

ქართული ხალხური საკრავიერი მრავალხმიანობის ფორმები

შეიძლება ითქვას, რომ ინსტრუმენტული მუსიკის შემსრულებლობა ნაკლებად „უშუალოა“, ვიდრე – ვოკალურისა. ჩემი აზრით, სწორედ ამ მიზეზითაა მართლმადიდებლურ ტრადიციის მსახურებაში საკრავის გამოყენება დაუშვებელი – ადამიანის სახმო ორგანოები ხომ შემოქმედებითი ჩანაფიქრის ბევრად უფრო უცდომელად ამსახველი ინსტრუმენტია, ვიდრე ადამიანის ხელით შექმნილი საკრავები. მართალია, ზოგიერთი ხალხის მუსიკალურ შემოქმედებაში საკრავს წამყვანი ადგილი უჭირავს, მაგრამ, ხშირად ეს მოვლენა რელიგიური რეგლამენტით ან მონოდიური აზროვნების თავისებურებებითაა გამოწვეული.

შესაძლოა, სწორედ ამგვარი მეორადობის გამო საკრავიერი მუსიკა ქართულ ტრადიციაში ნაკლები ხვედრითი წილითა და მნიშვნელობით ხასიათდება, ვიდრე ქართული ხალხური სიმღერა. ამგვარ შეფარდებაზე, უეჭველია, გაგლენას იქონიებდა ქრისტიანული მუსიკალური კულტურისათვის დამახასიათებელი „ვოკალურობაც“. ძირითადად კი, ჩვენი აზრით, ქართულ გარემოში ხშიერი და საკრავიერი სფეროს ხვედრითი წილის შეფარდება ქართულ ხალხურ მუსიკაში ინტონირების „უშუალობისადმი“ და სოლო შესრულებაზე უფრო მეტად ხმის შეწყობისადმი სწრაფვის გამომხატველია.

ქართული საკრავიერი მუსიკა დიდი უმეტესობით თანხლების როლს ასრულებს. ამ თანხლებაში უნდა ვიგულისხმოთ არა მარტო ვოკალის, არამედ – რიტუალური თუ სამეურნეო ქმედების თანხლებაც. სოციალური რეგლამენტი ქართული საკრავის მუსიკალურ შედეგზეც აისახება. ვოკალისაგან თავისუფალი ქმედების საკრავიერ თანხლებაში გვხვდება ისეთი ინტონაციები, რომელსაც ვერ ან უკვე ვერ შევხვდებით ქართულ სიმღერაში. სამაგიეროდ, სიმღერის თანხლებს საკრავიერ მუსიკაში, უმეტესწილად, ვოკალური მუსიკალური აზროვნების საკრავიერ სიბრტყეზე პროექციას აღმოვაჩენთ. სასიმღერო ინტონაცია არც სოლო დასაკრავისთვისაა უცხო, მაშინ, როდესაც საკრავის ვოკალით მიბაძვა მხოლოდ გამონაკლისის სახით გვხვდება.

ზემოაღნიშნული თავისებურების გამო, ქართული ხალხური ვოკალური მრავალხმიანობის საკმაოდ დაწვრილებით განხილული ფორმების მიხედვით, თითქოსდა, ადგილი უნდა იყოს ქართული ხალხური საკრავიერი მრავალხმიანობის ფორმათა დადგენაც. შესაძლოა, ამიტომ, ქართველი მკვლევრების ინტერესის სპეციალური საგანი ეს სფერო ჯერ არ გამხდარა. შევეცდებით, ამ მიმართულებით კვლევას ჩვენი მცირე ნაშრომიც შევმატოთ.

თავდაპირველად წარმოვადგენთ ქართულ საკრავთა შედარებით მიმოხილვას მრავალხმიანი სტრუქტურის შექმნის პოტენციის მიხედვით.

ცხადია, ასეთი მიმოხილვისას არ ვითვალისწინებთ დასარტყამ საკრავებს. დოლი და დაირა, ასევე ტაშიც, ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის მკაფიოდ გამოხატული რიტმული ფონია. ამის ერთ-ერთი დასტური ისიცაა, რომ ყურადღება არ ექცევა მათი ბგერათსიმაღლებრივი წყობის შესაბამისობას მუსიკალურ ქმედებასთან.

