

თბილისის განო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

თამაზ გაბისონია

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები

მუსიკოლოგიის დოქტორის

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

ქვესპეციალობა: ეთნომუსიკოლოგია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
იოსებ ქორდანია (მელბურნის უნივერსიტეტი)

სარჩევი

შესავალი	3 გვ.
თავი I ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციური კანონზომიერებები	
ცნება „მრავალხმიანობის“ შესახებ	12 გვ.
„შემოქმედებითი მოდელის“ ცნება	32 გვ.
მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივა და ლიდერობა	42 გვ.
თავი II ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები	
მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები	48 გვ.
უნისონი და ჰეტეროფონია	52 გვ.
ანტიფონური შესრულება	57 გვ.
ბურდონული მრავალხმიანობა	63 გვ.
ოსტინატური მრავალხმიანობა	67 გვ.
სინქრონული მრავალხმიანობა	74 გვ.
პარალელური ხმათასვლა	80 გვ.
პარალინეალური ხმათასვლა	84 გვ.
ქართული მრავალხმიანობის სინთეზური ფორმები	92 გვ.
თავი III ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია	
ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა კლასიფიცირების მეთოდური წანამძღვრები	104 გვ.
საშემსრულებლო რეგლამენტის კრიტერიუმი და კლასიფიკაცია	110 გვ.
სამუშაო კლასიფიკაციები	117 გვ.
ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის სქემა	127 გვ.
ქართული მრავალხმიანობის ფორმები სხვადასხვა	
საშემსრულებლო განზომილებაში	136 გვ.
თავი IV მოსაზრებები ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის	
წარმოშობისა და განვითარების შესახებ	149 გვ.
დასკვნები	170 გვ.
გამოყენებული ლიტერატურის სია	184 გვ.
დანართი:	
სქემები	210 გვ.
სანოტო მაგალითები	214 გვ.
გამოყენებული სანოტო კრებულების სია	272 გვ.

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები

შესავალი

მაღალგანვითარებული მრავალხმიანობა ქართული ტრადიციული შემოქმედების ის ფენომენური თავისებურებაა, რომელიც ქართველ ერს მსოფლიო კულტურის თვალსაჩინო წამომადგენელად აქცევს. ქართულ მრავალხმიანობას (თავს ნებას მივცემთ, ასე მოვიხსენით ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა) გამოარჩევს დრამატურგიული სიმწყობრე, სტილური მრავალფეროვნება, ხმათასვლის ღრმადგააზრებული რეგლამენტი.

„მუსიკა სხვა არაფერია, თუ არა არითმეტიკა, მაგრამ ფარული. ისე, რომ სულმა არ იცის, რომ ითვლის“ – ამბობს ლაიბნიცი, (ფილოსოფია ... 1975: 26) რითაც ეხმიანება ანტიკური და შეა საუკუნეების ფილოსოფოსებს, რომელნიც მუსიკის ხელოვნებას სწორედ მათემატიკურ დისკიპლინად აღიქვამდნენ. შეიძლება ითქვას, რომ ქართული სიმღერა ისეთი „უმაღლესი მათემატიკაა“, რომლის მოსმენისას თუ შესრულებისას „სულმა უნდა იცოდეს, რომ ითვლის“. მოძრავი სტრუქტურის გონებით გააზრება, რა თქმა უნდა, ხმათა კოორდინაციის დროს უფრო საჭირო, ვიდრე ერთი მელოდიის კოლექტიური გამდერებისას, ამიტომ მრავალხმიანი სიმღერის შემსრულებელი, მიუხედავად თავისი პარტიის სიმარტივისა თუ სირთულისა, უფრო მეტი განზომილების შემოქმედებითი ამოცანის წინაშე დგას, ვიდრე – უნისონში, ან – სოლო მომღერალი. დღესაც ბოლომდე აუხსნელია, თუ რის გამო ირჩია ერთობლივი მუზიკირებისას ქართველმა ხალხმა (ისევე, როგორც ზოგიერთმა სხვა ერმა) თავის მუსიკალურებით იდეალად მრავალხმიანობა და არა – ერთხმიანობა. ამასთან, ამ არჩევანისაგან ქართველს დღემდე არ გადაუხვევია, მიუხედავად ერთხმიანი მუსიკალური ენის მქონე სხვადასხვა დამპყრობელთა როგორც პოლიტიკური, ასევე კულტურული აგრესისა.

დიდ ქართველ მოაზროვნეებთან ერთად, ერთ-ერთი პირველი, ვინც წინ წამოსწია ქართული მრავალხმიანობის ფენომენის მნიშვნელობა, უცხოელი იყო. „მრავალხმიანობა ქართული სიმღერის არსია“ – წერს ზ. ნადეჟი. (ნადეჟი 1930 :7) და იქვე გადმოგვცემს ამ ფენომენის გამომუდაგნების ერთ სახასიათო შემთხვევას: „ერთხმიან ჩაწერილ სიმღერებში ერთი მომღერალი ცდილობს ორხმიანობის

გადმოცემას“. მართლაც, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა ქართული ეთნიკური ტიპის ერთ-ერთი მკაფიო მახასიათებელია.

მიუხედავად ერთად მღერის ტრადიციის მეტ-ნაკლები შენარჩუნებისა, ქართული ხალხური მუსიკის დღევანდელი მრავალფეროვნება მხოლოდ „ნაშთია ძველი დიდებისა“. ვაცნობიერებთ რა, თუ რამდენი „თეთრი ლაქაა“ ქართული ტრადიციული მუსიკის დღევანდელ „რუკაზე“, ნათელი ხდება, რომ ჩვენამდე მოღწეული სიმღერები და საგალობლები მხოლოდ ისტორიული ბედუკულმართობის „წარლვნას“ გადარჩენილი „კუნძულებია“ იმ ერთიანი „კონტინენტისა“, რომელსაც ქართული ტრადიციული ყოფა ჰქვია. დღევანდელ ქართულ მუსიკალურ ტრადიციას კარგად ეხამება ასაფიერის ნათქვამი: „ხალხური სიმღერა დღეს მხოლოდ სტილისტური მასალაა“. (ასაფიერი 1987:40) ქართული ხალხური მუსიკა სასუნთქ აპარატზე შეერთებულ ავადმყოფს მოგვაგონებს, რომელსაც მეორადი ანსამბლების „სისხლი“ მიეწოდება. თითქმის დაკარგულია ის ტრადიციული ქართული სოფლური გარემო, რომელშიც ფოლკლორის მატარებელი პირი ორიგინალურ, და ამავდროულად, ქართული სტილისაგან დაუცილებელ მოტივს წაიმდერებს. შედარებით უკეთეს პირობებშია ქართული საგალობლელი, რადგან ამ ტრადიციის მატარებელმა ახალმა ჯგუფებმა გარკვეულწილად შეძლეს თითქმის დავიწყებულ ფესვებზე „აღმოცენებულიყვნენ“. თვით ახალი, სტილისტურად გამართული ქართული საგალობლის გამოჩენასაც გააჩნია გარკვეული პერსპექტივა. თუმცა ამ მხრივ, ჯერჯერობით, მრავალი „წყალქვეშა დაბრკოლებაა“ გასათვალისწინებელი.

ასევე საკმაოდ რთული სურათი გვესახება ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ფორმათა კვლევის ტრადიციაზე დაკვირვებისას. მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში იმდენად მრავალსახოვანია, რომ, როგორც ჩანს, ქართველ მკვლევარებში დამკვიდრდა მათი სისტემაში გააზრებისადმი ზოგადი, ხაკლებად სიდრმისეული მიდგომა. ადრეული პერიოდის ქართული ფოკლორისტიკისათვის საკითხის ასეთი ზოგადი შესწავლა არ იყო მოულოდნელი, მით უმეტეს, თუ ეს საკითხი კვლევის პირდაპირ ობიექტს არ წარმოადგენდა. ჩვენი აზრით, ქართველი მუსიკისმცოდნე მოვალეა, მეტი გულდასმით შეისწავლოს ქართული მუსიკალური ტრადიცია. ამასთან, გვჯერა, რომ იგი უკეთ ჩასწვდება ჩვენი სიმღერის, დასაკრავისა თუ საგალობლის სიდრმისეულ კანონზომიერებებს, ვიდრე – უცხოელი სწავლული. ქართველს ქართული მასალის გათავისების მეტი შესაძლებლობა გააჩნია, რომ აღარაფერი კოქვათ საკუთარი სიმდიდრისადმი პასუხისმგებლობაზე. ამიტომ გვსურს, რომ

წინამდებარე ნაშრომი ერთ-ერთი ბიძგისმიმცემი აღმოჩნდეს ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა შესწავლისათვის.

ამგვარად, ჩვენი კვლევის მიზანია ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა სისტემური შესწავლა, რაც საბოლოოდ, ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის ჩამოყალიბებით უნდა დასრულდეს. ვეცდებით გამოვკვეთოთ ქართული მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები და ტიპები; სისტემური კვლევის შედეგად გამოვავლინოთ სტრუქტურული იერსახე; წარმოვადგენოთ ქართული მრავალხმიანობის ისტორიულ ასპექტში განხილვის პიპოთეტურ მოსაზრებებს.

კლასიფიკაციის ცდა, რომელიც ნაშრომშია წარმოდგენილი, მხოლოდ და მხოლოდ ავტორისეული ვერსიაა ტიპოლოგიური კვლევისა. ბარტოკის განცხადებით: „ერთ ადამიანს არ ძალუბს ხალხური მუსიკის სფეროში სერიოზული კვლევითი მუშაობის ჩატარება“ (ბარტოკი 1959 :11). ამიტომ ჩვენი ნაშრომი შემდგომი კვლევისადმი ბიძგის მიმცემის ფუნქციით უფროა აღჭურვილი, ვიდრე საკვლევი პრობლემის ბოლომდე გადაჭრის ამბიციით.

