრესად VII საფეხურზე წარმოშობილ კილოში იჩენს თავს.

ეს გარემოება ხელახლა წამოკრის მეორე თემის ტონალობისა და თანანედროვე ქართულ კომპოზიტორთა ნაციონალური მუსიკის ტონალური გეგმის პრობლემას.

ბუნებრივად ისმის საკითხი: ხომ არ უნდა დაიკავოს VII საფეხურმა (და, მაშასადამე, II საფეხურმაც) ის ადგილი მოდულაციურ გეგმაში, რომელიც ჩანს წესით ეკუთვნის?

მაშასადამე, პირველი და მეორე თემის ტონალური თანაფარდობა ქართულ მუსიკაში ბუნებრივად სეკუნდურია და არა კვარტა-კვინტული, როგორც ეს ხდება დასავლეთ ევროპის მუსიკაში.

რასაკვირველია, ვერ უფარვოფთ კილოებთან ერთად მაჟორულ-მინორული სისტემის გამოყენების აუცილებლობას, მაგრამ ამ სინთეზში წამყვანი როლი ქართული ხალხური სიმღერის თავისებურებებს უნდა მიეკუთვნოს.

მრავალტონალური გრძელი სიმღერების მოდულაციური გეგმები

№ 1—„ხეურო“ არ. ტ. V, 58, № 9 ეოლ. ა ეოლ. ა, მიქს. G, დორ. ა (ეოლ. ა) მიქს. G, მიქს. A მიქს. G, ეოლ. ა (იონ. A) მიქს. G ეოლ. ა (ქართ. კად.)

(I VII I VII I VII I)

№ 2—„ჩონგურო“—არ. ტ. V, 59, № 10 მიქს. G (ეოლ. გ) მიქს. G (ეოლ. გ) მიქს. F, დორ. გ, მიქს. F, მიქს. Es, მიქს. F, ეოლ. გ

(I VII I VII VI VII I)

№ 3.—„ჩონგურო“ ფ. 62, № 39, მიქს. G მიქს., G (ეოლ. გ), მიქს. F (დორ. f), მიქ. G ეოლ. ა, მიქს. G, ეოლ. გ, (მიქს. F) დორ. f, ქართ. კად. გ, მიქს. G, ეოლ. ა, მიქს. G.

(I VII I II I VII I II I)

№ 4.—„ქონა“ არ. ტ. V, გვ. 60, № 11 ეოლ. გ (მიქს. F). ეოლ. გ, მიქს. F, ეოლ. გ (დორ. გ) მიქს. F, ეოლ. გ მიქს. F ქართ. კად. გ მიქს. G, (ეოლ. გ), მიქს. F, ეოლ. გ, (დორ. გ), მიქს. F ქართ. კად. გ,

(I VII I VI II I VII I VII I VII I)

№ 5.—„ქონა“ არ. ტ. V, 81, № 13 ეოლ. გ ეოლ. გ, მიქს. F, დორ. გ, მიქს. F, დორ. გ, მიქს. F, დორ. გ, მიქს. F, დორ. გ, მიქს. F, დორ. გ.¹

(I VII I VII I VII I VII I)

¹ ბოლოდან მეორე ტაქტი უკანასკნელ მეოთხეზე ნახტომი e-დან ხ-ზე, ე. ი. ნახტომი +4-ზე, ქართულ ხალხურ სიმღერაში არაბუნებრივია. e-ს შეუძლია დაეშვას d-ზე, და პირველი ხმის უკანასკნელი ნოტი ხ გარდამავალი ნოტია მიქს. F-ში (იხ. 8-9 და 17-18 ტაქტები)

- № 6.—„ქონა“—არ. ტ. V, 88, № 13 ეოლ. f, ეოლ. f, დორ. f, მიქს. F, მიქს. Es, ქართ. კად. f, (I VII I)
- № 7.—„ქონა“—არ. ტ. V, 104, № 14, ეოლ. g, ეოლ. g, მიქს. F (ქართ. კად. g) მიქს. G, მიქს. F. (ქართ. კად. g), მიქს. G (ეოლ. g), მიქს. F, ქართ. კად. g, (I VII I VII I VII I)
- № 8.—„ზამთარიო“—არ. ტ. V, 61, № 12 ეოლ. g, (ეოლ. g), მიქს. F, ეოლ. g, ეოლ. a მიქს. G, (ეოლ. g); მიქს. F, (ქართ-კად. g) მიქს ეოლ. a, G, მიქს. G ეოლ. g, მიქს. F, ქართ. კად. g, ეოლ. g, კადენცია.
(I VII I II I VII I II I VII I)
- № 9.—„ზამთარიო“—არ. ტ. I, 326, № 11 ეოლ. f, ეოლ. f, (მიქს. F), მიქს. G, (ეოლ. g), მიქს. F, მიქს. Es (ქართ. კად. f) მიქს. F (ქართ. კად. g) ეოლ. g მიქს. F მიქს. Es, ქართ. კად. f მიქს. F (კადენცია)
(I II I VII I II I VII I)
- № 10.—„მეტეური“—არ. ტ. V, 70, № 17 მიქს. Es მიქს. Es, დორ. es, ქართ. კად. f (I)
- № 11.—„მაყრული“—არ. ტ. V, 79, № 12 კილო E (მიქს. A), დორ. e მიქს. D, მიქს. C დორ. d, ქართ. კად. e (მიქს. E) დორ. e იონ. E, 2 სახის ქართ. კად. fis. ფრიგ. fis იონ. E დორ. e მიქს. D, (ქართ. კად. e) მიქს. S.
(I VII VI VII I II I VII I)
- № 12.—„ძველებურიმაყრული“—არ. ტ. V, 101, № 11 მიქს. F მიქს. F (I)
- № 13.—„მაყრული“—ფ. 60, № 38 მიქს. F მიქს. F მე-5, 10, 15, 20 და 25 ტაქტებში: მიქს. Es, რომელიც VII საფეხურის გაფართოებას წარმოადგენს, მიქს. F.
(I)
- № 14.—„მაყრული“—არ. ტ. i. 333, № 9 მიქს. D მიქს. D ოთხი მოღულა-ციური კვარტული კადანსით მე-5-7, 10-11, 15-16, 20-21 და 25-26 ტაქტებში.
(I)
- № 15.—„სუფრული“—არ. ტ. V, 107, № 17 მიქს. F მიქს. F მიქს. Es მიქს. F (I VII I)
- № 16.—„სუფრული“—არ. ტ. V, 105, № 16 (დაუმთავრებელი) მიქს. F, მიქს. F, მიქს. Es, იონ. Des, მიქს. Es, დორ. f (მიქს. F) ეოლ. g, მიქს. F (მიქს. Fs, მიქს. Des ან იონ. Des, მიქს. Es მიქს. F ან ქართ. კად. f).
(I VII VI VII I II I VII VI VII I)
- № 17.—„ძველი სუფრული“—არ. ტ. V, 109 № 2 კილო G, მიქს. G, (ეოლ. g), მიქს. Es, 2 სახ. ქართ. კად. f, მიქს. F, ეოლ. g, ქართ. კად. a, მიქს. A, ეოლ. a, მიქს. G, (ეოლ. g) მიქს. Es, მიქს. F, ქართ. კად. g, დორ. g. (I VI VII I II I VI VII I)
- № 18.—„სუფრული და მისი დამატება“—არ. ტ. I, 329, № 13 კილო f, (მიქს. G და დორ. g) მიქს. F, მიქს. Des 2 სახის ქართ. კად. es, მიქს. Es, ეოლ. f, მიქს. F, მიქს. G, ეოლ. g, (ფრიგიული g), მიქს. F, (ეოლ. f) მიქს. Des, მიქს. Es, 2 სახის ქართ. კად. f, მიქს. F (ეოლ. f), მიქს. Es ქართ. კად. f.

(I II I VI VII I II I VI VII I VII I)

№ 19.—„სოფრული“—არ. ტ. I, 341, № 27 კილო f მიქს. Es, მიქს. F, მიქს. Es, მიქს. Des, მიქს. Es, მიქს. F ეოლ. გ მიქს. F, მიქს. Es, იონ. Des მიქს. Es, ეოლ. f

(I VII I II VI VII I II I VI VII I)

№ 20.—„კახური გრძელი მრავალჴამიერი“—არ. ტ. I, 325, № 10 მიქს. E, (მიქს. E) მიქს. D, მიქს. C, მიქს. D, მიქს. E, (რთული კვარტული კადანსი) მიქს. D, მიქს. E მიქს. Fis (რთული კვარტული კადანსი).

№ 21.—„კახური გრძელი მრავალჴამიერი“—არ. ტ. V, 112, № 3 მიქს. E (მიქს. E) მიქს. D, მიქს. C, მიქს. D, (დორ. d), (2 სახის ქართ. კად. e), მიქს.—E, (რთული მოდულ. კვარტული კად.) მიქს. D, მიქს. E, (დორ. e), მიქს. Fis (რთ. მოდულ. კვარტული კად.) მიქს. E,

(I I) VII VI VII I VII I II I)

№ 22.—„მრავალჴამიერი“—არ. ტ. V, 115, № 7 კილო f (მიქს. F) მიქს. Es, მიქს. F 2 სახის ქართ. კად. გ, მიქს. G, მიქს. Es, ქართ. კად. f

(I I) VII I II VII I)

№ 23.—„ჩაკრულო“—ფ. 64, № 40. მიქს. B, მიქს. G მიქს. A, მიქს. H, მიქს. Cis, მიქს. H, მიქს. As მიქს. B, კვარტ. კად. C (I VI VII I II I VI VII) კვარტ. კად. I საფ. ნაცვლად.

ო თ ვ ი მ ე ც ხ რ ე

დ ა ს კ ვ ნ ა

პარამონიის კანონზომიერებათა გამოყენება სიმღერის ანდა სიმღერათა ჯგუფის წარმოშობის ეპოქის განსაზღვრისას

რომელიმე მხატვრული ნაწარმოების ანდა მისი ერთ-ერთი ელემენტის წარმოშობის ეპოქის განსაზღვრის თვალსაზრისით, მუსიკალური მეცნიერება განსაკუთრებით ძნელ პირობებში იმყოფება.² მსგავსი საკითხის ლიტერატურული ან ხუროთმოძღვრების ძეგლების მიმართ განხილვისას მეცნიერებს შეუძლიათ იხელმძღვანელონ პირდაპირი ან არაპირდაპირი ლიტერატურული მითითებებით, სულ სხვა მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე ხალხურ სიმღერასთან დაკავშირებით, რადგან უშუალო მითითება ამა თუ იმ სიმღერის წარმოშობის ეპოქის შესახებ ძველ ქართულ ლიტერატურაში თითქმის არ მოგვეპოვება.

რაც შეეხება არაპირდაპირ მასალას, ის ჩვენ სიმღერათა წარმოშობის ეპოქის განსაზღვრაში დაგვეხმარება:

1) ლიტერატურული ცნობები ამა თუ იმ ეპოქაში სიმღერის არსებობის შესახებ;

¹ რეპარიზის ნიშნის შენარჩუნებით.

² აღნიშნულ შემთხვევაში გამოთქმა—„წარმოშობის ეპოქა“ ჰგულისხმობს არა სიმღერის შემქნის ან მხატვრული მოვლენის წარმოშობის დროს, თავის ჯერ ჩანასახის პირვანდელ მდგომარეობაში, არამედ ამა თუ იმ მხატვრული მოვლენის არსებობის ასე. თუ ისე გამოკვეთილი სახის ხანას. ცალკეულ შემთხვევაში კი ჩვენ შეგვხვებით პარამონიის ზოგიერთი ელემენტის ფორმასაც ჩანასახის სახით (ბანი, აკორდიკა, მოდულაცია).

2) იმ ყოფაცხოვრებითი პირობების ანალიზი, რომელშიც ხდება სიმღერის შესრულება;

3) სიტყვიერი ტექსტი, რომელიც გარკვეულ ეპოქაში უნდა აღმოცენებულიყო და

4) კულტურის მონათესავე დარგების ის სტილისტიკური თავისებურებანი, რომლებიც ახასიათებს სიმღერასაც ან სიმღერათა ამა თუ იმ ჯგუფსაც.

მაგრამ, ყველა შემთხვევაში, სიმღერათა წარმოშობის ეპოქის განსაზღვრისათვის უმნიშვნელოვანეს მასალას წარმოადგენენ მუსიკალური გამომსახველების ფორმალური ხეობები.

ერთ ერთ კაპიტალურ შრომაში ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების შესახებ, სახელდობრ აკად. ი. ჯავახიშვილის „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითად საკითხებში“ უხვად თავმოყრილია ძველი ქართული ლიტერატურიდან ამოღებული ცნობები ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ, ზუსტადაა დადგენილი მუსიკალური ტერმინები. მეოთხე თავში—„ძველი საქართველოს სიმღერების გვარობანი“ (გვ. 275-284), ავტორი აღგენს ზოგიერთი სიმღერის სახელწოდებასა და სიმღერათა ჟანრების არსებობის ხანას.

ასე, მაგ., თამარ მეფის ისტორიკოსი იხსენიებს გუთნურ, თოხნურ, სუფრულ, სატრფიალო და სახოტბო სიმღერებს.