დასარტყამ საკრავთა ჯგუფთან აკომპანემენტის რიტმული მხარის მხრივ სასულეზე უფრო ახლოს სიმებიან საკრავთა ჯგუფი დგას, კერძოდ – ჩამოსაკრავები – ფანდური და ჩონგური. გარდა მასალისა, აგებულებისა, სიმთა რაოდენობისა, წყობისა, საქცევთა ქონა-არქონისა, მათი ძირითადი განსხვავება, ჩვენი აზრით, უნდა ვეძიოთ იქ, სადაც ყველა ზემოჩამოთვლილი ფაქტორი ნაკლებმნიშვნელოვანია. ამგვარ მთავარ განსხვავებად ამ ორ საკრავს შორის მაინც მოზიდვის გამოყენების სიხშირეს მივიჩნევთ. ერთადერთი გარგნული ფაქტორი, რომელიც ჩონგურს ნაწილობრივ ეხმარება ამ კუთხით მეტი მრავალფეროვნების მიღწევაში, მისი მეოთხე სიმი – „ზილია“.

ის ფაქტი, რომ საქართველოს აღმოსავლეთში გავრცელებული ფანდურისთვის მოზიდვის ტექნიკა უცხოა, ზოგიერთი დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას გვაძლევს: ნათელია, რომ ფანდურის, როგორც აკომპანემენტის ფუნქცია განსხვავდება ჩონგურის ასეთივე ფუნქციისაგან. ფანდური უფრო ადვილად იგივეება ვოკალურ ბანთან. აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებული შებანების მეთოდი თანაბრად გამოიყენება როგორც ვოკალური ბანის, ასევე – ფანდურის თანხლების მიერ. ამ დროს ფანდური ხშირად რეგულარულ მეტრულ პულსაციასაც კი კარგავს, რაც ამგვარი საკრავისათვის აგრერიგადაა დამახასიათებელი (აუდიო მაგ. 1).

მაგრამ ბანთან ეს მსგავსება მხოლოდ სოლო მომღერლის შებანებისას შეინიშნება. ხოლო მაშინ, როდესაც თავისუფალი მეტრის კონტინუალური ბურდონიანი სიმღერები ჟღერს, ფანდურის კამერული ხმოვანებისა და რეგულარული რიტმული ფიგურისათვის ადგილი აღარ რჩება.

ამგვარად, ბურდონული ბანის ანალოგიური ფუნქცია ფანდურს არ ანიჭებს დაკერის გამრავალფეროვნებისათვის მოზიდვის ტექნიკის გამოყენების საბაბს, რა ფაქტორმაც, შეიძლება ვივარაუდოთ, მოზიდვის ხერხი ფანდურისათვის არააქტუალურად აქცია. მართალია, გამონაკლისები აქაც გვაქვს – ძირითადად თუშურ დასაკრავებში, მაგრამ ეს კერძო შემთხვევებია და კანონზომიერებას არ ქმნის.

სხვაგვარი ფუნქცია გააჩნია ჩონგურს. დასავლურ სიმღერებში ბანს ნაკლებად ენიჭება ჰარმონიული ფუძისა და ფონის როლი. ჩონგურის თანხლებაც არა ბანზე, არამედ ზოგადად სიმღერის მთლიან ფაქტურაზეა ორიენტირებული და, როგორც ჩანს, ამის გამო, უფრო ინდივიდუალიზებულია. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ფანდურის მსგავსი „ბანური“ აკომპანემენტი ჩონგურის დასაკრავებში არც თუ ისე ცოტაა – ძირითადად სოლო მომღერლის თანხლებისას. ეს ამ დასაკრავების სიძველით უნდა აიხსნას. თუმცა, მათ გვერდით, ჩონგურის ჩამოკერისა და მოზიდვის ორგანულად შესამეხურად, თუნდაც უფრო გვიანდელ მეთოდს, თავისი მხატვრული ფასეულობა გააჩნია.

ამგვარად, ჩონგური მკაფიოდ გამოიყოფა, როგორც ფუნქციონალური მრავალხმიანობის ჩანასახის მქონე საკრავი. აქ ფუნქციონალურად თვით-

მყოფადი ხმა აკორდულ ჩამოკვრასთან მელოდიური სვლის მონაცვლეობით ინაკვთება. საკმაოდ მკაფიოდ ნაწილდება ორი ხელის ფუნქციაც – მელოდიურ სვლაში ორივე ხელის თითები აქტიურად მონაწილეობს, რაც შეეხება აკორდულ ჩამოკვრას, აქ მარჯვენა ხელის სხვადასხვა საშემსრულებლო მეთოდი ქმნის როგორც თანახმიერ, ასევე დაშლილ თანხმოვანებებს.