როგორც ბერშადსკაია მიიჩნევს, მრავალხმიანობის კვლევა შესაძლოა, წარიმართოს სამი ძირითადი მიმართულებით: ესთეტიკურით, ეთნოგრაფიულით და კომპოზიციურით. (ბერშადსკაია 1961 :9) ხოლო კომპოზიცია ის სფეროა, რომელიც ესთეტიკასა და ეთნოგრაფიას შორის დგას და ამ ორი მათგანის შემაკავშირებელ ერთგვარ ნიშანთა სისტემას წარმოადგენს. წინამდებარე ნაშრომში სწორედ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციური მხარის განხილვაა წინწამოწეული. ამიტომ ნაშრომი თეორიული კვლევისაკენ იხრება.

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის რთულმა სტრუქტურამ იძულებული გაგვხადა ტერმინოლოგიური ხასიათის მრავალი სიახლე შემოგვეტანა. ამ ტერმინთაგან მრავალი მათგანი ჩვენთვისაც სამუშაო ხასიათისაა. გვაინტერესებს არა „ტერმინოლოგიური ნოვატორობა“, არამედ ის, რომ ადგავატურად იქნეს ასახული ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ცხოვრების წესი“, მისი საოცარი მრავალფეროვნება და სიმწყობრე. არ ვესწრაფვით ჩვენს მიერ მოტანილ ტერმინთა დამკვიდრებას ქართულ კვლევით პრაქტიკაში. ეს ახალი ცნებები ძირითადად, მოვლენათა ადგავატურად ასახვის მცდელობაა და – ამბიციებისგან თავისუფალი.

„საკვანძო“ თავისებურება ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობისა, რომელიც ყველაზე მეტადაა იდუმალებით მოცული, ხოლო „ამოხსნის“

შემთხვევაში ყველაზე მეტ დასკვნებს გვპირდება, არის სტრუქტურული მრავალგვარობა და ამავე დროს – ერთიანობა. ნუთუ ერთი, ქართული ძირი აქვს ბურდონულ, ოსტინატურ, „პომოფონიურ“, „პოლიფონიურ“ მრავალხმიანობას? იქნებ ამ ფორმათა შედარებით დაწვრილებითმა განხილვამ ახალი პიპოთეზებისათვის მოამზადოს ნიადაგი?

ამავე დროს, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა პვლევა უთუოდ სამსახურს გაუწევს იმ უცხოელ მკვლევარებს, რომლებიც არა მხოლოდ ქართული, არამედ კავკასიური და საერთოდ, ტრადიციული მრავალხმიანობის პვლევით ინტერესდებიან. როგორც ბერგერი აღნიშნავს, თვით ევროპული მრავალხმიანობის პვლევაც კი წარმოუდგენელი ქართული ხალხური მრავალხმიანობის გათვალისწინების გარეშე (ბერგერი 1983 :244).

ნაშრომში მოცემულია ზოგიერთი ტიპობრივი ქართული მუსიკალური მოვლენის განზოგადების ცდაც. კერძოდ, შეგვხვდება მსჯელობა ზოგადად ხალხური მრავალხმიანობის ფორმების შესახებ ქართულ მაგალითებზე დაყრდნობით. შესაძლოა, ასეთი მიდგომა ვინმერ არაპროდუქტიულად მიიჩნიოს, მაგრამ მსგავსი განზოგადებები არ ატარებს უნივერსალურობის პრეტენზიას, არამედ, მხოლოდ და მხოლოდ განსახილველ ქართულ მოვლენასთან მჭიდროდ მიახლოებას ემსახურება. მუსიკალურ ფოკლორისტიკაში კლასიკურად მიჩნეულ წიგნში ი. ზემცოვსკი „კალენდარული სიმღერების მელოდიკა“ აღნიშნავს, რომ მისთვის ამოსავალია რუსული მასალა, და მის საფუძველზე განიხილავს კალენდარული მღერის რამდენიმე არსებით ასპექტს, როგორც ერთ-ერთ ნათელ მაგალითს, ტიპურ მოდელს. (ზემცოვსკი 1975 :19)

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სახეთა შესწავლა, ცხადია, არ დარჩენილა ქართველ მეცნიერთა ყურადღების მიღმა. თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, კვლევის ამგვარი მიმართულება იშვიათად იღებდა მიზანმიმართულ ხასიათს. ქართველ მკვლევართაგან, რომელთაც დიდი წვლილი მიუძღვით ამ საკითხის განხილვაში, გამოვყოფთ შ. ასლანიშვილს, გრ, ჩხილავაძეს და ი. უორდანიას.

აღსანიშნავია, რომ ქართული ფოკლორისტიკის კორიფეუს – დ. არაყიშვილს, რომელსაც მრავალი საინტერესო მიგნება ეკუთვნის ქართული სიმღერის სტრუქტურის კვლევისას, ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა განხილვა არ ჩაურთავს თავის პრიორიტეტულ სამეცნიერო ამოცანათა ნუსხაში. გავიხსენებთ მეცნიერის ერთ ნაკლებად იღბლიან პასაჟს: „როგორც პიპოტეზა, ჩვენ თამამად

ვუშვებთ აზრს, რომ მრავალხმიანობის პრობლემა, არსებითად, დიდი ხანია, სგანური სიმღერით არის გადაწყვეტილი“. (არაყიშვილი 1950 : 33-34) ეს ფრაზა კარგი ილუსტრაციაა იმისა, რომ ქართული ფოკლორისტიკის გარიურაუზე ქართული მრავალხმიანობის სტრუქტურის კვლევის საკითხი არ იდგა პირველხარისხოვან ამოცანათა რიგში. ან, შესაძლოა, ამ ბუმბერაზი მოვლენის წინაშე გარკვეული რიდი იჩენდა თავს.

შემდგომში ამ მიმართულებით მაინც გადაიდგმება პირველი წარმატებული ნაბიჯები. შ. ასლანიშვილი, გამოყოფს ქართული ხალხური მრავალხმიანობის სამ ტიპს: ბურდონულს, კომპლექსურს და პოლიფონიურს. გარდა ამ სამი ტიპისა, აღნიშნავს ქართული ხალხური მრავალხმიანობის განვითარების ორ გზას. ერთი მიემართება „პარმონიული მრავალხმიანობისაკენ“, ხოლო მეორე – „პოლიფონიურისაკენ“. ასეთ კლასიფიკაციაში მრავალხმიანობის განვითარების ტენდენციაც არის მინიშნებული (განსაკუთრებით „პოლიფონიური მრავალხმიანობის“ ჯგუფში). ამ კლასიფიკაციას აშკარა დირსებები გააჩნია. ასეთია ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ორ ჯგუფად უნაშთოდ დაყოფა; კომპლექსური მრავალხმიანობის ტიპთან შედარებით ანტიფონური ტიპის წინ წამოწევა; ბურდონული მრავალხმიანობის ორ ჯგუფად დაყოფა – ზედა ხმების კოორდინაციის მიხედვით.

ამავე დროს, ამ კლასიფიკაციაში რამდენიმე ნაკლებაც ვხედავთ: ბურდონული ტიპი, აშკარა სტილისტური ერთიანობის მიუხედავად, პარმონიული და პოლიფონიური მრავალხმიანობის ჯგუფებშია გადანაწილებული, რაც კრიტერიუმად ზედა ხმების ურთიერთქმედების სახეთა მიჩნევამ გამოიწვია. დაიჩაგრა ამ მხრივ ბურდონული ბანი – მთავარი მახასიათებელი ბურდონული მრავალხმიანობისა. კრიტერიუმად ბანის აღებისას მკვლევარს შესაძლოა მეტი ყურადღება მიექცია ასეთი ბანის ორი სახეობისათვის – გაბმული ბანისათვის და რეჩიტაციულისათვის. ბანისადმი ნაკლები ყურადღების დათმობითაა, აგრეთვე, გამოწვეული ოსტინატური მრავალხმიანობის დიდი პლასტის უგულებელყოფა მკვლევარის მიერ (რაც ამ პერიოდისათვის სხვა მკვლევარებისთვისაც იყო დამახასიათებელი).

გრ. ჩხიგვაძე თავის ნაშრომში „ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობის ძირითადი ტიპები“ მკაფიოდ აყალიბებს ზემოაღნიშნული სამი ტიპის საზღვრებს. ახასიათებს თითოეულ მათგანს და მათი წარმოშობის შესაძლო მწექანიზმებს. ქართული მუსიკისმცოდნეობა დღემდე ოპერირებს ამ ცნებებით.

გარდა იმისა, რომ ტიპთა ამგვარი გამორჩევა არასრულად მიღვაჩნია, არ ვეთანხმებით ცნებათა – „კომპლექსურისა“ და „პოლიფონიურის“ სმარებას ქართულ სიმღერასთან მიმართებაში. თუნდაც იმიტომ, რომ ამ ცნებების ქვეშ ნაგულისხმევი მოვლენები ერთმანეთთან თანაკვეთის არეალებს ქმნიან.