ცნობილი მოგზაური ლამბერტი გვაწვდის ცნობებს XVII საუკუნის ქართული სიმღერა—„ნაღურის“, აგრეთვე სალაშქრო და საქორწილო სიმღერების შესახებ, ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ ცნობები მოვაოვება დ. მაჩაბელს და ა. ორბელიანს. ამრიგად, საქართველოს მრავალსაუკუნოებრივი ისტორიიდან სიმღერის შესახებ ცნობები მხოლოდ XII, XVII და XIX საუკუნეებს მიეკუთვნება.

მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ძველ საქართველოში, ჯერ კიდევ ჩვენ წელთაღრიცხვამდე, ფართოდ იყო გავრცელებული სიმღერა, იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ ეს ისტორიული ცნობები მეტისმეტად შეკვეცილია და არასრული.

მეორე სახის დამზმარე მასალას წარმოადგენს ანალიზი იმ საყოფაცხოვრებო პირობებისა, რომელშიც სრულდება ესა თუ ის სიმღერა, განსაკუთრებით კი ცნობები მის შემსრულებელთა შესახებ.

ზევით უკვე გვიხსენიეთ დ. არაყიშვილის მითითება სიმღერა „სათამაშოს“ (არ. ტ. 1, 333, № 16) შესრულების შესახებ საეკლესიო რიტუალის დროს, რომელშიც თავს იჩენენ წარმართული ზნე-ჩვეულებების გადმონაშთები.

„სიმღერები „დიდება“ (№ 15) და „სათამაშოს“ (№ 16) შესახებ, რომლებსაც წმ. გიორგის დღეობაში ასრულებდნენ, დ. არაყიშვილი სწერს: „... თუ იმავე ადგილზე ჩვენ წარმოვიდგენთ არა წმ. გიორგის ეკლესიას, არამედ უბრალოდ ბომონს, მაშინ ჩვენ შევნიშნავთ წარმართული დღესასწაულის ხალხში შემონახულ გადმონაშთს, რომელსაც თან ახლდა სიმღერა; ეს სიმღერები, ალბათ, მიეკუთვნებოდნენ წარმართული კულტის წესჩვეულებას. წინათ, ალბათ, ამ სიმღერებს გააჩნდათ სხვა შინაარსი, ახლანდელისაგან განსხვავებით, რომელშიც შექმნილია ხალხის მფარველი წმ. გიორგი. ამ სიმღერების მუსიკა ახსიათდება № 15 და № 16 მაგალითებით, რომელნიც სრულდებიან ორი ქალისა და ქალთა გუნდის შენაცვლებით“ (არ. ტ. 1, გვ. 275) (იხ. აგრეთვე ი. ჯავახიშვილის „ქართული ერის ისტ.“ „ტ. 1 1913. გვ. 92-145 - „წარმართობა საქართველოში“).

განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს დ. არაყიშვილის მეორე მითითებას იმავე ვითარებაში სიმღერა „დიდების“ მხოლოდ ქალთა მიერ შესრულების შესახებ.

ამ სიმღერის შესრულება, აღნიშნულ ვითარებაში მხოლოდ ქალთა მონაწილეობით, მიუთითებს სიმღერის წარმართულ ხანაში წარმოშობაზე (ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მეოთხე საუკუნის წინ).

წარმოადგენდა თუ არა ეს სიმღერა იმ ეპოქაში ორხმიან სიმღერას? საკითხი ღიად რჩება. მაგრამ ექვს გარეშეა, რომ იგი წარმოიშვა წარმართულ ხანაში, რადგან წარმართული საქართველოს ყოფა-ცხოვრების ამსახველი სიმღერები ვერ შეიქმნებოდნენ ქრისტიანობის ხანაში, როდესაც მათი წარმოქმნისათვის აღარ არსებობდა საფუძველი. ისინი მხოლოდ შემოინახებოდნენ, როგორც განადგურებული წარმართობის გადმოჩენები.¹

ამიტომ ამ ორი სიმღერის დამახასიათებელი ელემენტები გათვალისწინებულ უნდა იქნან სხვა სიმღერების ანალიზის დროს.

ფორმალური მუსიკალური ზეგნები ორივე სიმღერაში „დიდება“ და „სათამაშო“ მათ შედარებით ადრეულ წარმოშობაზე მიგვითითებენ. ორხმიანობა, პრიმიტიული ბანი, მოდულაციის უქონლობა, სეკუნდური სვლა კადანსში, მოკლე ნაგებობის განმეორების სახით მოცემული განუვითარებელი ფორმა, — ყოველივე ეს სხვა, უფრო განვითარებულ სიმღერისაგან განსხვავებით, უფლებას გვთძლევს მივაკუთნოთ ისინი ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების შედარებით ადრეულ სტადიას.

აუცილებელია სიმღერა „დიდების“ კიდევ ორი თავისებურების გათვალისწინება: ჯერ ერთი, სიმღერა აგებულია დორიულ კილოში, რომელიც გრძელი პოლიფონიური წყობისა და განვითარებული მოდულაციური გეგმის მქონე სიმღერებში თავს აჩენს, როგორც კოლორიტული გადახრა მიქსოლიდიური და ეოლიური კილოებიდან; მეორეს მხრივ, მე-4 და მე-8 ტაქტებში, როგორც ეს ზეგით აღვნიშნეთ, წმ. 4 დამოუკიდებელი ინტერვალია, რომელიც თავისუფლად გადადის უნისონში (ა-ა)

მოცემული სიმღერის წარმოშობის ეპოქის გამოსარკვევად მესამე არა პირდაპირი საშუალებაა სიტყვიერი ტექსტი.

სიტყვიერ ტექსტს, რომელიც სიმღერის წარმოშობის ეპოქის განსაზღვრისათვის ყოველთვის არ არის დიდი მნიშვნელობის არგუმენტი ჩვეულებრივად მეტად წინაშეგვსდის ადგილს უთმობენ.

ქვევით აღვნიშნავთ, თუ სიმღერათა წარმოშობის ეპოქის განსაზღვრის კრიტერიუმად რა შემთხვევაში შეიძლება სიტყვიერი ტექსტის გამოყენება.

¹ წარმართული ეპოქის სიმღერა-საგალობლის წარმოშობის შესახებ იხ. შ. ასლანიშვილის „აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის ორი დიალექტი“. 1948 წ. ხელნაწერი ინახება საქ. მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის ქართული მუსიკალური ფოლკლორის განყოფილების არქივში.

ისეთი დიდი ავტორიტეტიც კი, როგორც არის აკად. ი. ჯავახიშვილი მცდარ დასკვნებამდე მიდის და წინააღმდეგობაშია კი ვარდება, როდესაც სიმღერის ხნოვანების გამოსარკვევად სიტყვიერ ტექსტს მიმართავს.

3. კარბელაშვილისა და დ. მაჩაბელის შეხედულების განხილვისას იმის შესახებ, რომ ზოგიერთი საეკლესიო საგალობლის დედანის ჰანგია ხალხური სიმღერები: „ბედზე დაგნატრი, ბარათო“, „ვაი შენ, ჩემო თეთრო ბატო“, „ვინცა კაცია, არ ნანო, ჩოხა ჯაჭვია, თარნანო, ქუდი წაბლისა, არნანო, ჩაბალახია“¹, აკად. ი. ჯავახიშვილი სწერს:

„ამ სიმღერების წარმოშობის ხანისათვის მიუთვნილობიხა, თუ არა და გინდა უაღრესად საპატიო ხნიერების დასამტკიცებლად უნდა როგორც, მათი ჰანგები ჰქონდეს, განხილული; ისევე სიტყვებიც და ამ ორივე მხრივ მათი საგალობელზე უწინარესობა დაამტკიცოს“.

„ჰანგების თვალსაზრისით ამ სიმღერების განხილვას, რომ ვითარცა უფრო რთულ ამოცანას, ამჟამად თავი დაევანებეთ, მათი სიტყვების გულდასმით დაკვირვებაც საკმაოდ საგულისხმოდ დასკვნის გამოყვანის საშუალებას გვაძლევს. მაგ., თავისთავად ცხადია, რომ „ალილო“ არას გზით წარმართული სიმღერების ჯგუფში ჩასათვლელი არ არის, არც „ვინცა კაცია, არნანო“ და მით უმეტეს „ბედზედ დაგნატრი, ბარათო“. პირველი მათგანი ჰანგითაც და შინაარსითაც ქრისტიანული, საეკლესიოა, მეორე იმიტომ, რომ იქ ჩოხა იხსენიება, რომელიც უძველესი ხანის ძეგლებში არა ჩანს და მხოლოდ IX-ს-ითგან მოყოლებული გვხვდება ძეგლებში და უცხო სიტყვაა. აქეთგან ცხადი ხდება, რომ ეს ლექსი, რაც უნდა ძველად მივიჩნიოთ, იმ ხანისად მაინც ვერ იქნება, რომ უფლება გვქონდეს გვეთქვა, ამ დროს ჯერ კარბელაშვილისაგან ზემოდასახელებული საგალობელი შეუძლებელია ყოფილიყო და, მაშასადამე, იგი სწორედ ამ ხალხური სიმღერების ჰანგის გამეორებას, ანდა ვარიაციას² წარმოადგენსო. შესაძლებელია, წინა-უკიმოც მომხდარიყო. იგივე უნდა ითქვას „ვაი შენ, ჩემო თეთრო ბატო“-ზეც, რომელშიც სიტყვა ბატია ნახმარი: IX ს-ზე ადრინდელი ასეთი სიტყვის შემცვლელი ლექსი არ შეიძლება იყოს, გაცილებით ამაზე გვიანდელი - კი რომ არის—ცხადია.

დასასრულ, საკმარისია „ბედზედ დაგნატრი ბარათო“-ს უკანასკნელ სიტყვას ბარათო-ს — მივაქციოთ ყურადღება, რომ ამ ლექსის ხნიერების გამორკვევა გაგვიადვილდეს. „ქართულს სიგელმტკიცებობას, ანუ დიპლომატიკა“-ში აღნიშნული მაქვს, რომ ბარათი თურქული ტერმინია და პირველად XIII-ს დამლევის ძეგლში გვხვდება. ამიტომაც, ზემოდასახელებული ხალხური ლექსიც ამაზე მერმინდელი თუ არ არის, ამაზე უწინარესი ხანისა მაინც ხომ ვერ იქნე-

¹ 3. კარბელაშვილის მტკიცებით, სიმღერა „ბედზედ დაგნატრი, ბარათო“ წარმოადგენს დედან ჰანგს საგალობლისას „მამაა და ძესა“; სიმღერა „ვინცა კაცია, არნანო“ დედან ჰანგს საგალობლისა „შენ გიგალობ, შენ გაკურთხებთ, შენ გმადლობთ, უფალო“ (იხ. ჯავახიშვილი ი. „ქართ. მუს. ისტორ. ძირ. საკ.“ გვ. 13, და კარბელაშვილი, „ქართული საერო და საეკლესიო კილოები“, გვ. 29-30).

² უნდა გავიგოთ, როგორც „ვარიანტი“.

ბა. რა დასაჯერებელია ეხლა, რომ „მამასა და ძესა“-ს საგალობლის პანგი საქართველოში XIII-სზე უწინარეს არ ყოფილიყო. თუ ადამიანი ყველა ამ გარემოებას გაითვალისწინებს, მიხედვება, რომ საეკლესიო¹და საერო მანგების მსგავსება თავისდათავად იმის დამაჯერებელ საბუთად ვერ გამოდგება, თითქმის მათგან უფრო ხნიერად და ამის გამო დედან-მამაგადაც ყოველთვის უპიკველად საერო სიმღერის პანგი უნდა ვიცნათ. თვითოეული ასეთი დებულება უნდა მუხიკის თვალსაზრისითაც და შინაარს-სიტყვების მხრივაც განხილული და დამტკიცებულ იქმნას“.

სიმღერათა წარმოშობის ეპოქის განსაზღვრისას ი. ჯავახიშვილი საჭიროდ სცნობს სიმღერის ყოველმხრივ ანალიზს.

მაგრამ იგი გვერდს უხვევს მუსიკალური ტექსტის ანალიზს, და ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სიტყვიერ ტექსტს, თუმცა იგი მართალია იმაში, რომ მხოლოდ ხალხური სიმღერისა და საგალობლის მუსიკალური ტექსტის მსგავსება კი არ ამტკიცებს საგალობლის უფრო ადრინდელ წარმოშობას.

როგორც ზემომოყვანილი ციტატით დაერწმუნდით, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება არა მარტო მთელ ტექსტს, არამედ ამ ტექსტის ცალკეულ სიტყვებსაც კი (ჩოხა, ბატი, ბარათი). შესაძლებელია თუ არა ტექსტის მიხედვით განისაზღვროს სიმღერის წარმოშობის ხანა? როდესაც მთელი ტექსტი ეხება გარკვეული ეპოქის დამახასიათებელ წესჩვეულებას, იგი შეიძლება ერთ-ერთ არგუმენტად მივიჩნიოთ სიმღერის ხნოვანების გამოსარკვევად. ასე, მაგ., ნადელი თავის წიგნში (15-16 გვ.) კრებულზე „*Мат. каваказов.*“ (ტ. 18) დაყრდნობით სიმღერა „კუჩხა ბედნიერას“ ღისი მთელი ტექსტის შინაარსის მიხედვით აკუთნებს წარმართულ ხანას. ასევე სიმღერას „გლესამ და გლესამ, ნამგალო“, ნადელი აკუთვნებს წარმართულ ეპოქას, როდესაც, მისი შეხედულებით, შეიძლება წარმოქმნილიყო ეს სიმღერა-შელოცვა¹.