ჩონგურს ფუნქციურად მეტად უახლოვდება ჩანგი, რომელიც დღეს მხოლოდ სვანეთში გვხვდება. ჩონგურის, როგორც მოსაზიდი საკრავის თავისებურება, რომელიც სიმღერის ფაქტურის დასაკრავზე პროექციას გულისხმობს, ჩანგში უფრო მეტად რეალიზდება. ახობადის სიტყვებით, ჩანგის პარტია სიმღერის ერთგვარი ტრანსკრიფციაა. ისევე, როგორც ჩონგურში, თანხმლები საკრავის რიტმული ფუნქცია ჩანგში დაშლილი თანხმოვანებების სახითაა გადმოცემული.

ამგვარი დაშლილი აკორდები ნაკლებ დამახასიათებელია ჭუნირისათვის. აქ რიტმული ფუნქცია, ძირითადად, ხემის მოძრაობის მიმართულების შეცვლით გამოიხატება. ჭუნირი ხშირად სიმღერის იდენტურ ფაქტურას გადმოგვცემს, მაგრამ ხშირად, განსაკუთრებით, სოლო ვოკალთან შესამებისას, ორიგინალურ ფაქტურასაც აყალიბებს (აუდიო მაგ. 2).

მიუხედავად იმისა, რომ ჭუნირის და ჭიანურის ინტენსიური ბგერა ამ საკრავს ვოკალის თვისებებს ანიჭებს, ეს თავისებურება სვანური სიმღერების თანხმლებ პარტიაში სხვა საკრავებთან ეფექტურ სხვაობას არ გვაძლევს.

ჩასაბერი საკრავები, როგორც ცნობილია, აგებულებითა და ბგერათწარმოქმნის მექანიზმით ადამიანის მეტყველების აპარატს ემსგავსება. ეს მუსიკალურ შედეგზეც აისახება. შეიძლება ითქვას, ჩასაბერი საკრავები შორსაა ე.წ. „ინსტრუმენტული მელოდიისაგან“ და უფრო მეტად „ვოკალურ მელოდიას“ უახლოვდება; ყოველ შემთხვევაში, საქართველოში.

ამჯერად ცოტას ვისაუბრებთ სალამურზე, რადგან მას, როგორც სოლო საკრავს, მრავალხმიანი ფაქტურის პოტენცია არ გააჩნია და, ამასთან, ტრადიციის თვალსაზრისით, არც თუ ისე ხშირად მონაწილეობს სხვა საკრავებთან ერთად მრავალხმიან პროცესში.

ფუნქციონალურად გამოკვეთილი ვოკალური მრავალხმიანობის დასაკრავში ასახვა საქართველოში ყველაზე უკეთ ჭიბონისა და გუდასტვირს ხელეწიფება. ქართველი მკვლევრები ამ საკრავებს, უფრო ხშირად, ერთი საკრავის ორ ნაირსახეობად მიიჩნევენ. ჩვენ ამ მოსაზრებას არ ვეთანხმებით. გარდა აგებულებაში სხვაობისა და დიაპაზონისა, ჭიბონი და გუდასტვირი დაკვრის სხვადასხვა მეთოდითაც განირჩევიან ერთმანეთისაგან.

ჭიბონისა და გუდასტვირის მრავალხმიანობის მთავარი არგუმენტი მათივე აგებულებაა. სიმებიან საკრავებში ერთი მელოდიური ნახაზის წარმოქმნაში ორივე ხელი მონაწილეობს, რაც დამატებითი საზრუნავია. აქ ერთ ხელს – მარჯვენას მხოლოდ დაშლილი აკორდის აუღერება ძალუძს. განსხვავებით სიმებიანებისაგან, ჭიბონისა და გუდასტვირის თითო ლულას თითო ხელის მიერ თითო მელოდიური პლასტის წარმოქმნა შეუძლია (მარჯვენა რომ ნაწილობრივ ორივე დედნის თვლებს ფარავს, ეს ფაქტორი აქ მეორადი მნიშვნელობისაა). გამხოლოებული მიღები ასევე გამხოლოებული, ორიგ-