ქართული და საერთოდ ხალხური მრავალხმიანობის ფორმების ი. უორდანიას მიერ შემოთავაზებული ტიპოლოგიური სქემა (უორდანია 1989 :7) შეიძლება ითქვას, ამ მიმართებით ყველაზე წარმატებული ცდაა ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში. მასში მოცემულია ცალკეულ კლასთა სუბორდინაციის ნორმები. სქემა ლაკონურია, რაც ერთგვარად მისი დიდი მასშტაბითაც აიხსნება – იგი სცილდება ქართული მრავალხმიანობის საზღვრებს და, გარკვეულწილად, მსოფლიოს ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა დახარისხების ცდაცაა. აქ წარმოდგენილი ცნებები ეთნომუსიკოლოგიაში აპრობირებულია და ჩვენთვისაც მისაღები. ღირსებების გვერდით უნდა აღვნიშნოთ ზოგიერთი ის დეტალი ამ სქემისა, რომლებიც ჩვენში წინააღმდეგობის გრძნობას ბადებს. მაგალითად, ამ სქემაში არ არის მკაფიო ზღვარი გავლებული ერთხმიანობასა და მრავალხმიანობას შორის. გაურკვეველია, ამათგან რომელს უნდა მიეკუთვნოს სოლო მრავალხმიანობა (იგი რეგლამენტის მხრივ ერთხმიანობაა, ხოლო ფუნქციურად – მრავალხმიანობა). ამას გარდა, ცოტა არ იყოს ბუნდოვანია „უნისონურ-ჰეტეროფონიული“ და „ჰეტეროფონიულ-უნისონური“ ჯგუფების საზღვრები და ურთიერთმიმართება. ვფიქრობთ, ამ ორი სიდიდის გამოჩენა დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო სტილისტურად ერთიანი მოვლენის ერთხმიანობასა და მრავალხმიანობას შორის ორად გადანაწილებისა (რადგან ჰეტეროფონია სწორედ ამ ორს შორის მდებარეობს). იქნებ აზრს მოკლებული არ ყოფილიყო სქემაში კანონის გვერდით იმიტაციური მრავალხმიანობის ტიპის ცალკე გამოყოფა. სქემაში მრავალხმიანურ კატეგორიადაა მოხსენიებული „გაცნობიერებული პარალელიზმი“, მაგრამ არ არის მინიშნებული, თუ რომელ ჯგუფს მიეკუთვნება „გაუცნობიერებული პარალელიზმი“. ეს დეტალება არ ჩქმალავს სქემის მთავარ ღირსებებს, მაგრამ, აშკარაა, რომ იგი უფრო დიდ მასშტაბზეა გათვლილი და ქართულ მრავალხმიანობის ფორმათა უფრო დაწვრილებით დიფერენციაციას არ ისახავს მიზნად.

მკვლევარი გვიანდელ შრომებშიც მიმოიხილავს მრავალხმიანობის ტიპებს. მაგრამ ამ შემთხვევებში უპევ სქემატურად არ ასახავს მათ და უფრო მსხვილი ერთეულების დაწვრილებით განსაზღვრებას იძლევა (უორდანია 2006 :22-30)

საინტერესოდ მიგვაჩნია ი. უორდანიას მიერ მრავალხმიანობის ფენომენის სოციალური ასპექტით გააზრების ცდა, რის შედეგადაც მკაფიო საზღვრებს იძენს მრავალხმიანობის ფაქტის დადასტურების კრიტერიუმები, რაც გვეხმარება მეტი სიცხადით წარმოვადგინოთ ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის ზედა საფეხურები. (უორდანია 2005 :35)

საინტერესოა ემსპაიმერის მიერ აღმოსავლური ქართული მრავალხმიანობის პომოფონიის სფეროსადმი მიკუთვენბა, ხოლო დასავლეთისა – პოლიფონიურისადმი (ემსპაიმერი 2008).

უნდა აღინიშნოს, რომ აღნიშნული ავტორები ძირითადად მიმოიხილავდნენ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ყველაზე მძლავრ, მაგრამ ერთ შენაკადს: ქართულ ხალხურ სიმღერას. ნაკლები ყურადღება ხვდა ქართული საგალობლის, აგრეთვე – ქართულ საკრავიერ და ვოკალურ-საკრავიერ მრავალხმიანობას.

საგალობლისადმი უყურადღებობა, პირველ რიგში, კომუნისტური იდეოლოგიის პოლიტიკური ზეწოლით უნდა აიხსნას. არ უნდა გამოვრიცხოთ ის მიზეზიც, რომლის თანახმადაც ქართული საგალობელი ორი სამეცნიერო დისციპლინის – ქართული პროფესიული მუსიკის ისტორიისა და ქართული ფოკლორისტიკისთვის – ერთმანეთისადმი „დილეგირების“ საგნად იქცა, რადგან იგი შეიცავს, როგორც პროფესიული მუსიკის ტრადიციის ნაშთს, აგრეთვე – ხალხური ზეპირი ტრადიციისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს. ჩვენ ქართულ საგალობელს განვიხილავთ, როგორც ქართული ტრადიციული მუსიკის შემადგენელ ნაწილს. სიტყვა „ტრადიციულში“ კი ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ ევროპული პროფესიული მუსიკალური ტრადიციისაგან გამიჯნულ ორიგინალურ ეროვნულ ტრადიციას, რომლის ძირითადი წარმმართველი ნაკადი ქართულ მუსიკალურ კულტურაში (მათ შორის – საგალობელში) ზეპირი ტრადიციის სახით გამომჟღავნდა.

მართლაც, ქართული საგალობელი, თავისი ისტორიული ბედის გამო, არ განვითარდა პროფესიული შემოქმედების მკაცრად შემოსაზღვრულ ფარგლებში. შეიძლება ითქვას, რომ ქართული საგალობელი ქართული ტრადიციული მუსიკალური ენის პროდუქტია, თუმცა, ამავე დროს, ქართული ტრადიციული მუსიკის სრულიად ორიგინალური შენაკადია. მასში გამომჟღავნდა ქართული მუსიკალური აზროვნების პროფესიული მუსიკის ყალიბში განივთების მექანიზმი.

რაც შეეხება ქართული საკრავიერი და ხმიერ-საკრავიერი მრავალხმიანობისადმი ქართველ მკვლევართა მოქრძალებულ ინტერესს, იგი შემდეგი მიზეზებით უნდა აიხსნას:

საკრავიერი მუსიკა ქართულ მუსიკალურ ტრადიციაში ნაკლები ხვედრითი წილითა და მნიშვნელობით ხასიათდება, ვიდრე ქართული ხალხური სიმღერა. ამგვარ შეფარდებაზე, უეჭველია, გავლენას იქონიებდა ქრისტიანული კულტურისათვის დამახასიათებელი „ვოკალურობა“, თუმცა რა ზომით – ძნელი სათქმელია. ამასთან, ჩვენც ვიზიარებთ ცნობილი აზრს, რომლის მიხედვითაც, ინსტრუმენტული მუსიკა ისტორიულად მეორადია ვოკალურთან შედარებით (სკრებკოვი 1973 :29) თვით ადამიანის სახმო ორგანოებიც ხომ შემოქმედებითი ჩანაფიქრის ბევრად უფრო ადგევატურად ამსახველი ინსტრუმენტია, ვიდრე – ადამიანის ხელით შექმნილი საკრავები. სწორედ ამგავრი „არაბუნებრიობის“ გამოა, შესაძლოა საკრავი მაგიური, „არაამქვეყნიური“ ფუნქციით დატვირთული და წამყვანი როლის მფლობელი ზოგიერთი ხალხის ტრადიციულ მუსიკალურ შემოქმედებაში. ამ მოსაზრების ფონზე, შესაძლებელია, უსაფუძლოდ, მაგრამ მაინც გავკადნიერდებით და ვიტყვით, რომ ქართული გარემოში ხმიერი და საკრავიერი სფეროს ხვედრითი წილის შეფარდება ქართულ ხალხურ მუსიკაში ინტონირების ბუნებრიობისადმი ჯანსაღი სწრაფვის გამომხატველია.

ქართული საკრავიერი მუსიკა დიდი უმეტესობით თანხლების როლს ასრულებს. იგულისხმება არა მარტო ვოკალის, არამედ – რიტუალური თუ სამეურნეო ქმედების თანხლება. ამის გამო, სიმღერასთან შედარებით ხალხური დასაკრავი უფრო მეტად ხასიათდება უტილიტარული ფუნქციით, რაც მის ინდივიდუალიზაციისაკენ მისწრაფების ძირითად დაბრკოლებად უნდა მივიჩნიოთ.

ჩვენს ნაშრომში ვეცდებით ნაწილობრივ მაინც აღმოვფხვრათ ის ნაკლოვანებები, რაც დღეს ქართული ტრადიციული საკრავიერი და საეკლესიო მრავალხმიანობის ფორმების კვლევაში შეინიშნება.

ნაშრომში ძირითად სიახლედ გვესახება ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სტრუქტურულ სახეთა მეტი დეტალიზაციით განხილვა, რისთვისაც ვეცადეთ გამოგვეკვეთა ორიგინალური კრიტერიუმები, როგორიცაა: „მოდელი“, „მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივა“, „მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპი“ და სხვანი. გამოვყავით ქართული მრავალხმიანობის ისეთი ფორმები, რომელთაც ადრე არ ექვეოდა სათანადო ყურადღება;

განხილულია ქართული საკრავიერი და საეკლესიო მრავალხმიანობის ფორმები. მოცემულია ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის ახალი ვერსია; ამასთან ერთად, წარმოდგენილია ქართული მრავალხმიანობის „საშემსრულებლო“ და „სამუშაო კლასიფიკაციები“; მიმოიხილება ქართული მრავალხმიანობის ისტორიული განვითარების შესახებ პიპოლეტური მოსაზრებები.