სუფრულ სიმღერებში, რომლებშიც ორი შემსრულებელი სოლისტი დიალოგს ასრულებს, მომღერალნი ძალიან თავისუფლად ეკიდებიან სიტყვიერ ტექსტს. მათ ტექსტი თავიანთი შეხედულების მიხედვით შეაქვთ: ზოგჯერ იყენებენ ამ სიმღერისათვის განკუთვნილ ტექსტს, ხოლო ზოგჯერ კი შოთა რუსთაველის ლექსებს. ჩვენს დროში, გლეხთა ყოფა-ცხოვრებაში საფუძველიანი გარდატეხის შემდეგ, ხშირად შევამჩნევთ თუ ძველი სიმღერის მუსიკალურ ქსოვილში როგორ იკრება ახალი შინაარსის, დღევანდელი დღის მოვლენების ამსახველი ტექსტი. ასე მაგ., გურული სიმღერა „გაზაფხული“ ამჟამად ჩვენი დროის გამოჩენილი პირთადმი მიძღვნილი სახობტო ლექსებით სრულდება. ასევე, ქართლ-კახური შაირებიც ხშირად თანამედროვე ტექსტებით სრულდება. ხალხი აირჩევს ფართოდ გავრცელებულ სიმღერას, და უფარდებს მას ახალ ტექსტს, თუმცა ძირითადი მუსიკალური ტექსტი გაცილებით ადრე იყო შექმნილი. ადვილად შესაძლებელია, რომ კარბელაშვილის მიერ მოხსენებული სიმღერების პანგები თანამედროვე სიტყვიერ ტექსტზე გაცილებით უფრო ადრე იყო შექმნილი.

¹ სიმღერა „გლესამ და გლესამ, ნამგალო“-ს ფორმალური ანალიზიც ნადელის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას ადასტურებს.

ამის გამო, სიტყვიერ ტექსტს ვერ გამოვიყენებთ ამა თუ იმ სიმღერის წარმოშობის ეპოქის განსაზღვრისათვის გადამწყვეტ ფაქტორად.

უდავოდ მიგვაჩნია მხოლოდ ამა თუ იმ სიმღერის მუსიკალური ინტონაციის თავისებურებანი, სოციალურ-საყოფაცხოვრებო პირობების ის ვითარება, რომელშიც სრულდება სიმღერა, და სიმღერის შემსრულებელნი.

ი. ჯავახიშვილი, რომელიც უპირატეს მნიშვნელობას სიტყვიერ ტექსტს ანიჭებს, თითონვე აღნიშნავს, რომ ზშირად ძველს ჰანგს ახალ ტექსტს შეუწყობენ ხოლმე. ასე მაგ. 227-228 გვერდზე ი. ჯავახიშვილი სწერს:

„ასური ¹ მოღვაწის ბარდესანის ბიოგრაფიიდან ვიცით, რომ, წარმართობისათვის თანამემამულეთა შორის ნიადაგის გამოსაცვლელად, მან წარმართული ჰანგები და ცეკვაც კი გამოიყენა, ოღონდ წარმართული სიტყვების მაგიერ ქრისტიანულ ლოცვა-ვედრებას ათქმევინებდა ხოლმე“. ე. ი. ბარდესანი ინარჩუნებდა ძველ წარმართულ მუსიკალურ ტექსტს, და ამავე დროს იყენებდა ახალ ქრისტიანულ სიტყვიერ ტექსტს. ი. ჯავახიშვილი კიდევ აღნიშნავს:

„პოლ. კარბელაშვილს აღნიშნული აქვს კარგად ცნობილი გარემოება, რომ ყოველი ახალი შეთხზული ლოცვის სიტყვებს უმეკველად ჰანგიც ახალი არ ჰქონდა ხოლმე, არამედ მას რომელიმე უკვე არსებული საგალობლის ხმაზე გალობდნენ“.

ამრიგად, ჯავახიშვილი არ ეთანხმება პ. კარბელაშვილს, მაგრამ ვერ ამტკიცებს მისი მსჯელობის მცდარობას. ფორმალური მუსიკალური ხერხებიდან აღებული არგუმენტებით შეკამათებისას კი ი. ჯავახიშვილს გარკვეულ შემთხვევაში შეეძლო სიტყვიერი ტექსტის დამხმარე საშუალებად გამოყენება.

ხალხური სიმღერები სიტყვებით „ბარათი“ და „ბატი“ შესაძლებელია წარმოქმნილიყვნენ აღნიშნული საგალობლების ტექსტების შემდეგ, მაგრამ შესაძლებელია, მათ შესცვალეს აღნიშნული საგალობლების წარმოქმნამდე არსებული ხალხური სიმღერის ტექსტი.

სხვაგვარად, გარკვეულ მუსიკალურ ტექსტს ხალხური სიმღერის ფორმად, შეიძლება ჰქონოდა ორი სიტყვიერი ტექსტი: ერთი—შესაბამ საგალობელთა წარმოქმნის წინა დროისა, ხოლო მეორე—საგალობელთა წარმოქმნის შემდეგი დროისა.

ამა თუ იმ სიმღერის წარმოშობის ეპოქის გამომსახველობის ფორმალური ხერხების საფუძველზე განსაზღვრისათვის საჭიროა ყოველმხრივი ფორმალური ანალიზის ჩატარება ყველა ხერხის, როგორიც არის: მელოდია და მისი განვითარება, მოტივები, მეტრული თავისებურებანი, ჰარმონიის ყველა ელემენტები, დამოკიდებულება სიტყვასა და მუსიკალურ ტექსტს შორის და ა. შ. მხოლოდ ყოველმხრივი ანალიზის შემდეგაა შესაძლებელი სიმღერის წარმოშობის ეპოქის შესახებ საბოლოო მსჯელობა.

მაგრამ, ქართლ-კახურ სიმღერაში ჰარმონია იმდენად ცხადად და ფართოდაა გაშლილი და იმდენად მწკნელმან როლს ასრულებს, რომ უმეტეს შემთხვევაში აღებული სიმღერის ან სიმღერათა ჯგუფის ჰარმონიული თავისებურებანი შეიძლება მივიღოთ სიმღერის წარმოშობის ეპოქის განსასაზღვრის წამყვან საწყისად.

¹ სირიელი.

ამავე დროს უნდა გვახსოვდეს ის მეტად მნიშვნელოვანი გარემოება, რომ აღებულ სიმღერას ანდა სიმღერათა ჯგუფს, შესაძლებელია, ერთდროულად გააჩნდეს როგორც ნათლად გამოვლინებული ძირითადი თავისებურებები, ისევე შედარებით უფრო ძველი ხერხებიც (პირველადი ან მოდიფიცირებული სახით) და აგრეთვე ჩანასახიც ახალი ხერხისა, რომელიც უფრო გვიანდელ სიმღერებში განვითარებული სახით იჩენს თავს და ნორმალურ ხერხად იქცევა.

შევეცადოთ ქართლ-კახურ სიმღერებში არსებულ ჰარმონიული ხერხების მთელი მრავალფეროვნების განხილვას მათი განვითარების პროცესში შემდეგი თანრიგით:

- I) ხმათა რაოდენობის თანდათანობითი ზრდა (მრავალხმიანობის სტადია);
- II) ბანის ფორმა და მისი მნიშვნელობა;
- III) დამახასიათებელი ინტერვალები (3,4 და 5);
- IV) აკორდების თავისებურება და მათი გამოყენება; კადანსის გამოყენება და
- V) მოდულაციური გეგმების განვითარება.

1. თუ ქართული ხალხური სიმღერების არსებული ჩანაწერების საფუძველზე ვიმსჯელებთ, სამწუხაროდ, ერთხმიანი სიმღერები, რომელნიც უნდა წარმოქმნილიყვნენ მრავალხმიანობის გაჩენამდე, ქართლსა და კახეთში არ შენახულა. უთუოდ შემდეგში ისინი ორ და სამხმიან სიმღერებად გადაიქცნენ.¹

ქართლ-კახეთში გავრცელებულ ერთხმიან სიმღერას ვერ მივიჩნევთ უძველეს ფორმად, რომელიც წინ უსწრებდა მრავალხმიანობის წარმოშობას.

გაღმოცემის ეს სახე უნდა ჩათვალოს მუსიკალური ფორმის ერთ-ერთ განშტოებად, რომელიც მრავალხმიანი წყობის გვერდით შეიძლება წარმოქმნილიყო. ერთხმიანი სიმღერების მდიდარ ორნამენტურობას ბევრი რამ აქვს საერთო განვითარებული მოდულაციური გეგმის მქონე სამხმიანი გრძელი პოლიფონიური სიმღერების პირველ და მეორე ხმასთან.

სხვაგვარად რომ ყოფილიყო, განვითარებული მრავალხმიანობის არსებობის გამო, ხალხს ადვილად შეეძლო ერთხმიანი სიმღერის მრავალხმიან სიმღერად გადაქცევა.

ორხმიან წყობაში, როგორც მრავალხმიანობის უფრო ადრინდელ ფორმაში, ეხედებით ორ სახეობას, რომელნიც ერთმანეთისაგან ძირითადი ჰანგის მატარებელი ხმისა და ბანის ურთიერთ განლაგებით განსხვავდებიან.

უკვე აღვნიშნეთ, რომ ძველს საქართველოში სიტყვა „ბანი“ და მისგან წარმოებული ზმნა „შებანება“ ნიშნავდა თანხლებას ან ჰარმონიულ შეთანხმებას, და არა აუცილებლად დებალ ხმას.

ამიტომაც თანხლებები ხმა, ე. ი., ხმა რომელიც ჰარმონიას ჰქმნის მთავარ მელოდიასთან, ჩნდება როგორც ზედნაშენი (ზედა, პირველი ხმა), და როგორც ქვედა ხმა. პირველ სახეობას ეხედებით სიმღერაში — „იანანა“ (იხ. ტ. V, 75, № 3)².

¹ ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ადრეული საფეხურის ერთხმიანი სიმღერები გვხვდება ფშავ-ხევსურეთსა და თუშეთში, სადაც შემორჩენილია ერთხმიანობის საესეებით პრიმიტიული, პირველადი ფორმები და მათი ორხმიანობაში გადაზრდილი სახეობა.

² იხ. მაგალითი 124 გვერდზე.

ორხმიანობის მეორე სახეობა, როდესაც თანმხლები ხმა მოთავსებული ქვევით, გვხვდება სიმღერაში „ზარით ტირილი“ (არ. ტ. 1, 334, № 18)¹.

ამ შემთხვევაში ბანის მღებარეობა ქვედა ხმაში გარკვეული ზინარის მატარებელია, რადგან იგი თავისი იერით ხაზს უსვამს მოთქმის მკმუნდარე ხასიათს.

მრავალხმიანობის შემდგომი განვითარება ხდება პირველ და მეორე ხმას შორის დიალოგის სახით ჰარმონიული ბანისა ანდა ოქტავური, კვინტური ან უნისონური დამოკიდებულების საფუძველზე ბანსა და პირველ ხმას შორის. ორივე შემთხვევაში სამხმიანობა წარმოსახვითი ხასიათისაა, რადგან ფაქტიურად ერთდროულად ხმოვანებს ან ორი ხმა (I და II ხმის ბანთან დიალოგის დროს), ანდა პირველი ხმა, რომელიც მოძრაობს ოქტავაში, კვინტაში ან უნისონში ბანთან, რომელსაც არ გააჩნია დამოუკიდებელი მელიოდი და მხოლოდ ახალ ფერადოვნებას ჰმატებს მას. ეს გარდამავალი ფორმა ორ და სამხმიანობას შორის შემდეგში გადაიზრდება ნათლად გამოხატულ სამხმიანობაში, სადაც ყოველ ხმას დამოუკიდებელი ხასიათი აქვს.

ამრიგად, ქართლ-კახური სიმღერების ჩანაწერებში შემონახულია ორხმიანობის ორიდან სამხმიანობაში გარდამავალი ფორმების და ნათლად გამოხატული სამხმიანობის მაგალითები.

მაგრამ, ისეთი გვიანდელ ნათლად გამოვლენილ სამხმიანი წყობის სიმღერებში, როგორც არის „სუფრული“ (არ. ტ. I, 342, № 27) და „ქონა“ (არ. ტ. V, 82, № 13) შემორჩენილია ადრეული სამხმიანობის კვალი, რომლებშიც პირველი ხმისა და ბანის გაორმაგების გამო, ორხმიანობა ისმის.