ნაღური ფუნქციონალობის პლასტებს ქმნიან. ამ მხრივ გამოირჩევა რაჭული და ქართლური გუდასტვირი. აქ „მებანე“ აშკარად იხრება ბურღონისაკენ. საინტერესოა, რომ ამ საკრავებში ხშირად ინსტრუმენტული მოტივი მთლიანი მუსიკირების ლიდერიც ხდება. ამავე დროს, სტვირის მელოდიის ფონს ხშირად მესტვირის რეჩიტაცია ედება. აჭარული ჭიბონი, გუდასტვირისაგან განსხვავებით, სოლო ვოკალის შემბანებელი ნაკლებადაა. იგი უფრო მეტად სოლო საკრავია და შესაბამისად, უფრო განვითარებული ფაქტურის დასაკრავები აქვს. ამიტომ ხმის ბურღონულ გაბმაზე მეტად აქ ოსტინატურ განმეორებადობას ვხვდებით (აუდიო მაგ. 3).

დასავლეთ საქართველოში შემორჩენილი ლარჭემი ანუ სოინარი – მრავალღერძიანი სალამური – სოლო მრავალხმიანობის მხრივ, შეიძლება ითქვას, უპერსპექტივოა. ამ მიმართებით იგი ბევრად არ აღემატება სალამურს. უფრო მეტიც, სალამურის პარტიაში ზოგჯერ ფარული, ანუ ნაგულისხმევი მრავალხმიანობის ელემენტებსაც კი შეიძლება შევხვდეთ. ლარჭემ-სოინარზე ორი ბევრა ერთად გამოიცემა, მაგრამ სპეციფიკური წყობის გამო, მასზე მხოლოდ უმარტივესი მელოდიური ფრაზების დაკვრაა შესაძლებელი (აუდიო მაგ. 4).

ქართული ხალხური საკრავების მრავალხმიანობისადმი მიდრეკილების მიხედვით განხილვის შემდეგ უფრო კონკრეტულად ვიმსჯელოთ იმის შესახებ, თუ მრავალხმიანობის რა ფორმები შემუშავდება ამ საკრავთა მიერ.

მაგრამ სანამ ამ ფორმათა ინსტრუმენტულ დასაკრავებში განსხეულებაზე ვიმსჯელებთ, შესრულების რეგლამენტის გათვალისწინებით, დასადგენია შემდეგი პუნქტები: რა სტატუსით უნდა განისაზღვროს ინსტრუმენტული მრავალხმიანობა ვოკალურთან შედარებით? მოიძებნება თუ არა ვოკალური ცნება „ხმის“ ანალოგი საკრავიერ მუსიკაში? როგორ განისაზღვროს ვოკალური და ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის შეხამების მრავალსახოვანი ფორმები?

საქართველოში ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის სტატუსი, რასაც ჩვენ მრავალხმიანობის რეალური ფუნქციონალურობის ხარისხს დაუკავშირებთ, დაბალია, ვიდრე ვოკალურისა. ყველაზე მკაფიოდ ინსტრუმენტულ მუსიკაში ფუნქციონალური მრავალხმიანობის ნიმუშები სოლო დასაკრავებში გვხვდება – ანუ ერთი შემსრულებლის კუთვნილებაა, რაც, ცხადია კიდევ უფრო დაბლა წევს ხსენებული ხარისხის ნიშნულს.

საკმაოდ რთულია ცნება „ხმის“ ფუნქციური გაგების მისადაგებაც ინსტრუმენტულ მუსიკასთან, მაგრამ არა – შეუძლებელი. ზემოაღნიშნული მსგავსების მიხედვით, „ხმას“ უფრო თამამად ვუწოდებთ ორხმიანი ჩასაბერი საკრავების ცალკე მდგომ მელოდიურ პლასტს.