ნაშრომი შედგება შესავლისაგან, ოთხი თავისაგან, დასკვნებისაგან.

პირველ თავში – „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციური კანონზომიერებები“, ვმსჯელობთ იმ შემოქმედებითი პროცესების შესახებ, რომლებიც საფუძვლად უდევს აღნიშნული ფენომენის მრავალსახოვან ფაქტურის შემუშავებას. თავი შედგება ქვეთავებისაგან: „ცნება „მრავალხმიანობის“ შესახებ“, „შემოქმედებითი მოდელის“ ცნება“ და „მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივა და ლიდერობა“.

მეორე თავი – „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები“ შედგება შემდეგი ქვეთავებისაგან: „მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები“, „უნისონი და ჰეტეროფონია“, „ანტიფონური შესრულება“, „ბურდონული მრავალხმიანობა“, „ოსტინატური მრავალხმიანობა“, „სინქრონული მრავალხმიანობა“, „პარალელური ხმათასვლა“, „პარალინეალური ხმათასვლა“, „ქართული მრავალხმიანობის სინთეზური ფორმები“.

მესამე თავში – „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია“ შედის შემდეგი ქვეთავები: „ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა კლასიფიცირების მეთოდური წანამძღვრები“, „საშემსრულებლო რეგლამენტის კრიტერიუმი და კლასიფიკაცია“, „სამუშაო კლასიფიკაციები“, „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია“ და „ქართული მრავალხმიანობის ფორმები სხვადასხვა საშემსრულებლო განზომილებაში“.

მეოთხე თავის სახელწოდებაა „მოსაზრებები ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ“. აქ მოცემულია როგორც ქართველ მუსიკისმცოდნეთა, ასევე წინამდებარე შრომის ავტორის პიპოლეტური მოსაზრებები.

დასკვნებში პუნქტობრივადაა წარმოდგენილი ნაშრომში მსჯელობის შედეგად მიღებული მხოლოდ ძირითადი დასკვნები.

თავი I

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციური კანონზომიერებები

ცნება „მრავალხმიანობის“ შესახებ

ჩვენს თემაში წარმატებული კვლევის უმნიშვნელოვანეს წინაპირობად მიგვაჩნია ტრადიციული მრავალხმიანობის ცნების შესახებ მსჯელობა.

მუსიკისმცოდნეობაში მრავალხმიანობის ცნება, შეიძლება ითქვას, იმ პარადოქსულ ცნებათა რიგს მიეკუთვნება, რომლის შესახებაც არსებობს თითქოსდა ჩამოყალიბებული, მაგრამ ინტუიტიური წარმოდგენა. ჩვენში ხშირად ტრივიალურ იერს იღებს ამ ცნების აღრევა ცნება „პოლიფონიაში“.

დასასურათებლად მოკლედ მიმოვინილავთ, თუ რას გულისხმობს სხვადასხვა მკვლევარი „პოლიფონიაში“: „ენციკლოპედიურ ლექსიკონში“ (მუსიკალური 1991 :432) პოლიფონია განმარტებულია, როგორც „მრავალხმიანობის სახეობა“ (მრავალხმიანი მუსიკალური წყობისა, განსხვავებით – პომოფონიურ-ჰარმონიულისაგან), რომელიც წარმოადგენს ორი, ან მეტი მელოდიის ერთდროულად ჟღერას“. სკრებკოვიც პოლიფონიას „მელოდიათა ანსამბლს“ უწოდებს, რითაც მრავალხმიანობის ქვესიმრავლედ წარმოადგენს მას (სკრებკოვი 1982 :4), მაგრამ იქვე აღნიშნავს, რომ პოლიფონიურობა, როგორც პრინციპი, პოტენციის სახით, მრავალხმიანობის ყველა სახეს ახასიათებს. ასეთივე ყოვლისგამსჭვალავ როლს ანიჭებს ხოლოპოვი ცნება „ჰარმონიას“ (ხოლოპოვი 1988 :11). კურტი „პოლიფონიის“ ცნებაში მთლიანად გულისხმობს მრავალხმიანობას (კურტი 1931 :69). ხოლოპოვა პოლიფონიას უწოდებს ინდივიდუალურ მელოდიურ ხმათა შეხამებას, რომელიც ან თანაბარუფლებიანნი არიან, ან – ურთიერთდაქვემდებარებულნი (ხოლოპოვა 1979 :6). ძნელი წარმოსადგენია ხმათა ურთიერთდამოკიდებულების მესამე ვარიანტი. ასეთი განსაზღვრებით აღჭურვილი ბურდონულ მრავალხმიანობასაც პოლიფონიის ცნებას მივუყენებდით.

საზოგადოდ, შეიძლება ითქვას, რომ ფოკლორისტიკის რუსული სკოლის წარმომადგენლები (რომლისაგან მიღებულ მემკვიდრეობას ქართული მუსიკალური ფოკლორისტიკა დღემდე ერთგულებს), „პოლიფონიას“ უფრო ხშირად მრავალხმიანობის იმ ქვესიმრავლედ განიხილავს, რომელსაც ხმათა მეტი

ინდივიდუალიზაცია ახასიათებს. დასავლური ეთნომუსიკოლოგია კი „პოლიფონიას“ აიგივებს „მრავალხმიანობასთან“, ხოლო მის შემდგომი დიფერენციაციისათვის სხვა ტერმინებს იყენებს.

ჩვენი მხრივ რაოდენ დაგვიანებულიც არ უნდა იყოს, მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია იმ პოზიციის სისწორის დადასტურება, რომლის მიხედვითაც ეთნომუსიკოლოგი ზეპირი ტრადიციის მუსიკის განხილვისას უნდა მოერიდოს ცნება „პოლიფონიის“ გაიგივებას „ხმათა დამოუკიდებელი განვითარების პროცესთან“, რაც საავტორო მუსიკაში „პომოფონიას“ უპირისპირდება.

ასევე უნდა ვერიდოთ ცნება „პოლიფონიის“, როგორც „მრავალხმიანობის“ დაპირისპირებას ცნება „ჰარმონიასთან“, როგორც ხმათა ლინეალური განვითარების დაპირისპირებას ვერტიკალურ ბგერათშეთანხმებასთან, ანუ – დინამიკის დაპირისპირებას სტატიკასთან. ზეპირ ტრადიციაში მრავალხმიანი ფაქტურაც უკიდურესად სტატიკური შეიძლება იყოს (კურტი 1931: 69).

პერევერზევი მრავალხმიანობას მელოდიისა და ჰარმონიის ფენომენთაგან დამოუკიდებელ, ორგანულად ახალ მოვლენად აღიქვამს და მისი საინტერესო ანალოგია მოჰყავს წყალთან, როგორც ჟანგბადისა და წყალბადის მეშვეობით შექმნილ, ამ ორთაგან სრულიად განხსნავებულ პროდუქტთან (პერევერზევი 1966 :198). ამ შედარებიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ არსებობს მრავალხმიანური მელოდია, მრავალხმიანური კილო, მრავალხმიანური რიტმი და სხვა. მსგავს პოზიციას ადასტურებენ გრიგორიევი და მიულერი, როდესაც მსჯელობენ მრავალხმიანობის ფაქტურის „ერთკილოურობის“ შესახებ (გრიგორიევი ... 1969 :11). ხოლო რინკიავიჩესი მელოდიური და ჰარმონიული სმენის გვერდით ამკიდრებს ცნება „პოლიფონიურ სმენას“, რითაც ამ მოვლენის სუბსტანციურობაზე მიუთითებს (რინკიავიჩესი 1979 :16).

ზემცოვსკი თვლის, რომ მრავალხმიანობის განსაზღვრა უნდა იყოს ფენომენოლოგიური, ანუ არსობრივი და ძირითად ასეთ არსობრივ ფენომენად თვლის მრავალხმიანობის „კონტაქტურად მასოციალიზებელ“ ფუნქციას, ანუ მის სოციალურ-ფსიქიკურად გამაერთიანებელ ძალას (ზემცოვსკი 1989 :3) ამ მხრივ მკვლევარი ავითარებს ბ. ასაფიევის ფრაზას: „მრავალხმიანობა – ეს არის მუსიკის კოლექტიურად აღმოჩენა“ (ასაფიევი 1971 :88). ზემცოვსკი ამკიდრებს კიდეც ტერმინს „კოლექტიური მუსიკალური აზროვნება“ (ზემცოვსკი 2002 :43).

მრავალხმიანობის ფენომენის სოციალური და მუსიკალური ასპექტებით განხილვის ინიციატივით გამოდის ი. ჟორდანია. ამ ორი ასპექტით განსაზღვრული

„მრავალხმიანობები“ საერთო თანაკვეთის მქონე, მაგრამ განსხვავებულ არეალებს მოიცავენ (სოციალურ მრავალხმიანობად მკვლევარი მიიჩნევს ყოველგვარ ერთობლივ მუზიკირებას, ხოლო მუსიკალურად – ორი ხმის პარტიის ერთდროულად ჟღერას). მეცნიერი ცდილობს ჩამოყალიბოს ცნება მრავალხმიანობის ზოგადი გასაზღვრება, თუმცა ამ ეტაპზე „მრავალხმიანი კულტურის“ განსაზღვრებას ჯერდება. ეს უკანასკნელი თავის თავში მრავალხმიანობის ორივე – სოციალურ და მუსიკალურ გაგებას მოიცავს (ჟორდანია 2005: 35).