II. ბანის ფორმამ საუკუნეთა მანძილზე სხვადასხვა საფეხურები განვლო. ბანის ანალიზის დროს დავრწმუნდით, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში იგი წმინდა ჰარმონიული ფუნქციის მატარებელია; სხვა შემთხვევებში ბანში უპირატესობა მელიოდიურ საწყისს ენიჭება. ძველი სიმღერები — „იავნანა“, „დიდება“ და „ბერიკების ტირილი“ ადვილად დავარწმუნებენ იმაში, თუ როგორ იჩენს თავს ბანი, როგორც მეორე ხმა პრიმიტიული მელიოდიის ფორმაში, რომელიც აგებულია ერთი ნოტის განმეორებასა ან შეჩერებაზე მცირე ინტონაციურ სვლით ბოლოში. თავისთავად ცხადია, იმისათვის, რომ ბანს მიეღო წმინდა ჰარმონიული ფუნქცია, ე. ი. ზედა ორ ხმასთან შედარებით, ხარისხობრივად განსხვავებული გამზდარიყო, აუცილებელი იყო გარკვეული ევოლუცია. მრავალხმიანობის განვითარების პირველ საფეხურზე, ბანს წმინდა მელიოდიური საწყისი ჰქონდა. მართლაც, სიმღერების მთელ ციკლში (ჯგუფში), როგორც, მაგ., შრომის სიმღერებში („ჭერი ევა“ და „ჭერიო“), რომელნიც ნაყოფიერ ქართლ-კახეთში უძველესი დროიდანვე უნდა არსებულებოდნენ, ბანი გარკვეული პრიმიტიული მელიოდიური ფორმულების სახით გვხვდება. როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ეს ფორმულები მთელ საქართველოში „მოხეტიალე მელიოდიის“ სახეს ღებულობენ. დამახასიათებელია ისიც, რომ აღნიშნული ფორმულები გვხვდებიან ორხმიან საცეკვაო სამღერებში² მარტივი მკვეთრი რიტმითა და მარტივი სტროფული წყობით³.

¹) იხ. მაგალითი 52 გვერდზე.

²) „სათამაშო“, „ცანგალა“ და სხვა.

³) მოვიგონოთ ბერძნული წყარო: ქსენოფონტე ქართულ სიმღერათა შორის საცეკვაო სიმღერების დიდ გავრცელებას აღნიშნავს ჯერ კიდევ IV საუკუნეში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე.

ეს მელოდიური ფორმულები საცეკვაო სიმღერებში გვხვდება სამზმიანობის ჩასახვის საფეხურზე, როდესაც ბანი და პირველი ხმა ოქტავით მოძრაობენ. დაბოლოს, მრავალზმიანობის თავდაპირველი საფეხურის ბანის ამ ფორმას ეხედებით III საფეხურის წარმოქმნისას, რომელიც, როგორც რამდენიმეჯერ აღენიშნეთ, წარმოადგენს ცრუ I-ს. III საფეხური თავისი გაურკვეველი ფუნქციით ბანის მელოდიზირებული ხასიათის შედეგად წარმოიქმნა (ამ შემთხვევაში დამახასიათებელია, რომ ჰარმონიის მხრივ განვითარებული, რთული მოდულაციური გეგმის მქონე გვიანდელ ეპოქის სიმღერებში III საფეხური თავს იჩენს მხოლოდ კადანსში, კადანსი კი თავისთავად წარმოადგენს ყველაზე უფრო კონსერვატიულ ელემენტს, რომელშიაც ყველაზე მეტად არის შემონახული ძველი ფორმები).

შედარებით ადრეული მელოდიზირებული ბანიდან შედარებით გვიანდელ ჰარმონიული ფუნქციის მატარებელ ბანზე გადასვლის შუალედი საფეხურია ორზმიანი სიმღერების ბანი, სადაც იგი ჩაერთვის კილოს I. ან VII და I საფეხურებზე, მხოლოდ კადანსში ან მუსიკალური ნაგებობის დასაწყისში („სათამაშო“ არ. ტ. V, 103, № 13 86 № 9 და ტ. I, 333, № 16 და „ნანავ და“ არ. ტ. V, 71, № 18).

შემდგომი განვითარებისას ბანი ზღიდრდება ორივე შემავალი აკორდით VI საფეხურის მონაწილეობით ან უიმისოდ. გვიანდელი ეპოქის განვითარებული ბანის ამ ფორმებს ეპოულობთ უმთავრესად თხრობითი ხასიათის, ლირიულ—დრამატიულ სიმღერებში. („თეთრო ბატო“ არ. ტ. V, 58, № 8, 67 № 12, „ბინდის ფერია სოფელი“, არ. ტ. V. 68 № 15 და ა. შ.).

შედარებით გვიანდელი ეპოქის რთული მოდულაციური გეგმის მქონე განვითარებულ სიმღერებში ბანი წინდა ჰარმონიულ ფუნქციას ატარებს.

III. ჰარმონიის ერთ-ერთი მთავარი ელემენტი, რომელიც აუცილებლად მხედველობაში უნდა მივიღოთ სიმღერის წარმოშობის ეპოქის განსაზღვრისას, არის აკორდიკის სფერო. აღნიშნული მიზნით განხილული უნდა იქნეს აკორდიკა, როგორც გარკვეული სისტემა, და თვით აკორდის ფორმა. აკორდოკას, როგორც გარკვეულ სისტემას, შეეხებთ თავში „აკორდიკა“, აქ კი ერთხელ კიდევ უნდა შევჩერდეთ აკორდის იმ სპეციფიურ ფორმაზე, რომელიც ქართულ სიმღერას ანიჭებს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ თვისებას, სახელდობრ, ყურადღება უნდა შევაჩეროთ წმ. 4 და დ. 2 შემცველ აკორდებზე.

ქართული ჰარმონიის შესახებ ლიტერატურაში ამ აკორდს შევხვდეთ. არაყიშვილი¹:

„ავიღოთ, მაგალითად, ბგერათა წყება კვარტა—სეკუნდა ზევით, ე. ი. დო-ფა-სოლ. განა ეს ის ბგერები არ არის, რომელიც თვით ბუნებაშია? ბგერა სოლ როგორც ობერტონი, ხოლო ფა როგორც უნტერტონი C ბგერისათვის... მეცნიერებაში ხომ ზედმიწევნით არის დადგენილი (ჰელმჰოლცი), რომ ყოველი ტონი ბგერების რიგისაგან შესდგება, სახელდობრ ობერტონისაგან ზევით და უნტერტონებისაგან ქვევით. (უკანასკნელი საკითხი დამუშავებულია სხვათა შორის რიმანის მიერაც). მაგალითად, ნოტა C ანუ დო იძლევა უახლოეს ობერტონებს (მეორესა და მესამეს) ე. ი. დო და სოლ ნოტებს, ხოლო ქვევით

¹ დ. არაყიშვილი „ქართული მუსიკა“ 1925 წ. გამოცემა, ქუთაისი გვ. 12-13, ხოლო პეორე, 1940 წლის გამოცემაში გვ. 13.

უნტერტონებს, ე. ი. ღო და ფა ნოტებს, საქმე: მაშასადამე, იმაში მდგომარეობს, რომ ქვედა კვინტა ფა (მესამე უნტერტონი) ქართულ ბგერათა წყებაში მიმართულია ზევით ღო-ფა-სოლ კვარტაში, რაც ბუნებრივია“.

შემდეგ, 21 გვერდზე. არაყიშვილი სწერს:

„ქართულ ჰარმონიაში—კი ეს კომბინაცია, როგორც ჩვენ ზემოთა ვთქვით, თვით ბუნებაა. ის კითარცა დისონანსის შემქმნელი შეზავება ხშირად გადადის ღო-მი-სოლ და ღო-ფა კონსონანსში, მაგრამ ქართული მუსიკისათვის ეს დისონანსი ისევე ბუნებრივია, როგორც ევროპული მუსიკისათვის ღო-მი-სოლის კონსონანსური სამხგერიანობა. ამ ტექნიკურ საფუძვლებს სხვადასხვა შტოებში მიღებული აქვთ ესათუის განვითარება, ანუ გადახვევა სხვადასხვა ფაქტორების გავლენით. მაგალითად, აღმოსავლეთ საქართველოში ხალხურ ჰარმონიას აქვს, მართალია, ეს საფუძვლები, მაგრამ ხშირად გადადის სხვადასხვა კომბინაციაში. დასავლეთ საქართველოში კი (იმერეთი, გურია, სამეგრელო) მას, აგრეთვე იმავე ტექნიკურ საფუძვლებზე ემჩნევა სხვადასხვანაირი გადახვევა და ხშირად ის არის სიმღერის თავისუფალი ევოლუცია. დასავლეთ საქართველოში მთიელებში, რაქველებსა და სვანებში ის პირიქით, მეტწილად წარმოადგენს ხელუხლებელ ნიმუშს ამ ჰარმონიისა და სამხგერიანობით გამოწვეულ მის კვინტურ მოძრაობათა.“

სამხმიანობის ამგვარ განმარტებას ვერ დავეთანხმებით რადგან ეს არ ამჟღავნებს არც მის ბუნებას, არც მისი წარმოქმნის მიზეზს და არც იმას, თუ კილოს რომელ საფეხურებში გვხვდება ეს სამხმოვანება.

როგორც დ. არაყიშვილი აღნიშნავს, წმ. 4 ორხმიანი სიმღერა „იანანა“ ბოლოში ⁴ აკორდის ჩანასახს წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში კვარტა სამხმიანი წყობის გამო უნდა გადაწყვეტილიყო სამხმოვანებაში.

არ შეიძლება ყურადღება არ მიექცეს იმ გარემოებას, რომ დიდი 2-ის შემცველი აკორდები (გარდა სეპტაკორდისა) შეიცავენ აგრეთვე წმ. 4-ს, რომელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ამ აკორდების ელფერის შექმნაში. წმ. 4, როგორც ყველა ხალხის შემოქმედებაში განვითარების ადრეულ საფუძველზე შეგრძნობილი და გამოყენებული ერთ-ერთი ინტერვალი, მოწმობს მრავალხმიანობის ძველი ფორმების გავლენას 2-ისა და წმ. 4-ის შემცველი აკორდების წარმოქმნაზე.

წმ. 4 და წმ. 5 (განსაკუთრებით წმ. 4) ადასტურებენ იმ სიმღერების სიძველეს. რომლებშიც მათ (ამ ინტერვალებს) უპირატესი ან მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ.

მეორე ინტერვალი, რომელიც აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ სიმღერის წარმოშობის ეპოქის განსაზღვრისას, არის ტერცია (დიდი და მცირე). როგორც აღვნიშნეთ, ამ ინტერვალის როლი აკორდში, როგორც ერთიან კომპლექსში და ცალკე, ერთნაირი არ არის. უკანასკნელ შემთხვევაში ტერცია დისონირებული ინტერვალია, რომელიც ხელს უწყობს სიმღერის ფორმის შემდგომ განვითარებას, მაგრამ აკორდულ კომპლექსში ტერცია ასრულებს კონსონირებული ინტერვალის როლს, თუმცა ტონიკისა და კვინტის თანაბგერადობით დაბოლოვებულ კადანსში მას ჩვეულებრივ გაუბრძან.

IV. კადანსების მრავალფეროვანი ფორმები, რომელნიც ჩვენ გავარჩიეთ

თავში „კადანსები“, ქართლ-კახურ სიმღერის განვითარების სხვადასხვა საფეხურებს უნდა მიეკუთვნოს.

საფეხურების სეკუნდური შეუღლება აშკარა, ღია ან სახეშეცვლილი ფორმით, ყველაზე დამახასიათებელი მომენტი ყველა ფორმის კადანსებში.

ამ მხრივ, ყველაზე გავრცელებული ფორმაა ქართული (ეოლიური) კადანსი.

ამიტომ შეგვიძლია დავუშვათ, რომ ქართული კადანსი, და მისი პირველადი სახე — კვარტული კადანსი რომლის წარმოქმნაშიც ბანი, ისევე როგორც სხვა ხმები, მელოდიზირებულია, უძველესი საკადანსო ფორმაა.

მეორე სახის ქართული კადანსის კვარტულ კადანსთან შეუღლებამ მიგვიყვანა რთული მოდულაციური კადანსის წარმოქმნამდე, სადაც თავს იჩენს კვარტული (კვინტური) შეუღლება.

კილოში საფეხურების შეუღლების ყოველგვარ ცდას წმ. 4-ით ზევით, ან წმ. 5-ით ქვევით კილოს მაჟორად ან მინორად გარდაქმნამდე მიეყვება. ამიტომ რთული მოდულაციური კადანსი შეგვიძლია ქართულ ხალხურ სიმღერაში მაჟორისა და მინორის წარმოქმნის შესავალად მივიჩნიოთ. საესეებით ბუნებრივია, რომ პირველივე ხელსაყრელმა სოციალურმა პირობებმა, როგორც მაგ., მე-XIX საუკუნის საქართველოში ვითარების შეცვლა, — ხალხში შეიტანა მაჟორულ-მონორული სისტემის შემოქმედებითი ელემენტები¹. ქართულ და კვარტულ კადანსთან ერთად, ალბათ, ერთ-ერთი უძველესი სახეობა იყო ფრიგიული კადანსიც (III საფ. შეჩერება). აქ, ისევე, როგორც ქართულ კადანსში, მელოდიურ საწყისს წამყვანი როლი ენიჭება, რაც გარკვეული ჰარმონიული ფორმულის შექმნას იწვევს.

იმ გარემოებას, რომ ყველაზე უძველესი სახის კადანსებში მელოდიური საწყისი წარმოადგენს კადანსში ამა თუ იმ ინტონაციის შექმნის წამყვან ფაქტორს, ხოლო ჰარმონიული საწყისი უფრო გვიან იჩენს თავს, ადასტურებს შემდეგი მოვლენა: ბანი და შუა ხმა კვარტულ კადანსში, ისევე როგორც ქართულ კადანსში, სეკუნდებით მოძრაობენ, ე. ი. ამ ხმებში ხდება მელოდიური მოძრაობის ინერციის მაქსიმალური გამოვლინება იმ დროს, როდესაც ტონიკა პირველ ხმაშია მოთავსებული.