საზოგადოდ, თუ შემსრულებელი გარკვეულ ძალისხმევას ხარჯავს ამ საკრავზე ორი ან მეტი ხმის გამოსაკვეთად, საქმე მრავალხმიან აზროვნებასთან გვაქვს. სამაგიეროდ, მრავალხმიანად ვერ ჩავთვლით ფანდურზე ხელის ერთი ჩამოკვრით მიღებულ აკორდთა მიმდევრობებს. სოლო ინსტრუმენტულ შესრულებას, სადაც საკრავის პარტიაში ფუნქციონალურად თვითმყოფადი ხმები იკვეთება, ვუწოდებთ „ინდივიდუალურ მრავალხმიანობას“

(იგულისხმება ინდივიდუალური ინსტრუმენტული მრავალხმიანობა). ამგვარ სურათს ვხედავთ ჭიბონის, გუდასტვირის, აგრეთვე ჩონგურის და ჩანგის ზოგიერთ დასაკრავში (აუდიო მაგ. 5). ამგვარად, ერთი საკრავის ფარგლებში ფუნქციონალურად განურჩეველ აკორდულ-სინქრონულ მრავალხმიან ფაქტურას – ჩონგურის, ფანდურის, ლარჭემ-სონინარის დასაკრავებში – რეალური მრავალხმიანობის ნიმუშად ვერ ჩავთვლით. ამის მიზეზი ხმათა შორის ფუნქციონალური ინდიფერენტულობაა, რომელიც ერთი ავტორის მიერ შესრულების სპეციფიკიდან გამომდინარეობს. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ასეთი შემთხვევები არც თუ ისე ბევრია (აუდიო მაგ. 6). საპირისპიროდ ინდივიდუალური, იგივე სოლო ინსტრუმენტული მრავალხმიანობისა, უნდა გვეჩინოს ანსამბლური ინსტრუმენტული მრავალხმიანობაც. მაგრამ დღესდღეობით ქართული ინსტრუმენტარიაში ამ მხრივ მრავალფეროვნებას ვერ გვთავაზობს. ბოლოდროინდელი მონაცემებით, ინსტრუმენტული ანსამბლის – დუეტის ერთ-ერთი აუცილებელი წევრი აქ დასარტყამი ინსტრუმენტია.

ჩათვლება თუ არა ვოკალური ანსამბლის თანახმიური მრავალხმიანი ინსტრუმენტის პარტია „მრავალხმიანობად მრავალხმიანობაში“? ამგვარი მრავალხმიანი ინსტრუმენტის ფარგლებში წარმოჩენილი ფუნქციონალური სხვადასხვაობა თავისი ხარისხით უფერულდება ვოკალური ანსამბლის ხმათა ფუნქციონალური დამოუკიდებლობის წინაშე. უფრო მეტიც: ხშირია შემთხვევები, როდესაც საკრავი ბაძავს ვოკალურ ანსამბლს, რომელსაც თანხლებას უკეთებს, ანუ ქმნის სიმღერის ერთგვარ „ასლს“. ეს მოვლენა განსაკუთრებით დასაყრდენ საქართველოსთვისაა ბუნებრივი. მიგვაჩნია, რომ აქ „ხმის“ ფუნქციით ამგვარი საკრავიერი თანხლების თუნდაც რამდენადმე ფუნქციონალური დამოუკიდებლობის მქონე ელემენტები არ უნდა დაგტვირთოთ; ხოლო თავად საკრავში დაფიქსირებულ მრავალხმიანობის ფორმას სამუშაო ტერმინად „**მიბაძვითი მრავალხმიანობა**“ ვუწოდებთ (აუდიო მაგ. 7). მაგრამ მიბაძვითი მრავალხმიანობა სოლო დასაკრავშიც იჩენს თავს. ხშირია ერთი ინსტრუმენტის მიერ მეორეს დასაკრავის შეთვისებაც. გვხვდება ნიმუშები, სადაც ბაძვითი შესრულება ავრცობს შესაბამისი ვოკალური შესრულების მუსიკალურ ფრაზას და მას მედიზმური ხვეულებით ამკობს. ხშირად კი საკრავიერი თანხლება სოლო დასაკრავადაა წარმოდგენილი და ინდივიდუალური შესრულებისთვის დამახასიათებელ თავისუფლებას იძენს.

საზოგადოდ, ვოკალურ-ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის ფორმები თავისი არაერთგვაროვანი და მრავალსახოვანი რეგლამენტით დეფინიციათა კასკადის შექმნის საცდურს ბადებს. აქ ვხვდებით რეალური თუ აღნიშნული „ბაძვითი“ მრავალხმიანობის მქონე საკრავის, ან სოლო საკრავის შესამებას ვოკალურ სოლოსთან ან გუნდთან, ან საკრავისა და სოლო მომღერლის დუეტს, ან მონაცვლეობას და ა.შ.