მაშასადამე, თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ზეპირ ტრადიციაში მუსიკა საშუალებას და არა მიზანს წარმოადგენს, ასაფიერის, ზემცოვსკის, ხოლო ქართველ მეცნიერთაგან ი. ჟორდანიას კვალდაკვალ უნდა ვაღიაროთ, რომ მრავალხმიანობის არსი (და არა – შედეგი) მის მასოციალიზებელ ფუნქციაშია (ასაფიერი 1987: 85; ზემცოვსკი 2003: 43; ჟორდანია 2005: 33).

აქტუალურად გვესახება საკითხი, თუ რა პარამეტრებს უნდა ითვალისწინებდეს ცნება „მრავალხმიანობა“ და რითი ემიჯნება იგი ცნება „ერთხმიანობას“.

ტრადიციულად, მრავალხმიანად აღიქმება ნაგებობა, რომელშიც რეალურად ჟღერს ორი ან მეტი ხმა. ამასთან, ზოგიერთი მკვლევარი ორი ხმის ოქტავაში თანაჟღერას ერთხმიანობიდან მრავალხმიანობაში გარდამავალ საფეხურად თვლის. ამის მიზეზი მრავალხმიანობის ცნების ორი განსხვავებული ასპექტით გააზრება. ერთის მხრივ, ყურადღება ექცევა დროის მოცემულ მომენტში განხილულ რეალურ სტრუქტურულ სურათს; ხოლო მეორე შემთხვევაში არის ცდა მოვლენის ფუნქციონალურ ჭრილში განხილვისა. მაგრამ ეს ორი კრიტერიუმი აშკარად აბუნდოვნებს ცნების საზღვრებს. მართალია, მუსიკალური ხელოვნების განვითარებაში არაფერი მიიღება გარდამავალი საფეხურის გარეშე, მაგრამ, ჩვენი აზრით, რაც მეტი იქნება გარკვეული საზღვრების მიმანიშნებელი კატეგორიული განსაზღვრებები, მით უკეთესია. სწორედ ასეთი განზრახვით გეცდებით მრავალხმიანობის ჩვენებული დეფინიციის ჩამოყალიბებას.

თვით ტერმინი „მრავალხმიანობა“ გვარნახობს, რომ მისი განსაზღვრება უნდა აიგოს შემდეგი აქსიომის საფუძველზე: მრავალხმიანობა არის მუსიკალური ორგანიზაციის ისეთი სახე, რომელიც შესდგება ორი ან მეტი ხმისაგან.

ასეთი განსაზღვრება ბადებს ორ მნიშვნელოვან კითხვას:

- რა უნდა ვიგულისხმოთ ცნება „ხმაში“: ა) ხმა-შემსრულებელი („შემსრულებლის“ ამგვარი გაგება უფრო ვოკალურ მუსიკას შეშვენის, ვიდრე – ინსტრუმენტულს), თუ ბ) ხმა, როგორც გარკვეული ფუნქციონალური იერ-სახის მქონე ინგარიანტი, რომელიც, მიუხედავად შემსრულებელთა რაოდენობისა, ერთი გრაფიკული პროექციით გამოისახება.
- როგორი ასპექტით უნდა იქნეს გაგებული „ორი ან მეტი“, ანუ მრავალი ხმა ცნება „მრავალხმიანობაში“: ა) როგორც დროის მოცემულ მონაკვეთში, ან მომენტში ერთდროულად მეღერი ორი, ან მეტი ხმა; თუ ბ) ფუნქციურად განსხვავებული ორი ან მეტი ხმა, რომლებიც შესაძლოა, თანაქმედებდნენ როგორც ერთდროულად, ასევე – თანამიმდევრობით.

განვიხილოთ თითოეული ეს კითხვა.

აშკარაა, რომ მსჯელობა: „რამდენი შემსრულებელიცაა, იმდენი ხმაა“, არ გამოგვადგება, რადგან ვერ დავუშვებთ ამ განსაზღვრებიდან უნისონის, როგორც გამონაკლისის გამორიცხვას. უნისონი არაა შემთხვევითი მოვლენა, ხოლო ხუთი კაცის მიერ უნისონში მდერა ვერ იქნება ხუთხმიანობა. უნისონისას რამდენიმე შემსრულებელი ერთ ხმას მდერის. ავიდოთ საპირისპირო შემთხვევა: არის თუ არა ერთხმიანობა ერთი შემსრულებლის მიერ ორი განსხვავებული ხმის გადმოცემის ცდა, რომელიც ამ ხმების ფრაგმენტების მონაცვლეობით შესრულებაში გამოიხატება? თუ უნდა ავირჩიოთ (და უნდა ავირჩიოთ კიდევ) ხმის ორი ზემოხსენებული განსაზღვრებიდან ერთ-ერთი, ვამჯობინებდით ხმის ფუნქციონალური ერთიანობიდან გამომდინარე განსაზღვრებას, ვიდრე – ხმის, როგორც, რაოდენობის მხრივ, შემსრულებლის იდენტური მოვლენის განსაზღვრებას.

ამგვარი პოზიცია, რა თქმა უნდა, საკმაოდ ხისტია ისეთი მოვლენის მრავალხმიანობად სახელდების მხრივ, როგორიცაა ერთი პირის მიერ მრავალ ხმაში მღერის მცდელობა. ჩვენ ამ მოვლენას „ნაგულისხმევ მრავალხმიანობას“ ვუწოდებდით. ვფიქრობთ, თუ ფუნქციონალურ კრიტერიუმს წამოვწევთ წინა პლანზე, ეს შემთხვევა უფრო ახლოს მრავალხმიანობასთან დგას, ვიდრე – ერთხმიანობასთან (ზუმბაძე 2000: 109) (მაგალითი №1).

მაშასადამე, „ხმაში“ ვგულისხმობთ ფუნქციონალურად ერთგვაროვან ხმის პარტიას.

რაც შეეხება გერტიკალის საკითხს: ერთდროულად მუდერი ფუნქციონალურად ორი ან მეტი ხმა თავისთავად მრავალხმიანობაა. მაგრამ გასარკვევია: არის თუ არა, ამასთან ერთად, მრავალხმიანობა, არა ერთდროულად, არამედ მონაცემლეობით მუდერი ორი ან მეტი ფუნქციონალურად თვითყოფადი ხმა?

რამდენხმიანია, ვთქვათ, სიმდერა მჭედლიშვილისეული „ჭონას“ ვარიანტი? თითქოსდა ცხადია, რომ – სამხმიანი. მაგრამ ამ სიმდერის განმავლობაში რეალურად უფრო ხშირად ორი ხმა ჟდერს, ვიდრე – სამი. ამგვარად, ტრადიციულად, ამ სიმდერის სამხმიანობისადმი მიკუთვნება ეფუძნება (შესაძლოა, შეუცნობლადაც) სამი დამოუკიდებელი ფუნქციის ხმის რეგლამენტს და არა – ამ ხმების გერტიკალურ თუ პორიზონტალურ კოორდინაციას. ვგონებთ, მართებული იქნება, თუ ამ პრინციპით მივუდგებით მუსიკალური „კითხვა-პასუხის“, ან „მოწოდება-პასუხის“ ტიპის ნიმუშებს, რომლებიც ორი შემსრულებლის მიერ სრულდება და სადაც არ ჟდერს მრავალხმიანი ვერტიკალი. მაშასადამე, მრავალხმიანობის დაფიქსირების მთავარი პირობა უნდა იყოს მინიმუმ ორი განსხვავებული ფუნქციონალობის ხმის მოცემულობა.

მართლაცდა, არ იქნება მართებული, თუ მრავალხმიანობის დეფინიციისას, ერთმანეთისაგან არ განვასხვავებთ ხმათა ვერტიკალურ და პორიზონტალურ ურთიერთმიმართებას. ერთად შესრულება სრულად ასახავს მრავალხმიანობის არსეს – განსხვავებულთა ერთიანობას, ხოლო მონაცემლეობით შესრულებაში ასეთი ერთიანობა ჩანასახის მდგომარეობაში იმყოფება. შესაბამისად, ერთად ჟდერას დავარქმევდით „**რეალურ მრავალხმიანობას**“ (ან – ქართული ვერსიით – „**თანახმიანობას**“), ხოლო მონაცემლეობით ჟღერას – „**ნომინალურ მრავალხმიანობას**“ (ანუ – „**მონაცემლებიანობას**“). ეს ორი მოვლენა ერთგვარად მრავალხმიანობის „კინეტიკური“ და „პოტენციური“ სახეობებია. საინტერესოა, რომ ქრისტენსენი ორივე ამგვარ მოვლენას აერთიანებს ცნებაში „მულტიუდერადობა“ (ქრისტენსენი 2002 :220), რა ტერმინსაც ჩვენ თავს ავარიდებთ, რადგან მასში მონაცემე ჟღერადობის მრავალხმიანი ფუნქციონალური თვითყოფადობა ნიველირებულია.