კადანსის გართულებულ ფორმაში, ე. ი. რთულ მოდულაციურ კვარტულ კადანსში შუა ხმა კიდევ ინარჩუნებს მელოდიური მოძრაობის ინერციას, ხოლო ბანი წმინდა კვარტით ქვევით სვლას აკეთებს და, ამრიგად, ტონიკა ბანში თავსდება. ამ შემთხვევაში ბანის მოძრაობა განპირობებულია საფეხურთა ჰარმონიული შეუღლებით 4-5 დამოკიდებულების საფუძველზე. ამრიგად, პირვანდელ სახეობაში (კვარტული კადანსი) ბანი მელოდიური მოძრაობის ინერციას ექვემდებარება, ხოლო მის გართულებულ სახეობაში (რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი) წმინდა ჰარმონიულ ფუნქციას ატარებს.

¹ წინამდებარე შრომისათვის ჩვენს მიერ გამოყენებულ სიმღერებში ჯერ კიდევ არ სჩანს მაჟორი და მინორი. დ. არაყიშვილის კრებულში მოთავსებულია მთელი რიგი ქალაქური სიმღერებისა, რომელშიც უკვე მკაფიოდ მოსჩანს მაჟორი და მინორი (იხ. „ქართული ქალაქური სიმღერები“, გვ. 336-337. იმერეთი).

ფრიად დამახასიათებელია, რომ ინტონაციური, ჰარმონიული, ორკესტრული და სხვა თვალსაზრისით, ისეთ მარტივ სიმღერებში, როგორიც არის „დიდება“ და „სათამაშო“ (არ. ტ. I, 333, № 15 და ტ. V, 86, № 9) კადანსი წარმოიქმნება მეზობელ საფეხურზე მხოლოდ სეკუნდური სვლით ერთი ხმის უკანასკნელ ორ ბეგრავზე; ამავე დროს კადანსის ყველაზე რთული სახეობა, რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი მომეტებულად გვხვდება განვითარებული მოდულაციური გეგმის მქონე გრძელ სიმღერებში, როგორც მაგ., „სუფრული“ და „მრავალქამიერი“; ნახევარკადანსები უფრო მეტად ჩნდებიან განვითარებული აკორდიკის, მაგრამ განუვითარებელი მოდულაციური გეგმის მქონე, სიმღერებში.

როგორც ჩანს, ყველა ნახევარკადანსი (განსაკუთრებით კი კადანსი VI საფეხურზე შეკავებით) წარმოიქმნა კადანსთა პირვანდელ ფორმათა-ქართულ კვარტულ და ფრიგიულ კადანსთა, და ყველაზე გვიანდელი ფორმის — რთულ მოდულაციურ კვარტულ კადანსს შორის.

თუ გავითვალისწინებთ უმიადულაციო სიმღერაში ამა თუ იმ ხერხის განვითარების საფეხურებს, შეგვიძლია დავადგინოთ, თუ მოცემულ სიმღერაში რა არის ძირითადი, და რა შემდგომი დროის შენაძენი.

ამ მიზნით განვიხილოთ სიმღერა — „გლესამ და გლესამ, ნამგალო“ (არ.ტ. I, 338, № 24).

სიმღერა „გლესამ და გლესამ ნამგალო“¹ უძველესი სიმღერის ნიშნებს შეიცავს. სამხმეიანობა ამ სიმღერისა პირობითია, რადგან პირველი ხმა წარმოადგენს მაღალ ბანს, რომელიც აორმაგებს დაბალ ბანს — ოქტავასა და კვინტაში. სიმღერის ამგვარი წყობა, რომელსაც საეკლესიო საგალობლებში ვხვდებით, როგორც ცნობილია, ორხმეიანობიდან სამხმეიანობაში გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენს. პირველი ხმისა და ბანის თავდაპირველი ოქტავურ-კვინტური სვლა, როგორც სჩანს, შემდეგში, პირველი ხმის გართულების გამო, შეიცვალა არააკორდული ბეგრებით (ც მე-4 ტაქტში და ა მე-5 ტაქტში).

ბანი (დაბალი ბანი) მოძრაობს მხოლოდ სეკუნდებით ქვევით და ზევით, რითაც ჰქმნის I და VII საფეხურებს. რიტმის მხრივ ეს სიმღერა თავისი სამწილადი ზომითა და სინკოპებით სევანეთისა და რაჰის საფერხულო სიმღერებს მოგვაგონებს (შეადარეთ აგრეთვე კახურ საფერხულო სიმღერას „შაველეგო“ არ. ტ. I, 337, № 23). ამ სიმღერის სიძველეს უფრო ნათელს ჰხდის მისი ქალა საცეკვაოსთან შედარება (არ. ტ. I, 333, № 16). ეს ფერხული ორ ხმად სრულდება, ამიტომ ამ სიმღერის პირველი ხმა შევადაროთ სიმღერა „გლესამ და გლესამ, ნამგალოს“ შუა ხმას.

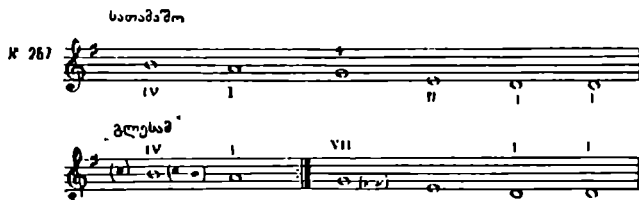
რადგან სიმღერა „გლესამ და გლესამ ნამგალოს“ მე-3 და მე-4 ტაქტში შუა ხმის მხოლოდ პირველი ორი ტაქტის ვარიანტულ გამეორებას წარმოადგენს, ამიტომ პირველი ოთხი ტაქტი ჩავთვალოთ 2 ტაქტად. ამ შემთხვევაში ჩვენ მივიღებთ საფეხურების შემდეგ მიმდევრობას:

IV I (I და 2 ტაქტი, 3 და 4 ტაქტი), VII საფ. (5 და 6 ტაქტი და I 7 და 8 ტაქტი). ამ სიმღერის ყოველი ტაქტის შედარება საცეკვაო ნა-

1) იხ. ამ სიმღერის შესახებ 149 გვ.

გვერ ტაქტთან დაგვარწმუნებს, რომ უკანასკნელში საფეხურები შემდეგნაირად არიან განლაგებულნი: IV I წმ. 4 II (=VII) და I.

სავსებით ასეთივე ანალოგიას ენახავთ მელოდიის წყობაში: თუ სიმღერის „გლესამ“ ხმის მელოდიაში მოვხსნით არააკორდულ ბგერებს, ჩვენ მივიღებთ საცეკვავს მელოდიას.



სიტყვიერი ტექტის მიხედვითაც ეს სიმღერა საქართველოს წარმართობის უძველეს ხანას უნდა მიეკუთვნოს.

ამრიგად, სიმღერა „გლესამ და გლესამ, ნამგალო“, სიტყვიერი ტექტის შინაარსის, ფორმალური ხერხებისა და სიმღერებთან საცეკვაო და „შავლეგოს“ მსგავსების მიხედვით, ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ადრეული პერიოდის ნიმუშს წარმოადგენს. როგორც ჩანს, განვითარების შემდგომ საფეხურზე ეს სიმღერა თანდათანობით გართულდა.

V. მოღულაცია და მოღულაციური გეგმაც ჰარმონიის სხვა ელემენტებს შორის განიცდის გარკვეულ განვითარებას, დაწყებული მერყევი საფეხურის (ჩვეულებრივად VII) სფეროს გაფართოებით დამთავრებული რთული, დახვეწილი მოღულაციური გეგმით. მოღულაციური გეგმის განვითარების ამ ხაზის განხილვა მაზნაშეწონილია ერთი და იგივე ქანრის სიმღერებში, როგორც მაგ., გრძელ, პოლიფინიური წყობის სიმღერებში. „მეტიური“ (არ. ტ. V, 70, № 17) მხოლოდ მიქსოლიდიურ კილოში ვითარდება. ამ სიმღერის სირთულე უფრო პირველ და მეორე ხმის განვითარებულ დიალოგში მდგომარეობს.

ყველა „ქონაში“ კი (იხ. მოღულაციური გეგმები, № 4, 5, 6 და 7) ჰარმონია რთულდება მოღულაციით VII საფეხურის ტონიკაზე აგებულ კილოში, მაგრამ სამხშიან წყობაში პირველი ხმა ბანის გაორმაგებას წარმოადგენს, ე. ი. თვით სამხშიანი წყობა ჯერ ისევ ჩანასახის მდგომარეობაშია. ეს გარემოება განსაკუთრებით ნათლად სჩანს, მაგ., № 5-ში, სადაც ძირითადი მელოდია და ტექსტი მიჰყავს შუა ხმას (მოდახილი), ხოლო პირველი ხმა, ბანთან ერთად, წარმოადგენს თანხლებას გაგრძელებული ბგერის სახით ტონიკაზე. ასეთივე ტიპისაა „ქონა“ № 6. „ქონა“-ში № 4 ძირითადი მელოდია მიჰყავს მოძახილს, ხოლო პირველი ხმა უფრო განვითარებულია, ვიდრე ბანი. მაგრამ, ძირითადად იგი განამტკიცებს ბანის ჰარმონიის საყრდენ წერტილებს — ყოველი კილოს ტონიკას (იხ. 3, 6, 11, 13, 15, 19, 23, 26, 29, 32 და 36 ტაქტები).

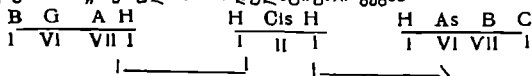
მოდულაციური გეგმის შემდგომ გართულებას, როგორც ეს უკვე აღვნიშნეთ, იწვევს იმ კილოების გამოყენება, რომელთა ტონიკებიც წარმოადგენენ ძირითადი კილოს II და VI საფეხურებს. ამ ტიპის სიმღერებს მიეკუთვნებიან: „სუფრული“ №№ 16, 17, 18, 19, „კახური ძველი მრავალჟამიერი“ № 20 და „კახური გრძელ მრავალჟამიერი“ № 21 („ჩაკრულო“ № 23 იწვევს განსაკუთრებულ ინტერესს, ამიტომ ამ სიმღერას ცალკე შევხებით). ამის გარდა, აღნიშნულ სიმღერათა განვითარებული მოდულაციურ გეგმას ართულებს პირველი ხმის მელოდიის სირთულე და მისი როლი ტექსტის განაწილებაში.

ამრიგად, მოდულაციური გეგმის გართულება სულ უფრო და უფრო მეტი დამხმარე კილოების გამოყენებით ხდება. მეორეს ძხრივ, ჰარმონიული აზროვნების გართულება მოდულაციურ გეგმას განსაკუთრებულ, ახალ როლს ანიჭებს სიმღერის ფორმის შექმნაში. სიმღერათა ერთ ჯგუფში მოდულაციური გეგმა იკეტება მთავარი კილოთი და, ამრიგად, წარმოიქმნება ჩაკეტილი ფორმა. მაგრამ ქართლ-კახურმა ხალხურმა შემოქმედებამ შექმნა მეორე განსაკუთრებული ფორმაც, რომელშიც მოდულაციური გეგმის საფუძველს წარმოადგენს განუწყვეტელი განვითარების პრინციპი, რის წყალობითაც იქმნება ღია, ჩაუკეტავი ფორმა. „კახური გრძელი მრავალჟამიერის“ (არ. ტ. V, 112, № 3) ანალიზის დროს თავში „მოდულაცია“, აღვნიშნეთ, რომ ამ სიმღერას გააჩნია ერთი ძირითადი ფორმა, რომელიც ითვალისწინებს ცენტრალური კილოთი დაბოლოვებულ ჩაკეტილ მოდულაციურ ტიპს. მაგრამ აღვნიშნეთ აგრეთვე, რომ ამ სიმღერის ორი ტენორის შეჯიბრების ფორმით შესრულება, იწვევს სიმღერის ძირითადი ფორმის შეცვლას, რაც ყოველი განმეორების დროს უკანასკნელი კილოს 2-ით ზევით გადანაცვლებითაა გამოწვეული.

ამის გამო „კახურ გრძელ მრავალჟამიერს“ შეიძლება ჰქონდეს შეკრული ფორმა განმეორებათა გარეშე შესრულების შემთხვევაში, და, პირიქით, — ღია გახსნილი ფორმა განმეორებით შესრულების შემთხვევაში.

უწყვეტად განვითარებადი, დინამიური ფორმის მოდულაციური გეგმის აგების ეს ახალი პრინციპი განვითარებული სახით გამოვლინდა სიმღერაში „ჩაკრულო“, რომელშიც ცენტრალური კილოს ტონიკა ყოველთვის ნახევარი ტონით ზევით ინაცვლებს (B, H, C)¹⁾ ამ სიმღერაში ღია მოდულაციური გეგმა წარმოიქმნება ძირითადი კილოს ტონიკის თანდათანობითი „გარდაქმნით“ ნახევარი ტონით ზევით გადაადგილების საფუძველზე. მოდულაციური გეგმის აგების ეს პრინციპი სიმღერას ანიჭებს მოძრაობას, მისწრაფებას ზევით და იმავე დროს უნარჩუნებს საკომპოზიციო სრულყოფილების პრინციპს.

¹⁾ მოვიგონათ „ჩაკრულოს“ მოდულაციური გეგმა



ეს მოვლენა ხალხის მხატვრული ღრმა აზროვნების განსაკუთრებულ მაგალითს წარმოადგენს¹.