ჩვენს ადრინდელ ნაშრომებში, იმის გამო, რომ გადაგველახა საკრავისა და ვოკალის ანსამბლის არაერთგვაროვნება, საკრავის ერთიანი პარტია „**პლასტის**“ ცნებით დავტვირთეთ, რამაც გამოიწვია ტერმინი „ვოკალურ-

ინსტრუმენტული მრავალპლასტიანობა“, მაგრამ მოუქნელობის გამო, ვფიქრობთ, იგი მკვედრად შობილად უნდა ჩაითვალოს, ისევე როგორც – ხუთი-ექვსი მსგავსი ტერმინი. იმედია, ამ სინკრეტული მოვლენების დასაფიქსირებლად მომავალში უკეთ მისადაგებული ცნებები შემუშავდება.

ყოველივე ზემოთ თქმულის გათვალისწინებით, ვეცდებით უკვე მრავალხმიანობის ფორმათა მიხედვით მიმოვიხილოთ ქართული ხალხური საკრავიერი მრავალხმიანობა.

ოსტინატური მრავალხმიანობა, შეიძლება ითქვას, ყველაზე გავრცელებული ფორმაა სოლო ინსტრუმენტული მრავალხმიანობისა. სპირალური განვითარება მთავარი მახასიათებელია საცეკვაო თანხლებისა, რაც ქართულ მრავალხმიან საკრავებზე ინდივიდუალური შესრულების ძირითადი სფეროა. ოსტინატური ქარგა თავს იჩენს მოქმედის ვოკალურ თანხლებაშიც. საინტერესოა, რომ ჩონგურზე დასაკრავში ოსტინატური განვითარება სწორედ სოლო ვოკალის აკომპანემენტში მუდავნდება, რაც ხაზს უსვამს ამ რეგლამენტის სიძველეს და, იქნებ, პირველადობასაც. სამაგიეროდ ოსტინატური მრავალხმიანობა უცხოა ვოკალური ანსამბლის ინსტრუმენტული თანხლებისათვის. გამონაკლისი, შესაძლოა, აქ ისედაც ოსტინატური სიმღერა „ჰარი-რას“ ჩონგურის თანხლებაში დავინახოთ (აუდიო მაგ. 8).

ბურღონი ქართულ დასაკრავებში ხშირად გადაჯაჭვულია ოსტინატურ ფორმასთან. ვფიქრობთ, უფრო ზუსტი ვიქნებით, თუ ვიტყვით, რომ ასეთ შემთხვევაში ბურღონის კომპოზიციური პრინციპი გამოყენებულია, როგორც კერძო შემოქმედებითი ხერხი ოსტინატოს ფარგლებში. სამაგიეროდ, ბურღონი დომინანტია გუდასტვირის იმ ფრაგმენტებში, სადაც საკრავი ხმის ფონადაა გამოყენებული (აუდიო მაგ. 9). სინქრონული მრავალხმიანობა, ერთი შეხედვით, ინსტრუმენტულშიც ისევე დიდი წილითაა მოცემული, როგორც ვოკალურ მუსიკაში. მაგრამ განსხვავებით სასიმღერო ფაქტურისაგან, ინსტრუმენტული აკორდული ფაქტურა არ ამუშავებს ფუნქციონალური მრავალხმიანობის გამოკვეთილ ნიშნებს (აქ თავის სიტყვას ამბობს „მიბაძვითი მრავალხმიანობა“). ამიტომ ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში მკაფიოდ გამოხატულ სინქრონულ მრავალხმიანობას ვერ ვადასტურებთ.

ასევე მხოლოდ კომპოზიციური პრინციპის ფრაგმენტული გამოვლენით იფარგლება ქართულ ხალხურ საკრავიერ მუსიკაში პარალელური ხმათასვლა.

პარალინეალური მრავალხმიანობა ქართული საკრავიერი მუსიკისათვის ასევე უცხოა. ჩონგურზე, ფანდურზე, ჭიბონზე იმპროვიზაციის გამორჩეული ნიმუშები ოსტინატური მოკლე ფრაზების ფარგლებში თავსდება და აქ ზედმეტია საუბარი ცალკეული ხმის დამოუკიდებელი ლინეალური განვითარების მასშტაბზე, რაც თავისუფალ-კონტრასტულ მრავალხმიანობისთვისაა დამახასიათებელი (აუდიო მაგ. 10).