ნომინალური მრავალხმიანობის ცნება თავისთავად, არ უნდა გავრცელდეს ისეთ მოვლენებზე, რომელთა დროს ორი შემსრულებელი მუზიცირებს არა პარტიიორული მოტივით, არამედ – რეგლამენტირებული თუ შემთხვევითი მონაცემლეობის პრინციპით. მაგალითად, მრავალხმიანობისაგან საკმაოდ შორსაა ორი მომდერლის მონაცემლეობითი შესრულება, რომლის დროსაც თითოეული

ასრულებს დასრულებული მუსიკალური აზრის ფრაგმენტს და ასეთი ფრაზა არ მოითხოვს თანაშემსრულებლის აუცილებელ გამოხმაურებას. ამ შემთხვევაში თითოეული შემსრულებელი თავისი მუსიკალური ჩანაფიქრის მთლიანად განხორციელებისათვის არ საჭიროებს მეორე შემსრულებლის პარტნიორობას. ამ დროს თანაშემსრულებელი მისი პარტნიორია არა მუსიკალური დიალოგის, არამედ საზოგადოდ დიალოგის – როგორც ასეთის – მხრივ; ამ დროს პარტნიორობა დასტურდება თანაავტორის გაგებით, მაგრამ არა – თანამზრახველის, თანადამგეგმავის გაგებით. ამ დროს თითოეული შემსრულებელი სრულიად ავტონომიურია. ამის საპირისპიროდ, „კითხვა-პასუხის“, ან სხვაგვარად – „მოწოდება-გამოხმაურების“ ტიპის შესრულებაში ნათლად მუდავნდება სხვადასხვა შემსრულებლის მიერ ერთი მუსიკალური შემოქმედებითი ჩანაფიქრის განხორციელებაში პარტნიორული ძალისხმევა. თანაშემოქმედების ამგვარ ორ სახეობას შესაბამისად ვუწოდებდით დიალოგ-მონტაჟს და დიალოგ-სინთეზს.

ამგვარად, ნომინალური მრავალხმიანობის ცნება არ უნდა მივუსადაგოთ ორი ხმის მიერ მონაცვლეობით შესრულებულ ერთგვაროვანი ფუნქციონალობის დასრულებულ მელოდიას. ხმათა მონაცვლეობა უნდა დაფიქსირდეს აზრობრივად ერთიანი მუსიკალური აზრის მქონე მონაკვეთში. რაც შეეხება მრავალხმიანობის ფორმის დადგენისათვის ამგვარი მონაკვეთის შერჩევას ოსტინატური მრავალხმიანობის პირობებში (სადაც მუსიკალური აზრი პერიოდულად და პერმანენტულად ვითარდება), საჭიროდ მივიჩნევთ ასეთი ოსტინატური ფორმულის სამჯერ მაინც დაფიქსირებას, რაც ოსტინატოს ფაქტს დაადასტურებს.

ამგვარად, ნომინალური მრავალხმიანობის ნიმუშში, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ჩაწერა ერთ სანოტო სისტემაზეა შესაძლებელი, მკაფიოდ უნდა განირჩეოდეს განსხვავებულ ხმათა ფუნქციონალური სხვადასხვაობა.

უნდა აღინიშნოს, რომ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ხმათა ფუნქციონალურ დიფერენციაციაში რეგისტრულ პოზიციას. ზოგჯერ შესაძლოა, რეგისტრს მეტი როლი ენიჭებოდეს ფუნქციონალური ინდივიდუალობის შექმნაში, ვიდრე – მოტივურ, ან ტემბრულ სხვადასხვაობას. რეგისტრულად სხვადასხვა მონაკვეთზე არსებული ხმები ფსიქოლოგიურად დამოუკიდებლად აღიქმება (ნაზაიკინსკი 1972 :16). ამ შემთხვევაში ნაკლები მნიშვნელობა უნდა პქონდეს იმას, თუ როგორ ისმის ეს ორი ხმა – ერთდროულად, თუ – თანამიმდევრულად. როდესაც ასეთი ორი მონაცვლე ხმა ერთდროულად გაიჟდერს, ნათელი ხდება რეალურ და ნომინალურ მრავალხმიანობას შორის არაპრინციპული სხვაობა (მაგალითი №2). მოვიყვანთ

რამდენიმე დამატებით არგუმენტს მონაცემლე ხმების მრავალხმიანობად შერაცხვის სასარგებლოდ.

მრავალხმიანობის განსაზღვრის ფუნქციონალურ კრიტერიუმს თანაუღერადობის კრიტერიუმთან შემდეგი უპირატესობაც გააჩნია: მისი მიხედვით ფუნქციონალურ მრავალხმიანობად არ ჩაითვლება ისეთი ქდერადობა, რომლის დროსაც შემთხვევით ისმის ერთდროულად ორი ისეთი ხმა, რომელთა ავტორებს პგონიათ, რომ ერთ მელოდიას მდერიან უნისონში („გაუცნობიერებელი მრავალხმიანობა“, „სხვადასხვახმიანობა“).

იქნებ, ნომინალური მრავალხმიანობის ცნების შემოტანა არ იყოს დიდი აუცილებლობით გამოწეული? იქნებ დაგჭმაყოფილებულიყავით ცნება „ანტიფონით“ (მოუხედავად იმისა, რომ ანტიფონი უფრო დიდი სიმრავლეა)? ეს ასეც ემჯობინებოდა, თუ ამ ცნების მიერ განსაზღვრულ მოვლენას განვიხილავდით მხოლოდ, როგორც დროში შეყოვნებულს. მაგრამ ნომინალურ მრავალხმიანობას რეალურ მრავალხმიანობაში გადაზრდის პოტენცია გააჩნია (არ არის გამორიცხული სწორედ ეს იყოს რეალური მრავალხმიანობის წარმოშობის ერთადერთი გზა).

სხვათა შორის, ნომინალური მრავალხმიანობის რეალურში გადაზრდის ნათელ მაგალითს წარმოგვიდგენს სლავიუნასი, რომელიც ლიტვური „ამებური“ სიმღერის „პოლიფონიურ“ სიმღერად გადაქცევის შესახებ წერს. ამ დროს „ამებური“ სიმღერის შემსრულებელი წყვილები (რომლებიც მონაცემლებით მდერიან) ერთიანდებიან და ძირითად ტექსტს რეფრენის პარალელურად მდერიან. სლავიუნასი იქვე აღნიშნავს, რომ ერთი და იგივე სიმღერები ერთსა და იმავე ტერიტორიაზე იმღერება ხშირად „ამებურადაც“ და „პოლიფონიურადაც“ (სლავიუნასი 1972 :18).

არ უარყოფთ, რომ მრავალხმიანი შესრულების სრულფასოვანი განცდა მხოლოდ რეალური მრავალხმიანობის შემსრულებლებისთვისაა ნაცნობი. ნომინალური მრავალხმიანობა კი მოკლებულია ხმათა ვერტიკალურ კოორდინაციას, რაც, ტრადიციულად, მრავალხმიანობის არსად მიიჩნევა. მაგრამ თვით ტერმინი „ნომინალური“ ადასტურებს, რომ ამ ცნების შემოტანა სრულებით არ „ავიწროებს“ რეალური მრავალხმიანობის ფარგლებს.

საინტერესოდ მიგვაჩნია მრავალხმიანობის წარმოშობისა და ფუნქციონირების სხვადასხვა ასპექტის განხილვა. ამ მხრივ, ცხადია, მხოლოდ მუსიკალური განზომილება, სხვა კომპონენტოაგან მოწყვეტით, დამაჯერებელ

შედეგებამდე ვერ მიგვიყვანს, რადგან თავად მუსიკალური შედეგი გარკვეულწილად არამუსიკალური ფაქტორებითაა განპირობებული. ამ დროს შემოქმედებითი ციკლის: შემსრულებელი – მეთოდი – პროცესი – პროდუქტი – ყველა ეტაპზეა შესაძლებელი მრავალხმიანობის სხვადასხვა გამოვლინების დაფიქსირება. ვაცდებით, მრავალხმიანობის მოვლენას შევხედოთ ამგარი არამუსიკალური და მუსიკალური ფაქტორების დიფერენცირებული რაკურსით. ხოლო შემდეგ – ჩამოვაყალიბოთ ცნება „მრავალხმიანობის“ ჩვენთვის ყველაზე მისაღები განმარტება.

მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული ფაქტორების დასახელებისას ვსარგებლობთ ქართული ზეპირი ტრადიციის მუსიკის მაგალითებით, ვფიქრობთ, ჩვენი მოსაზრებების სხვა მრავალხმიან კულტურასთან მისადაგებისას კარდინალური განსხვავებები ნაკლებად მოსალოდნელია, რადგან ქართული მრავალხმიანობა ფორმათა დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა.

ტრადიციული მრავალხმიანობის არამუსიკალური ფაქტორებიდან განვიხილავთ სოციალურ, ფსიქოლოგიურ და კომუნიკაციურ ფაქტორებს.

სოციალური ფაქტორი

ეს ფაქტორი მიგვითითებს იმ პირობებზე, რომელშიც მრავალხმიანობა განსხვეულდება. აქ აქცენტს ვაკეთებთ არა პიროვნულ, არამედ საზოგადოებრივ და გარემო პირობებზე. ამ ფაქტორის მიხედვით შესაძლებელია მასალის აუღერებამდე, შესრულებამდე არსებული რეგლამენტის მიხედვით გადარჩევა. ასეთი რეგლამენტის შემდეგი სახეობები შეგვიძლია გამოვყოთ: დიალექტური, უანრული, სოციალური სტატუსის, სქესობრივ-ასაკობრივი და სხვა. ეს რეგლამენტი თითოეულ აღნიშნულ არეალში ისტორიულადაა ჩამოყალიბებული და უკვე ტრადიციის სახე აქვს მიღებული (ვოლკოვა ... 1982 :180). ამგვარი ჯგუფები ერთგვარი ყალიბებია, რომლებშიც ერთი და ოგივე მასალა მრავალგვარი ვერსიით ჯგუფდება. ამ რეგლამენტს ჩვენი ნაშრომის ბოლო ნაწილში უფრო დაწვრილებით განვიხილავთ.