ამრიგად, ქართლ-კახური სიმღერების მოდულაციურ გეგმებში შეგვიძლია განვიხილოთ კილოების გამოყენებისა და ჰარმონიის განვითარების სამი საფეხური:

1. სიმღერაში ერთი კილოს, როგორც VII საფეხურის გაფართოებული და გართულებული სფეროს გამოყენება.

2. მოდულაციურ გეგმაში იმ კილოების გამოყენება, რომელთა ტონიკები VII, II და VI საფეხურებს შეესაბამებიან; სიმღერის დაბოლოება ხდება ცენტრალურ კილოში; და

3. მოდულაციური გეგმის დინამიკური, ღია ფორმების გამოყენება; სიმღერა ბოლოვდება არამთავარი კილოთი.

ამრიგად, როდესაც ვსახავთ ამა თუ იმ ჰარმონიული საშუალების ძირითად ფორმებს, გარკვეული სიზუსტით შეგვიძლია განვსაზღვროთ, თუ რომელი სიმღერა, ან სიმღერათა ჯგუფი წარმოიქმნებოდა შედარებით უფრო ადრე, და, პირიქით. თუ ამავე მიზნით მოვიშველიებთ კულტურის მონათესავე დარგების სტილისტიკურ თავისებურებებს, რომელნიც შექმნილნი არიან ამათუიშ საზოგადოებრივი ფორმაციასთან დაკავშირებით, მაშინ შესაძლებლობა გვექნება განვსაზღვროთ აღნიშნული სიმღერისა ან სიმღერათა ჯგუფის წარმოშობის არა მარტო ზოგადად ეპოქა, არამედ საუკუნეც კი.

შეიძლება თუ არა ამა თუ იმ სიმღერის წარმოშობის ეპოქის განსაზღვრისას ვიხელმძღვანელოთ იმავე ქვეყნის კულტურის სხვა დარგების თავისებურებით, რათა ამ საერთო მონაცემების საფუძველზე შევძლოთ სიმღერის წარმოქმნის მომენტის დითარილება? სხვადასხვა ქვეყნებისა და სხვადასხვა კულტურის განვითარების ისტორია მიგვითითებს, რომ ერთი და იგივე კულტურის ცალკეული დარგების განვითარების დონე ხშირად ერთმანეთს არ ემთხვევა. ხშირად განსხვავებულია ერთი და იგივე კულტურის გარკვეული დარგის ცალკეული ჟანრების განვითარების დონეც კი, მაგრამ, კულტურის ზოგიერთი დარგები თავისი განვითარების დონით იმდენად ახლოს არიან ერთმანეთთან, რომ მათი ურთიერთ-გავლენა თავს იჩენს რეალურ მხატვრულ საშუალებებში; ამ შემთხვევაში ამა თუ იმ მხატვრული წარმოების წარმოქმნის დროის განსაზღვრა სათვის, სრული უფლება გვაქვს ვიხელმძღვანელოთ კულტურის იმ დარგის მონაცემებით, რომელსაც აქვს საერთო ძირი და განვითარების იგივე დონე, რაც კულტურის ჩვენს მიერ განსახილავ დარგს.

ამიტომ ზოგიერთი ქართლ-კახური სიმღერის წარმოქმნის დროის განსა-

¹ უნებჯერად გვაცნობდა ანალოგიური მოვლენა ჯუმათის წმ. გიორგის მოქედილის ხატისა, რომლის ანალიზიც მოაქვს აკად. გ. ჩუბინაშვილმა მოხსენებაში ხელოვნების ისტორიის სექციის მესამე სამეცნიერო სესიაზე 1944 წლის 8 მაისს.

როგორც აკად. ჩუბინაშვილმა გვიჩვენა ნთელი კომპოზიციის შეკრული ხასიათის მიუხედავად, პროპორციები ცალკეული ნაწილების განაწილებაში (მონაკვეთი ქვევრიდან წამოსასხამადის, კვართის ბოლომდე, ქამრადის, თავამდის და თვით 'თავი') — ხელების განლაგება, წამოსასხამის ნაოპების განლაგება მხრებზე და ა. შ. ქმნიან ზევით მისწრაფების ნათელ შთაბეჭდილებას.

ზღვრისას მოვიშველებთ გარკვეული ეპოქის ქართული კულტურის სხვადასხვა მონაცემებითაც.

რა ცნობები მოგვეპოვება ერთი და იგივე ეპოქის კულტურის განვითარებას ერთნაირი დონის მქონე სხვადასხვა დარგების შესახებ ძველ საქართველოში?

ამჟამად საყოველთაოდ აღიარებული და მეცნიერულად დამტკიცებული ფაქტების განხილვა გვარწმუნებს, რომ ამგვარ დარგებს წარმოადგენენ: XII საუკუნის ლიტერატურა, არქიტექტურა, ოქრომკედლობა და მუსიკა.

ამ შრომის დასაწყისში აღვნიშნეთ, რომ IX-XII საუკუნეებში საქართველოს მუსიკალური კულტურა მაღალ დონეზე იდგა. ამ გარემოებას ადასტურებს გარკვეული მუსიკალური სპეციალობის — მაგლობელთუხუცესის, ხელოვანთ-მთავარის, არსებობა სპეციალური ქართული ნიშნებით ჩაწერილი საგალობლების კრებულის (მიქელ მოდრეკილი) და, ბოლოს, მუსიკალური ტერმინოლოგიის მკაცრი სისტემის და, შესაძლებელია, როგორც ამას აკად. ივ. ჯავახიშვილი ვარაუდობს, მუსიკალურ-თეორეტიული მოძღვრების სახელმძღვანელოს არსებობაც კი.

აკად. ივ. ჯავახიშვილი დოკუმენტალურად ამტკიცებს, რომ ცნება „შე-ბანება“ (რომელიც ნიშნავს თანხლებას, ჰარმონიულ შეთანხმებას) ლიტერატურაში XI საუკუნის მიწურულიდან ან XII საუკუნის დასაწყისიდან გვხვდება, (აღნ. თხზ. გვ. 303). ეს გარემოება აღნიშნულ საუკუნეებში ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში მრავალხმიანობის არსებობის უეჭველი საბუთია, მაგრამ, შეუძლებელია ვიფიქროთ, რომ ცნება „შებანება“ წარმოშობილიყო მრავალხმიანობის განვითარების პირველ საფეხურზე.

პირიქით, ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ მრავალხმიანობის თეორიული შეგრძნობა გარკვეული ცნების სახით უნდა წარმოქმნილიყო, სახელდობრ, მრავალხმიანობის რთული, განვითარებული და ფართოდ გავრცელებული სახეობის არსებობის პირობებში, ე. ი. როდესაც ცნება „შებანება“ წარმოიშვა, მრავალხმიანობა რთული და განვითარებული ფორმების სტადიაში უნდა ყოფილიყო.

ზედმეტი არ იქნება მოვიგონოთ, რომ 1103 წელს დავით აღმაშენებელის სხვა პროგრესული რეფორმების გვერდით, რუის-ურბნისის საეკლესიო კრებამ დაადგინა „სავაქრო ერის კრება“ და ყოველგვარი საერო „შექცევას“ აკრძალვა საეკლესიო დღესასწაულების დროს¹. ბუნებრივია, რომ აკრძალულ იქნა აგრეთვე ამგვარ დღესასწაულებთან მკიდროდ დაკავშირებული ხალხური სიმღერები და ცეკვები. ეს დადგენილება საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ, თუ რამდენად ძლიერი იყო ხალხური სიმღერის გავლენა და რამდენად განსხვავდებოდა იგი კონსერვატიული საგალობლებისაგან.²

¹ ივ. ჯავახიშვილი, აღნ. შრ. გვ. 229-30.

² სრულიად ანალოგიურად V საუკუნეში მეფე არჩილის კარზე, როგორც ფიქროვს ი. ჯავახიშვილი, დაარსებულ იქნა გუნდი, რომელიც ტრაპეზთან ასრულებდა საეკლესიო სა-სგალობლებს. ეს გარემოება მოწმობს ეკლესიის ბრძოლას წარმართულ სიმღერებთან.

X-XII საუკუნეების საქართველოში მაღალი კულტურის იყო ხუროთმოძღვრება და ლიტერატურა.

ხუროთმოძღვრების კლასიკური ეპოქის შემდეგ X-XII საუკუნეები წარმოადგენენ ხუროთმოძღვრების ახალი აღმავლობის ეპოქას საქართველოში. ამ ხანებში იწყება ახალი ეტაპი—გრანდიოზული, მდიდრული და ორნამენტალური ნაგებობების ეპოქა¹ (მცხეთის, ბაგრატიანთა და სამთავისის ტაძრები).

დაბოლოს, XI-XII საუკუნეები წარმოადგენენ საერო მხატვრული ლიტერატურის განვითარების ეპოქას. ლიტერატურის ეს მაცოცხლებელი ნაკადი იქმნება ჯერ კიდევ X საუკუნის შუა წლებიდან წმინდა მამათა ცხოვრებათა აღწერის სახით, რომელშიც თავს იჩენენ საერო ყოფაცხოვრების მოტივები.

ამასვე მოწმობს ჯუმათის წმინდა გიორგის მოკედილი ხატიც (X საუკ.). მდიდრული ორნამენტალური სტილი ხუროთმოძღვრებაში, შოთა რუსთაველის პოემა და ჩახურხაძისა და შავთელის ოდები ლიტერატურაში, ჯუმათის წმინდა გიორგის ხატი, მიქელ მოდრეკილის სანოტო ნიშნებით შემკული საგალობელთა კრებული, და განვითარებული მუსიკის თეორია², უნებურად ეხმაურებიან ხალხურ სიმღერის გარკვეულ ქანრს, კერძოდ გრძელი, პოლიფონიური წყობის, რთული მოდულაციური გეგმის მქონე სიმღერებს. ამ განვითარებული ქანრის ყველაზე რთულ მაგალითს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წარმოადგენენ „კახური გრძელი მრავალყამიერი“ (არ. ტ. V, 112, № 3) და აღნიშნული სტილის შედეგები—„ჩაკრულო“ (ფ. 64, № 40). ეს სიმღერები, განსაკუთრებით კი „ჩაკრულო“, თავისი დინამიკური და განვითარებული მოდულაციური გეგმით, მრავალხმიანობის რთული და განვითარებული სახეობით, ფორმის მკაცრი არქიტექტონიკითა და მდიდრული საზეიმო ორნამენტიკით, წარმოადგენს ქართული სიმღერის გენიის ნათელ გამოვლინებას, რომელშიც გამოხატულია ღრმა და მაღალი ეთიური შინაარსი. ხელოვნების ამ ძეგლების მხატვრული კულტურის სიღრმე და ძალა არ ჩამოუვარდება XI-XII საუკუნის ქართული კულტურის სხვა დარგის შედეგებს.

თუ გავითვალისწინებთ ერთგვარ მხატვრულ დონეს ისეთი ტიპის სიმღერებისას, როგორებიც არიან „კახური გრძელი მრავალყამიერი“ და „ჩაკრულო“ და X-XII საუკ. ხუროთმოძღვრებისა და ოქრომკედლობის ხელოვნების შედეგების საერთო სტილისტიკურ ნიშნებისა და განვითარების საერთო საფუძველს,—შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ განვითარებული, გრძელი, რთული მოდულაციური გეგმის მქონე სიმღერების წარმოქმნის ეპოქა X-XII საუკუნეებია.

¹ ორნამენტების კულტურა თავდაპირველად გავრცელებული იყო დასავლეთ საქართველოში, ხოლო შემდეგ X-XII, საუკუნეებში გადმოვიდა აღმოსავლეთ საქართველოშიც (აკად. გ. ჩუბინაშვილის სიტყვიერი ჩადმოცემით).

² ყოველ შემთხვევაში, განვითარებული მუსიკალური ტერმინოლოგია.

ღამატება.

№ 1

ბ ე უ რ ე .

არ. ტ. V, 58, № 9

Moderato.

ბე ლო

ბე-რი ბ.ა. ლა-ლო

ბე

Adagio.

არ. ხო ტის მთა-ო მა-ლა

ბე-რი

ბე

ა-ლა

ბე-რი

ბე

ბა

ბე

ბე. ვი. ა . . ღა . ღო . მთას ი . ქით ზე . მი

ბა

Allegro non troppo.

Moderato.

სა - ცო - ღე . სხვა ვის - მე . ჩა - უ - სხვა ვი აქა ბა

Andante.

აჲ - ნი - ღა

ო ჩი. ა. რა. ღა. ღო ნის. ღიღა გა. ღე. ღო.

ზამთარი

არ. 1. 328, № 11

Andante *lento.*

ზამ - თა - რი - მ პა. რი. ა. ლა

ad libitum

მ ზამ - თა - რი ვარდ. სა და ა. რა. ლო პე

Tempo 1. *ad lib.*

პე ზამ - თა - რი.. და ვარდ. სა და იაკვანოძე, ფო. თო - ლი

Tempo I.

ჩა-შობს ცუც-ცა

Tempo II.

ბა-ბა-ბა-ბა-ბა

Handwritten musical score for a piece titled "A. R. R. A. R. R. R." The score is written on three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a melody in the top staff, a bass line in the bottom staff, and a middle part in the alto staff. The lyrics "A. R. R. A. R. R. R." are written below the middle staff. The score is marked with a 3/4 time signature and a 3/4 time signature. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

ad lib.

...ე ზამ-თა, რი ვარდსა და იაკვ-ნობს, ფო-თო-ლი.