როგორც ვხედავთ, ქართული ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკისათვის დამახასიათებელია მრავალხმიანობის ორი ძირითადი ფორმა: ოსტინატური და ბურღონული. ამასთან, პირველი მათგანი ბევრად უფრო მრავალფეროვნად და დიდი ხვედრითი წილითაა გამოქვეყნებული.

აუდიო მაგალითები

მაგალითი 1: „ხუთშაბათს დაღამებასა“. უცნობი შემსრულებელი. (1959). საჭურვე (ხევსურეთი). თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 77 №33

მაგალითი 2: „ნაწაილა“. შემსრულებელი: გვაშაყან კვიციანი. (2007). ცხუმარი (სვანეთი). ჩამწერი: ნატალია ზუმბაძე

მაგალითი 3: „დასაკრავი ჭიბონზე და დოღზე“. (2007). შემსრულებელი: ანისხატის ტაძრის გუნდი

მაგალითი 4: „მწვემსური“. (1959). შემსრულებელი: ძოკია არონია. ჭაღვე (სამეგრელო). ჩამწერი ოთარ ჩიჯავაძე. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 82 №13

მაგალითი 5: „საზანდრული გუდასტვირზე“. (1965). შემსრულებელი: მიხიგაური გიორგი. ახალსოფელი (ქართლი). ჩამწ. კახი როსებაშვილი. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 163 №6

მაგალითი 6: „საცეკვაო ჭიანურზე“. (1962). შემსრულებელი: ვასილ რეხვიაშვილი. ჭიორა (რაჭა). ჩამწერი მ. უორდანი. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 146ა №7

მაგალითი 7: „ბატონებო“. (1965). შემსრულებელი: ანსამბლი. ვანი (გურია). ჩამწერი: ოთარ ჩიჯავაძე. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 170 №8

მაგალითი 8: „პარირა“ (ჩონგურით). (1936). შემსრულებელი: ქონია ბარამია. კრებული „ქართული ხალხური სიმღერა“

მაგალითი 9: „არსენას ლექსი“ (1964). შემსრულებელი ალექსანდრე ჯიქური. მისაქციელი (ქართლი). ჩამწერი კახი როსებაშვილი. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 161 №14

მაგალითი 10: „განდაგანა ჩონგურზე“. (1959). უცნობი შემსრულებელი. ბათუმი (აჭარა). ჩამწერი ვლადიმერ ახობაძე. თბილისის სახ. კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი. ფირი 97 №07

დამოწმებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შალვა. (1954ა). „მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში“. წიგნში: *ქართული ხალხური მუსიკის ნარკვევები*. თბილისი: ხელოვნება.

გაბისონია, თამაზ. (2003). „ჰიპოთეზები ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების პროცესის შესახებ“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. მოხსენებათა კრებული. რედაქტორები რუსუდან წურწუშია, იოსებ ჟორდანიას. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

გარაყანიძე, ედიშერი. (1988). რესპონსორული სიმღერის როლი ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებაში. წლიური სამეცნიერო ნაშრომი, ხელნაწერი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ნიკოლაძე, ქეთევან. (2002). „მრავალხმიანობის ტიპების ურთიერთმიმართების საკითხისათვის ვოკალურ და საკრავიერ მუსიკაში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, მოხსენებათა კრებული. რედაქტორები რუსუდან წურწუშია, იოსებ ჟორდანიას. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ჟვანია, თინათინ. (2001). „ქართული საკრავი და მრავალხმიანობა (ვოკალური და საკრავიერი მუსიკის ურთიერთობა)“. კრებულში: წურწუშია, რუსუდან (პ/მ რედ.). *სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. (ინგლისური რეზიუმე-თი). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ჟორდანიას, იოსებ. (2003). „მრავალდარგობრივი მიდგომა მრავალხმიანობის წარმოშობის პრობლემის ძიებაში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, მოხსენებათა კრებული. რედაქტორები რუსუდან წურწუშია, იოსებ ჟორდანიას. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

შილაკაძე, მანანა. (1970). *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. (რუსული და გერმანული რეზიუმეით). თბილისი: „მეცნიერება“.

შილაკაძე, მანანა. (2005). „მრავალხმიანობა და ქართული ხალხური საკრავები“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, მოხსენებათა კრებული. რედაქტორები რუსუდან წურწუშია, იოსებ ჟორდანიას. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ფედერაცია.