ფსიქოლოგიური ფაქტორი

ამ ფაქტორს დავუკავშირებდით თვით შემსრულებლის მიერ კოლექტიურ მუზიცირებისადმი მზადყოფნას და მრავალხმიანი შესრულებისადმი მის მიღრეკილებას. სწორედ ეს ფაქტორი განსაზღვრავს შემსრულებლის არჩევანს ერთხმიანად, ან მრავალხმიანად მღერის ალტერნატივის წინაშე. ქართულ სიმღერაში ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა, უფრო მეტად, ტრადიციას ენიჭება. აღნიშნულ ტრადიციას, შესაძლოა, ფიზიოლოგიური სარჩელიც ედოს, თუ ი. ჟორდანიას თეორიას გავითვალისწინებთ მრავალხმიანობისადმი სხვადასხვა ეთნოსის გენეტიკური მიღრეკილების შესახებ.

მაგრამ, მოცემულ შემთხვევაში, ფსიქოლოგიური ფაქტორი, უფრო მეტად, შემსრულებლის გლობალურ მოდელს განიხილავს იმ მიმართებით, თუ კოლექტიური მუზიცირებისას რამდენად აქვს მას მოთხოვნილება გაითავისოს ერთი საერთო მელოდიური მოდელი (უნისონში), ან პირიქით – საკუთარი ორიგინალური მოდელი შეუთანხმოს პარტნიორს (ზემცოვსკი 1975 :21).

ორივე ამ შემთხვევაში, ცხადია, შემსრულებელი აცნობიერებს, რომ იგი ერთიანი შემოქმედებითი ორგანიზმის წევრია და მოწოდებულია, მუზიცირებისას ჰარმონიულ შედეგს მიაღწიოს, რაც, საზოგადოდ, კოლექტიური მუზიცირების ასევე აუცილებელი ფაქტორია.

მეტად საინტერესოა, ამ მხრივ, ქართული მრავალხმიანობისათვის ტრადიციული გუნდური ბანის ფენომენი. ასეთი ბანის ცალკეული მომდერალი ზემოთ ნახსენები ორივე შემოქმედებითი მეთოდის მომხმარებელია: იზიარებს საერთო მოდელსაც (ხშირად მელოდიურად საკმაოდ განვითარებულსაც) და ამ უკანასკნელს განსხვავებულ ხმის (სოლისტის) პარტიას უთავსებს. ამავე დროს, ცნობილია, რომ საქართველოში აბსოლუტური უნისონური შესრულების მეტად მწირი ტრადიციაა დაფიქსირებული. თვით ისეთი იმპერატიული ხასიათის ინსტიტუტმაც კი, როგორიც მართლმადიდებლური ტრადიციაა, საქართველოში დაფუძნებისას, ვერ შეინარჩუნა ერთხმიანი უნისონური შესრულების მანერა. ყოველივე ეს აშკარად მიუთითებს იმაზე, რომ უნისონური შესრულება, რომელიც ფიზიოლოგიურად ყოველი ადამიანის პოტენციაში ძევს. ქართველის შემოქმედებით პოტენციაში მრავალხმიანური აზროვნების წესით ითრგუნება, რაც, ვფიქრობთ, მხოლოდ ტრადიციაზე არ უნდა იყოს დამოკიდებული.

კომუნიკაციური ფაქტორი

ეს ფაქტორი შემსრულებელთა ურთიერთობის ნორმებს ითვალისწინებს და უფრო მეტადაა ტრადიციაზე დაფუძნებული, ვიდრე – ფსიქოლოგიური ფაქტორი. გამოვყოფთ კომუნიკაციის ორ ასეთ საფეხურს: **შემგუებლურ კოორდინაციას** და **მიზანმიმართულ** (განზრახულ) **კოორდინაციას.** პირველში ვგულისხმობთ ორი პირის, ან შემსრულებელთა ორი ჯგუფის იმგვარ თანაუღერადობას, რომლის დროსაც თითოეულს თავისი ინდივიდუალური, თვითკმარი შემოქმედებითი ამოცანა აქვს, მაგრამ მათი მუზიკირება საერთო რიტუალის ფარგლებში მიმდინარეობს. ამ შემთხვევაში, ჩვენი აზრით, გამართლებული იქნება საუბარი „**მრავალპლანიანი შესრულების**“ (სხვაგვარად – „**მრავალსიბრტყობრივი შესრულების**“) შესახებ. მრავალპლანიანი შესრულებისას ერთობლივი კოლექტიური მუზიკირება მხოლოდ ნომინალური სახითაა წარმოდგენილი. ქართულ ტრადიციაში ასეთი შესრულების მაგალითად შეიძლება დაფასახელოთ სვანური სამგლოვიარო რიტუალი, რომლის დროსაც ქალთა ქვითინით ტირილი მამაკაცთა „ზარის“ ფონზე სრულდება. დ. არუთინოვი-ჯინჭარაძე და მ. ნადარეიშვილი საუბრობენ მრავალხმიან მუსიკაში ცნება პლანის ერთ-ერთ მნიშვნელობად „**სივრცობრივი „ახლო-შორს“** განლაგების კვექტს სახავენ (არუთინოვი-ჯინჭარაძე ... 2007 :36).

რაც შეეხება მიზანმიმართულ კოორდინაციას, აქ უპვე შემსრულებლები ერთი მუსიკალური შემოქმედებითი ამოცანის დაძლევას ემსახურებიან. აქ რეალურ კოლექტიურ მუზიკირებასთან გვაქვს საქმე.

კომუნიკაციური ფაქტორი განსაზღვრავს მრავალხმიან შესრულებაში ხმათა რაოდენობის რეგლამენტსაც. მაგალითისთვის მოვიყვანთ ქართული ტრადიციისათვის დამახასიათებელ სამხმიანობას, რაც კარგად დასტურდება ქართული ტრადიციული საგალობლისათვის კანონიკურად ქცეული სამხმიანობითაც. ასევე ტრადიციულია ქართულ სამხმიანობაში ორი სოლისტისა და გუნდური ბანის რეგლამენტი. ასეთი განლაგება შემსრულებლებს, ძირითადად მუსიკალური შესაძლებლობების მხრივ, ორ ჯგუფად ჰყოფს, რითაც მუსიკალურ ქმედებაში არათუ გამორჩეული მომღერლის, არამედ – ყოველი მსურველის (ამ შემთხვევაში – ბანში) მონაწილეობის უფლებას უზრუნველყოფს.

მუსიკალური ფაქტორებიდან გამოვყოფთ ტექნოლოგიურს, ფუნქციონალურს და პროცესუალურს.

ტექნოლოგიური ფაქტორი

ეს ფაქტორი ითვალისწინებს მრავალხმიანი შესრულების ბგერათწარმოქმნის მეთოდს. აქ, ძირითადად, საკრავის ფაქტორი გვპარნახობს პირობებს. კერძოდ, ბგერათწარმოქმნის ტექნიკა შესაძლოა გამოიხატებოდეს საკრავიერ ან ვოკალურ შესრულებაში. მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ საკრავის გარეშე შესრულება არ გულისხმობს მხოლოდ ვოკალურ შესრულებას. არის მთელი რიგი რიტმის გამომხატველი ქმედებები – ტაში, ფეხის დაბაკუნება, არამუსიკალური ბგერები – რომელიც არ განიხილება ვოკალურ შესრულებაში, მაგრამ ხშირად, და, ჩვენი აზრით, უსამართლოდ, განიხილება საკრავისმიერი შესრულების ფარგლებში.

პრინციპულ სხვაობას ვხედავთ ადამიანის მიერ საკუთარი სხეულის მეშვეობით ხმის გამოცემასა და ამ მიზნით ინსტრუმენტის გამოყენებას შორის. ეს უკანასკნელი დაკავშირებულია არა მხოლოდ ორიგინალური ხმოვანების მიღწევის სურვილთან, არამედ – არაყოფითი, აბსტრაქტული მუსიკალური შემოქმედებისადმი მისწრაფებასთანაც. ჩვენი აზრით, სწორედ საკრავის გამოყენებას უნდა გამოეწვია ყველაზე დიდი „მუტაცია“ ადამიანის მუსიკალური აზროვნების განვითარების ისტორიაში.

ამიტომ, ვფიქრობთ, მკაფიო ზღვარი უნდა გაივლოს ადამიანის მიერ საკრავის გარეშე და საკრავის თანხლებით გამოცემულ ხმოვანებას შორის; მაგალითად, – ტაშსა და ორი ქვის დაკაბუნებას შორის. შესაბამისად, მუსიკალური შემოქმედება საზოგადოდ შეიძლება დაიყოს არა ვოკალურად და საკრავიერად, არამედ – სხეულისმიერად და საკრავიერად. შესაძლოა, უპრიანი იყოს ცალკე ვოკალური, სხეულისმიერი და საკრავიერი შესრულების ფორმების გამოყოფაც. ყურადღებას იპყრობს ადამიანის მიერ ხმით საკრავის, ან სხვა რაიმე არავოკალური ხმის მიბაძვის შემთხვევებიც (ასაფიერი 1987 :160).

ამ დროს საქმე გვაქვს ერთგვარ როლურ თამაშთან (რა მოვლენაც, გარკვეულ წილად, გამოსარიცხი არც საკრავიერი მუზიკირების დროსაა). ხოლო თუ მუზიკირების პროცესს შემსრულებლის შემოქმედებითი ამოცანის ასპექტით შევხედავთ (და ეს ეთნომუსიკოლოგიის თვალსაზრისით ასეც უნდა იყოს), ამგვარი შესრულება გამოდის ვოკალის ფარგლებიდან. იმასდა დავძენთ, რომ ქართულ სინამდვილეში ამგვარი შემთხვევები ტრადიციის საფეხურს ვერ აღწევს.