Tempo I. 3

ჩა - მოსცვი-ვა ჰე

ჰე ჰა . რი - ა - რა - ლო

ad lib.

ჰა ო

ad lib.

ჰაი და ზამ.თა - რი და აქცნობს ფოთოლი ჩა.მოს ცვი-ვა .

ჰა

Moderato. Tempo II.

ზამ.თა - რი ლა ო

მ. ო

ლა ო

Moderato.

ა - ჯა ა - ჯა შეი - ლო - ბა.

ა - ჯა ა - ჯა შეი - ლო - ბა.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains the melody with lyrics 'ზამთარო' (Zamaro) and '3g'. The middle staff is in treble clef and contains a vocal line with lyrics 'მ' and 'მ 3g'. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with lyrics 'ა' and 'ა'.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains the melody with lyrics 'ad libitum' and '4'. The middle staff is in treble clef and contains a vocal line. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains the melody with lyrics 'ზამთარო' and 'ზამთარო'. The middle staff is in treble clef and contains a vocal line with lyrics 'ზამთარო' and 'ზამთარო'. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with lyrics 'ზამთარო' and 'ზამთარო'.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains the melody with lyrics '3m n' and 'მ'. The middle staff is in treble clef and contains a vocal line with lyrics '3m g' and 'ა 3m g'. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with lyrics 'ა' and 'ა'.

ad libitum *poco accel.*

აღმგოთ-მა მე-ფა. ჩო-მა

ad lib.

ხაშ-თა ჩო-მა

მე-ფა მე-ფა

მე-ფა მე-ფა

ad lib.

ოი-რა-ქუ-ნი-ლი-ა ბი-ვე-ბო, ოი-რა-ქა-რა-ვა ნი და ღვე-ბა-ო

Adagio. *Allegro non troppo.*

პე ქუ - ნი - ლი - ა
პე ქუ - ნი - ლი - ა,
პა

rit. *Tempo I.*

ბი - ვე - ბო, პა - რა - ლო პა რა ქუ-
ბი - ვე - ბო, ოი ვე
პა - რა - ლო. პა

ad lib.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line.

Handwritten lyrics: *ჩი . ლი . ა . ბი . ჯე . ბო . ჩა . ჯა . ჩა . ვა . ნი . ღვე . ბა .*

Tempo 1.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The key signature and time signature remain the same. The lyrics are written below the vocal line. There are triplets and slurs in the piano part.

Handwritten lyrics: *მ . ა . ჩა . ლო*
ბი
ა . ჩა . ლო და თა . ჩა . ლო

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves. The key signature and time signature remain the same. The lyrics are written below the vocal line. There are triplets and slurs in the piano part.

Handwritten lyrics: *ბი ა . ჩა . ლო და ბა . ჩი . ა . ჩა . ლო*
ბი

ad libitum

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of three staves. The key signature and time signature remain the same. The lyrics are written below the vocal line.

Handwritten lyrics: *ჩა . ჯე . ჩი . ლი . ა . ბი . ჯე . ბო . ჩა . ჯა . ჩა . ვა . ნი . ღვე . ბა . მ . ლი*

Tempo I.

პა-რუ ნა

ad libit.

ჰოი რა ქუ-ჩი-ლია-და ბი-ვე-ბო,

ჰაა რა. ქა-რა-ვა-ნი და. დგე-ბა-ო მი ჰოი ჰოი

a tempo

და მი რა ქა-რა-ვა-ნი მი

და მი რა ქა-რა-ვა-ნი მი

და

ჰა

ad libit.

მი რა ქუ-ჩი-ლია-ა, ბი-ვე-ბო, რა ქა-რა-ვა-ნი და

al tempo

First system of musical notation. The vocal line (top staff) has lyrics: ა - რა - ლო ა - რი. ა - რა - ლე ა - რა - ლე. The piano accompaniment (bottom two staves) features a bass line with a long note and a treble line with chords and eighth notes. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4.

Second system of musical notation. The vocal line (top staff) has a long note. The piano accompaniment (bottom two staves) features a bass line with a long note and a treble line with chords and eighth notes. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4.

Third system of musical notation. The vocal line (top staff) has a long note. The piano accompaniment (bottom two staves) features a bass line with a long note and a treble line with chords and eighth notes. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4.

Fourth system of musical notation. The vocal line (top staff) has lyrics: ა - რა - ლა - ლო ა - რი. ა - რა - ლე. The piano accompaniment (bottom two staves) features a bass line with a long note and a treble line with chords and eighth notes. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4.

ad libitum

ad lib.

მარ-ნის ქა-რი გი-ჰრი- ა-ლებ-სო.

პას. პინ-დე-ლო ჩე-მო ლხი-ნო, მარ-ნის ქა-რი გი-ჰრი- ა-ლებ-სო

a tempo

Allegro non troppo.

პე პა. მარ-ნის ქა-რი-ო

პე მალ-ლა ეზი-ვარ

Modernio.

ჩარ-ღაბ- ში- ა ქუ-ღას ვა-რა

ჩარ-ღაბ- ში- ა, ქუ-ღას ვა-რა

ქა-ა კებ- ღი-ო ღა.

ქა-ა კებ- ღი-ო ღა.

Moderato.

ad lib.

ბაღ - ბა - ლაბ - ში - სა შიგ - ნელ - ბა

საღ - ნი დაე - კარ - გე ში - ნა - ნი; აი და

Andante

საშეგბენლო-ბა-ო

ad libitum

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the middle staff: "ძმა-ო, რა სჯობდა ძმ-და-სა, ერთ-მა-ნე-თი-სა უმო-ა და -".

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the middle staff: "სა."

Andante

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the middle staff: "ძალი" and "ad libitum." followed by "ძალი- მა-ჯან-ში-სა შვეშნელომა".

Andante

Handwritten musical score system 4. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the middle staff: "სათ-ნი დავ-კარ-გე ში-ნა-ნი; აი ა".

First system of a musical score in 3/4 time, featuring a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "ა და 1. მე და 2". The piano part includes a triplet in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Second system of the musical score, marked *ad libit.* The vocal line continues with the lyrics: "ვერ გავძელო სი აბოლო ვე-სა სი-შოკე შენსაც ვი-სა-ნი." The piano accompaniment features a flowing eighth-note melody in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Third system of the musical score, marked *Andante*. The tempo is slower. The vocal line has the lyrics: "ა და 3 ვი და 4". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Fourth system of the musical score, continuing the *Andante* tempo. The vocal line has the lyrics: "ა და 5". The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and the simple bass line in the left hand.

ad lib.

მე მაშინ მოგაგონ დე ბი, ერთრომ ვცემ დნენ მარტო სა

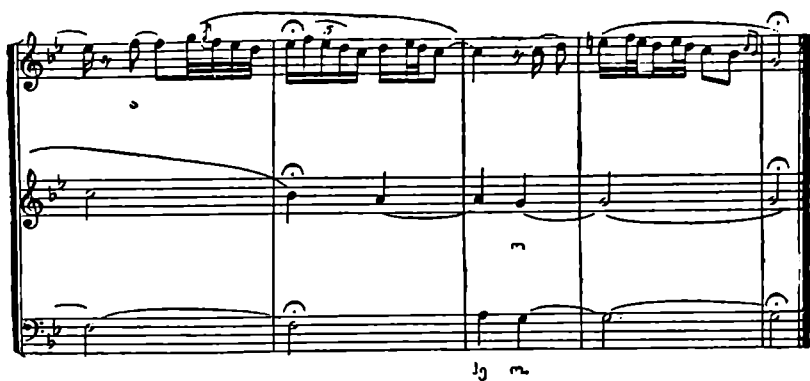
ad lib.

ღა - ც - სე სო - ფე - ლო,

ad lib.

ვი - თა სი - ზმა - რი - ა ღა - მი - სი და

მთი - ზიბ - მა - რი დაი ბი



№ 6

მ ა გ რ უ ლ ი

Moderato.

არ. ტ. v, 79, № 12

ე ა ე

პი მა მა ჩე მ მა ცო ლი შე ზრ თო, შ ა ვ ი ი ე. ო არ ა ბ ს ჰ ე ვ. ლ ა

Andante.

ბე

ე ა



ad lib.

მა. მა ჩემ. მა ცო-ლი შე-პოვო,

Meno mosso.

a tempo

შა - ვი ი - ყო არ - ახს ჰგავ - და.

più mosso.

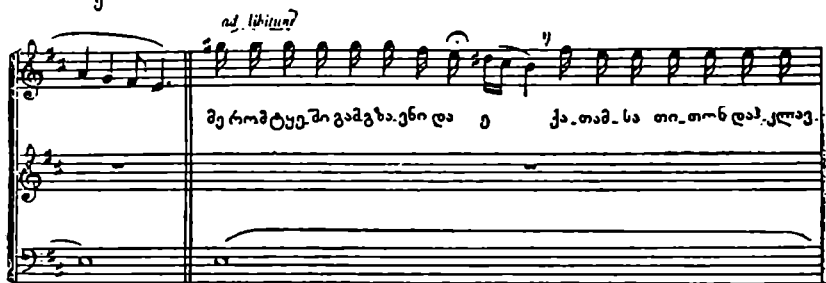
ქოი და

Recit.

შე რომ ტყე.ში გაშვებულა, თი.თონ ქა.თამ.სა და.კლავ.და.



9

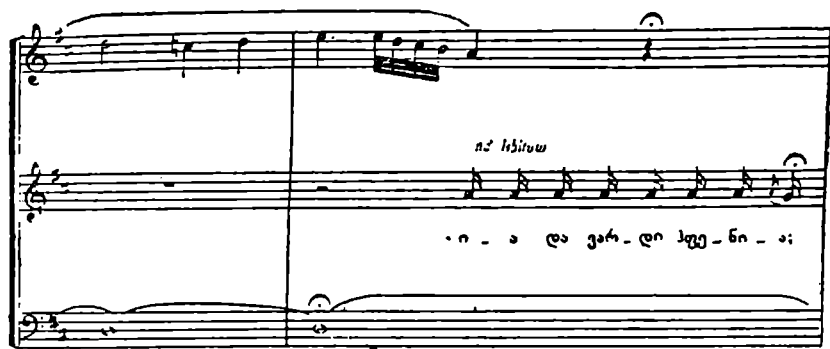


9



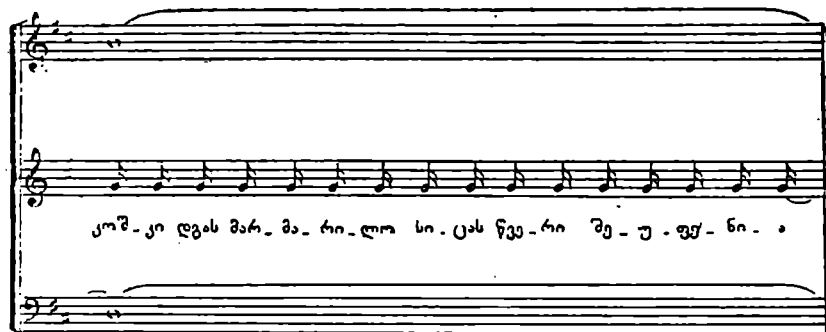
9





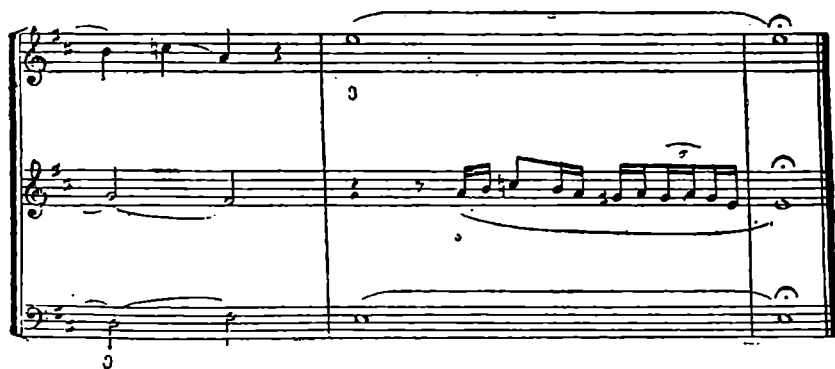
Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a style that appears to be Georgian. The lyrics are written below the middle staff.

Handwritten lyrics: *აჲ ჰმრთა*
 • ი - ა ღა ვარ - ღი ჰფე - ნი - ა ;



Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a style that appears to be Georgian. The lyrics are written below the middle staff.

Handwritten lyrics: *კოშ - კი დგის მარ - მა - რი - ლო სი . ცას წვე - რი შე - უ - ფე - ნი - ა*



Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a style that appears to be Georgian. The lyrics are written below the middle staff.

Handwritten lyrics: *ა*

Andante sostenuto.

First system of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have a bass clef. The lyrics are written below the staves.

სა. სა - რა - ლა - ლო, სა - რა - ლა - ლო
 სა - რა - ლა - ლო, სა - რა - ლა - ლო, სა - რა - ლა - ლო და
 სა - რა - ლო სა

Second system of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have a bass clef. The lyrics are written below the staves.

სა - რი სა - რა - ლე, სა - რა - ლო ვარ - თა - ლა - ლა - ლო,
 სა - რი სა - რა - ლე, სა - რა - ლა - ლო, ვარ - თა - ლა - ლა - ლო,
 სა - რი სა - რა - ლე, სა - რა - ლო სა

Third system of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have a bass clef. The lyrics are written below the staves.

სა - რა - ლა - ლო, სა - რა - ლა - ლო და სა - რი სა - რა - ლე,
 სა - რა - ლა - ლო, სა - რა - ლა - ლო, სა - რი სა - რა - ლე.
 სა - რა - ლა - ლო, სა - რი სა - რა - ლე,

Fourth system of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have a bass clef. The lyrics are written below the staves.

სა - რა - ლა - ლო, სა - რი სა - რა - ლა - ლო
 ჰო! სა - რა - ლა - ლო, სა - რა - ლა - ლო
 ჰო! სა - რა - ლა - ლო, სა - რა - ლა - ლო

პა. რა-ლა-ლო, პა. რა-ლე, პა. რა. ლა. ლო
 პა. რა. ლა-ლო პა. რა-ლე. პა!
 პა. რა. ლო, პა. რა-ლე, პა,

პა - რა - ლო პა - რა - ლა - ლე პა - რა - ლა - ლო
 პაი პა.რა.ლა - ლო, პა - რა-ლა. ლე პა - რა - ლა - ლო
 პა. რა - ლა - ლო, პა, პა - რა - ლა - ლო

პა-რა-ლა-ლე, პა-რა-ლა-ლო, პაი პა-რა-ლა-ლო.
 პა. რა-ლა-ლე, პა-რა-ლა-ლო, პაი პა-რა-ლა-ლო
 პა. რა-ლა-ლე, პა პა-რა-ლა-ლე, პა - რა - ლო

პა - რა - ლა - ი - ლო პა - რა - ლა - ლო, პა.რა-ლა-ლე — პა!
 პა - რა-ლა - ი-ლო პაი პა-რა-ლა-ლო, პა.რა-ლა-ლე — პა!
 პაი პა-რა-ლა-ლო, პა.რა-ლე — პა!

Andante

[illegible]

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains the notes G4, A4, Bb4, and A4. The second measure contains the notes G4, F4, E4, and D4. The third measure contains the notes C4, Bb3, A3, and G3. The fourth measure contains the notes F3, E3, D3, and C3. The fifth measure contains the notes Bb2, A2, G2, and F2. The sixth measure contains the notes E2, D2, C2, and Bb1. The seventh measure contains the notes A1, G1, F1, and E1. The eighth measure contains the notes D1, C1, Bb0, and A0. The ninth measure contains the notes G0, F0, E0, and D0. The tenth measure contains the notes C0, Bb0, A0, and G0. The eleventh measure contains the notes F0, E0, D0, and C0. The twelfth measure contains the notes Bb0, A0, G0, and F0. The thirteenth measure contains the notes E0, D0, C0, and Bb0. The fourteenth measure contains the notes A0, G0, F0, and E0. The fifteenth measure contains the notes D0, C0, Bb0, and A0. The sixteenth measure contains the notes G0, F0, E0, and D0. The seventeenth measure contains the notes C0, Bb0, A0, and G0. The eighteenth measure contains the notes F0, E0, D0, and C0. The nineteenth measure contains the notes Bb0, A0, G0, and F0. The twentieth measure contains the notes E0, D0, C0, and Bb0. The score is written in a simple, handwritten style with a single melodic line. The notes are written in a clear, legible font. The staff lines are clearly defined. The key signature and time signature are clearly indicated. The score is a simple, easy-to-play melody.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into four measures. The first measure has a treble staff with a B-flat and a 2/4 time signature, and a bass staff with a B-flat and a 2/4 time signature. The second measure has a treble staff with a B-flat and a 2/4 time signature, and a bass staff with a B-flat and a 2/4 time signature. The third measure has a treble staff with a B-flat and a 2/4 time signature, and a bass staff with a B-flat and a 2/4 time signature. The fourth measure has a treble staff with a B-flat and a 2/4 time signature, and a bass staff with a B-flat and a 2/4 time signature.

ad lib.

შეკრთო-ფი. ა - ლე-ბენ მკვარე ტელნი შენ. თვის სა-ბრა-ლოდ კედე-ბი. ან.

The musical score is written on a five-line staff. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The piece is marked 'ad lib.' and 'შეკრთო-ფი'.

[illegible]

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, treble and bass, in 3/4 time. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple accompaniment. The music is written in ink on aged paper. The title "The Rose Tree" is written at the top right. The score consists of two measures, each with a repeat sign. The first measure has a treble staff with a melody and a bass staff with a simple accompaniment. The second measure is similar but with different notes. The score is signed "J. H. H." at the bottom right.

ფრჩხილებიდან (რავიდან მე 9 ტაქტი) რეპრიზა მეორედება ყოველთვის სეკუნდით
ზალა (დ. არაყაშვილი)

ad libitum.

ქი - რიც მოგ - ჰა - მოს ღე - ღა -

ქი - რიც მოგ - ჰა -

ქი - რიც მოგ - ჰა -

- (ი) მოს, ღე - ღა - ჰა, ჰა, ჰა

ი. მოს ღე - ღა - ჰა, ჰა!

ჰა!

ad lib.

ქი რიც მოგ-კაჰოს დე-და- მა- ვო, შეილო თავ შე-უ- დე- ბა-რო ვო.

ad libitum

დაკრილოვო და და-ეუ-წუ-ლო

ten.

შენ- წა- მაღ და- უ- დე- ბა-რო ვო შე- ი- ვეი

ten.

ჰეი ჰეი ქი რიც მოგ- კაჰოს დე-და- მა ვო.

შვი - ლო თავ შე - უ - დე - ბა - რი ვო

ჰე

ten

ten

ten

ჰე!

ჰე! ჰარი,

ჰა - რა - ლა - ლოი ჰა - რა - ლოი ვარ - თა - ლა -

ჰა!

Tutta forza.

ლო,

რი

ჰარი, ჰა რი

ლა - ვა - წუ - ლო

ten

ლა - ვა - წუ - ლო

ten

ten

ჰე

ჰე

ჰე

ჰა!

ვარ. თა. ლა. ლო.

ვე ჰა. რა. ლა - ლო

ვე, ჰა. რა - ლა - ლო

ჰა!

ვე, ჰა. რა. ლა. ლო. ვე

ჰა - რა. ლო. ვე ვარ. თა. ლა. ლო - რა

ჰა!

ad libit. rall. s ten.

ჰა - რა. ლა. ლო. ჰა. რა. ლა. ლო. რა ვარ. თა. ლა. ლო.

ვე!

ვე!

ვე!

რალ.

ჰა, .

ვე!

ს ა რ ჩ ე ვ ი

ბა.

I. წინასიტყვაობა 6

1. პირობითი აღნიშვნების ახსნა 5

თავი 1. კილოები — კილოები, მაყორული კილოს აკუსტიკური საფუძველი; კილოს გამორკვევის პრინციპები; დასაწყისი და საბოლოო ნოტი ან თანაბგერადობა და კილოს ტონიკა; ტემპერირებული წყობიდან გადახრები; განუვითარებელი კილოები. 11

თავი 2. მელოდის ძარითადი თვისებები. — ქართული ხალხური სიმღერების ჰარმონიული (აკორდული) და პოლიფონიური წყობა; პოლიფონიური წყობა ქართლ-კახურ სიმღერებში; მელოდის ტერციული აგებულება და მისი ლინეარული განვითარება არააკორდული ნოტების საშუალებით; თვითოეული ხმის მოძრაობის კანონები: მდორე სელა და ნახტომები; ინტერვალები წ. 4-ის წ. 5-ის მნიშვნელობა; კვარტების, კვინტებისა და ტერციების პარალელური მოძრაობა. 35

თავი 3. ბანი. — ბანი ჰარმონიულ (აკორდულ) და პოლიფონიურ წყობაში; ბანი და სიტყვიერი ტექსტი; ბანის ამბიტუსი; ბანი აკორდული წყობის სიმღერებში; დამოუკიდებელი ბანი; ბანი, რომელიც ჩნდება მხოლოდ კადანსებში; ბანისა და პარველი ხმის ოქტაური სელა; მეცნიერთა აზრი ბანის ამ ფორმის შესახებ; ბანისა და შუახმის უნისონით მოძრაობა; ნაგულისხმევი და ფაქტიური ბანი 51

თავი 4. მელოდური (არააკორდული) ნოტები. — გამეღელი ნოტები; დამხმარე ნოტები; წინასწარი ნოტი და კამბიატა; შეკავება; მელოდური ნოტების გამოყენების რთული ფორმები. 64

თავი 5. აკორდიკა. — აკორდების ძირითადი ტერციული წყობა; სრული და არასრული აკორდები; სამხმოვანება, სეპტაკორდი და ნონაკორდი; მთავარი საფეხურები (I, VI და VII); მთავარი და დამოკიდებული საფეხურების ურთიერთობა (სეკუნდური სქემა); მთავარი და დამოკიდებული საფეხურების ფორმები; მიქსოლიდიური კილოს II საფეხურის გარდაქცევა ეოლიური კილოს ტონიკად; III საფეხური,

როგორც I საფეხურის მცვლელი; არატერციული წყობის აკორდები; მათი წარმოშობის პირობები; მათი დამოკიდებულება ძირითადი ტერციული წყობის აკორდებთან; მათი დისონანსური ხასიათი; 45, 47 და 48 მაჟორულ და მინორულ კილოებში; ყველა; საფეხურის ჰარმონიული ფუნქცია. 70

თავი 6. კადანსები.

— მარტივი, გაფართოებული, რთული, ფრიგიული კადანსები, ნახევარკადანსები; ქართული (ეოლიური) კადანსი; ქართული კადანსის სახეები: პირველი და მეორე სახის ქართული კადანსი; კვარტული კადანსი; კვარტული კადანსის უკანასკნელი თანაბგერადობის პრიმა; რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი. 4—5 დამოკიდებულობის ჩანასახი რთულ მოდულაციურ კვარტულ კადანსში; ხმების მოძრაობა კადანსებში . . . 96

თავი 7. მოდულაცია

—მოდულაციური ხერხები; მიხრილობის დროებით შეცვლა ერთ ტონიკაზე; დაპირისპირება დ. 2 და მც. 3 ქვევით; მოდულაცია საერთო საფეხურის საშუალებით; მოდულაცია პირველი და მეორე სახის ქართული კადანსის საშუალებით; მოდულაციური ხერხი და მგზობელ კილოების ურთიერთ-დამოკიდებულება; მოდულაციური გეგმა, როგორც „უმალღესი რიგის“ კილო; მარტივი მოდულაციური გეგმის ფუძე; რთული მოდულაციური გეგმის ფუძე; მოდულაციური გეგმა, როგორც საფუძველი, რომელზედაც მიმდინარეობს ფორმის სხვა ელემენტების იმპროვიზაციული განვითარება; ერთი და იგივე სიმღერის სხვადასხვა ვარიანტების საერთო მოდულაციური გეგმა! „მაჟორლის“ მოდულაციური გეგმის ორი სახე; ჩაკეტილი და ღია მოდულაციური გეგმები; „ჩაკრულოს“ დინამიური მოდულაციური გეგმა; თემატიური მასალის განაწილება რთულ მოდულაციურ გეგმებში. . . . 123

თავი 8. მოდულაციური გეგმები

—23 „გრძელი“ სიმღერის მოდულაციური გეგმები. . . 143

თავი 9. დასკვნა

—ჰარმონიის კანონზომიერებათა გამოყენება სიმღერის ანდა-სიმღერათა ჯგუფის წარმოშობის ეპოქის განსაზღვრისას 145

პირობითი აღნიშვნების ახსნა)

- არ. ტ. I, 341, № 27 — Труды музыкально — этнографической комиссии, состоящей при этнографическом Отделе Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии. Том. I. გვ. 341, სიმღერა № 27 ნარკვევი: Д. И. Аракчиев: „Краткий очерк развития грузинско-карталино-кахетинской песни“ მოსკოვი 1906 წ. (ამ ნარკვევის ცალკე გამოცემა — მოსკოვი 1905 წ.).
- არ. ტ. V, 65, № 4 — Д. И. Аракчиев: „Грузинское народное музыкальное творчество“. Оттиски из V тома „Трудов Музыкально-этнографической комиссии И. О. Л. Е. А. и Э при Московском Университете“ (მოსკოვი, 1916 წ. ტომი V. გვ. 65, სიმღერა № 4.
- ფ. 55, № 35 — ზაქ. ფალიაშვილი „ქართული ხალხური სიმღერების კრებული“. ტფილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გამოცემა, 1909 წ. გვ. 55, სიმღერა № 35.
- 3/4 — მე-3 სტრიქონი, მე-4 ტაქტი.
- 3/1 — 3 — მე-3 სტრიქონი 1,2, და 3 ტაქტი.
- 3/4 — 4/2 — მე-3 სტრიქონის მე-4 ტაქტიდან მე-4 სტრიქონის მე-2 ტაქტამდე.

რედაქტორი ბ. გულისაშვილი
კორექტორი თ. კილაძე

ტექნ. ხელმძღვ. პ. შირიაპოვი

გადაეცა წარმოებას 2/11-50 წ. ხელმოწერილია დასაბეგებად 4/X1-50 წ. უე 06221
შეკვ № 364. ანაწყოების ზომა 7×11. ქაღალდის ზომა 70×108. სასტამბო ფორ-
მათა რაოდენობა 12. ტირაჟი 2000.

„ზარია ვოსტოკა“-ს სტამბა, თბილისი, რუსთაველის პარკი, № 42.

Типография „Заря Востока“, Тбилиси, пр. Руставели № 42