მაგრამ მიბაძვის გარდა ყურადღებას აგრეთვე ხალხურ მომღერალთა მიერ ბგერათწარმოქმნის ორიგინალური, სპეციფიკური ხერხების გამოყენება იპყრობს,

რაც ქართულ ტრადიციაში გამორჩეული შემსრულებლების – სოლისტებისთვისაა დამახასიათებელი. ამ ხერხებს მიეკუთვნება: რაც შეიძლება მაღალი ტესიტურის ხმის გამოცემა; ბგერის ერთგვარი „ფორმლაგით“ აღება; „იოდლის“ ტიპის ფალცები „კრიმანჭული“; ძირითადი ბგერის მელიზმური „ხვეულით“ შემკობა. საინტერესოა, რომ პირველი სამი თავისებურება ყველაზე „პოლიფონიურ“ კუთხეს – გურიას ახასიათებს, ხოლო მელიზმატიკით გატაცება – ასევე განვითარებული მრავალხმიანური კულტურის კუთხეს – კახეთს.

ფუნქციონალური ფაქტორი

ეს ფაქტორი ჩვენს ყურადღებას კოლექტიური მუზიკირების მონაწილეობა ხმების ფუნქციონალურ პოზიციას მიაკყრობს. ამ პროცესის დროს ხმათა ფუნქცია ორი ძირითადი განზომილებით ხასიათდება: ა) ხმათა ინდივიდუალიზაციისაკენ ან უნიფიკაციისაკენ მისწრაფებით; და ბ) ხმათა თანასწორობის, ან ურთიერთდაქვემდებარების მიმართულებით. ხმათა ინდივიდუალიზაცია ის ვექტორია, რომელიც კოლექტიური ერთხმიანობიდან მრავალხმიანობისკენაა მიმართული (ასლანიშვილი 1954 :73, სკრებკოვა-ფილატოვა 1985: 254).

ამ ვექტორის მიხედვით ფუნქციონალური მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების რამდენიმე შესაძლო მიმართულებებიდან შემდეგ ორს გამოვყოფთ: **უნისონი** – ჰეტეროფონია – თავისუფალი ხმათასევლა და **უნისონი** – პარალელიზმი – სინქრონი – თავისუფალი ხმათასევლა თუმცა ორივე ამ შემთხვევის ტიპურ გამოვლენას (განსაკუთრებით – მეორისას) მხოლოდ პროფესიულ მუსიკაში თუ წარმოვიდგენთ. აქ ძირითადი მნიშვნელობა ერთი მელოდიური მოდელის სხვადასხვა ხმის მიერ გაზიარებას, ან მისგან განსხვავებული მოდელის შექმნას ენიჭება.

განსაკუთრებით საგულისხმოა უნისონიდან ჰეტეროფონიაში, აგრეთვე უნისონიდან პარალელურ ხმათასევლაში, როგორც კოლექტიური ერთხმიანობიდან კოლექტიურ მრავალხმიანობაში გარდამავალი საფეხური. აქ მოცემულია ჩანასახი ცალკეული ხმის ინდივიდუალური განვითარებისა, რომელიც, პირველ შემთხვევაში, პორიზონტალური ბგერათკავშირების ახალ მოდელს შეიმუშავებს, ხოლო, მეორეს მხრივ, ვერტიკალური ბგერათშეთანხმების (კოორდინაციის) ახალ მოდელს გვთავაზობს.

რაც შეეხება დასაბამიერ მრავალხმიანობას, აქ ფუნქციონალური ფაქტორი აღნიშ ულ ტრანსფორმაციას არ განიცდის.

კოლექტიური ერთხმიანობა კოლექტიურ მრავალხმიანობის ერთგვარი ჩანასახის თვისებას იძენს, თუ ტემბრის კომპონენტს გავითვალისწინებთ. კერძოდ, ერთი მელოდიის სხვადასხვა ტემბრით შესრულებას ერთხმიანობას ვაკუოვნებთ, თუმცა აშკარაა სხვადასხვა ტემბრული ფუნქციის ხმათა ფაქტი. ეს ერთგვარი „მრავალტემბრული უნისონია“. ასეთი მრავალტემბრულობის ერთ-ერთი მაგალითია, ერთი მხრივ, მამაკაცთა, ხოლო მეორე მხრივ, ქალთა ან ბავშვთა ოქტავური შესრულება. ჩვენი აზრით, ეს საშემსრულებლო მეთოდიც უნისონურ შესრულებას უნდა მიეკუთვნოს (ხოლოპოვი 1988 :21). ამ მხრივ საინტერესოა, რომ დ. არუთინოვი-ჯინჭარაძე და გ. ნადარეიშვილი „ოქტავურ-უნისონურ“ წყობას მონოდიური ფაქტურად აღიქვამენ. (არუთინოვი-ჯინჭარაძე ... 2007 :37).

ამგვარი შესრულების მაგალითი მოგვეპოვება ლაზურ სასიმღერო შემოქმედებაში, რომელიც მძლავრ თურქულ ზეგავლენას განიცდის. ხმათა ინდივიდუალიზაციის ვექტორისადმი გარკვეული მიმართება აქვს, აგრეთვე, სხვადასხვა ხმის მიერ უნისონის „წარუმატებელ“, „არშემდგარ“ შესრულებას – სხვადასხვახმიანობას (ჟორდანია ი. 1989 : 279-280).

რა თქმა უნდა, შესრულების ეს შემთხვევითი ფორმა როგორც ქართული, ასევე საზოგადოდ ხალხური შემოქმედებისათვის არ შეიძლება ტრადიციული იყოს. სამაგიეროდ, მრავალხმიანობის ერთგვარ ნომინალურ გამოვლინებად უნდა აღვიქვათ დეკლამაცია სიმღერის ან დასაკრავის ფონზე, რისი იშვიათი შემთხვევებიც ქართულ ტრადიციაშიც მოგვეპოვება.

გვსურს მცირეოდენი რამ ვთქვათ ტერმინ „მრავალხმიანური (ან – მრავალხმიანი) მელოდიის“ შესახებ (ხოლოპოვა 1979 :6).

თუ მელოდიას წარმოვადგენთ, როგორც ბერები ლინეალური კავშირების მოწესრიგებულ სისტემას, მრავალხმიანი ფაქტურის პირობებში უფრო უპრიანი იქნება ვისაუბროთ „მრავალპლანიან მელოდიაზე“. იგი გაითვალისწინებს სხვადასხვა დონეზე, ანუ სხვადასხვა ხმაში – არსებულ მელოდიურ ფრაგმენტთა ერთობას, როგორც ერთიან პლასტს. ასეთი ფაქტურა ქართულ ტრადიციაში ყველაზე მკაფიოდ თავისუფალ-კონტრასტული ფორმის მრავალხმიანობაში გვხვდება.

მაგრამ თავის წილ ყურადღებას იპყრობს ზოგიერთ კერძო შემთხვევაში მრავალხმიანი ფაქტურის სხვადასხვა ხმაში არსებული მელოდიური კავშირების

ერთ ხმაში – ერთ სიბრტყეში პროეცირების შესაძლებლობა, რაც ყველაზე უკეთ მაშინ მუდავნდება, როდესაც მრავალხმიანი სიმღერის გადმოცემას ერთი შემსრულებელი ცდილობს (ნადელი 1933 :8). (ჩვენ ასეთ ფორმას ზემოთ „ნაგულისხმევი მრავალხმიანობა“ ვუწოდეთ). მიგვაჩნია, რომ ასეთ პროექციას, გარკვეული დაშვებით, შეიძლება ვუწოდოთ „**მრავალხმიანი მელოდია**“, იგივე ტერმინით მოვიხსენიებდით აგრეთვე პარალელური ტიპის მრავალხმიანობის სტრუქტურასაც, მაგრამ – არავითარ შემთხვევაში – მელოდიას პომოვონიურ ფაქტურაში, ანუ ერთ, „ლიდერ“ ხმას, რომელიც სხვა, „ფონურ“ ხმებზე დომინირებს.

პროცესუალური ფაქტორი

ტრადიციული მრავალხმიანობის პროცესუალურ ფაქტორში ვგულისხმობთ მრავალხმიანი მუზიცირების დროით კოორდინატს, ანუ იმ დროით განხომილებას, რომელში პროეცირებული ხმათა კოორდინაციის მიხედვითაც უნდა დაფიქსირდეს მრავალხმიანობის ფაქტი, მისი ესა თუ ის ფორმა.

დროში პროეცირებულ კოორდინაციაში ვგულისხმობთ ფუნქციონალურად დამოუკიდებელი ორი ხმის ერთდროულ ან მონაცვლეობით თანაუღერას. კერძოდ, ზემოთნახსენებ „ნომინალურ მრავალხმიანობას“ და „რეალურ მრავალხმიანობას“. ეს ორი მოვლენა ერთგვარად მრავალხმიანობის „პოტენციური“ და „კინეტიკური“ სახეობებია. ნომინალური მრავალხმიანობა ქართულ სივრცეში ძირითადად ოსტინატური „მოწოდება-პასუხის“ ანტიფონითაა წარმოდგენილი.

როგორც ადგნიშნეთ, დასრულებული მუსიკალური აზრის მქონე მონაკვეთი ნომინალური მრავალხმიანობის – ფუნქციონალური მრავალხმიანობის მინიმუმის – დადგენის დროითი კოორდინატია. ჩვენი აზრით, სწორედ პროცესის ეს მონაკვეთი, და არა – მთლიანად ტრადიციული მუსიკალური ქმედება, როგორც ცალკე ნიმუში – უნდა გახდეს როგორც მრავალხმიანობის ფაქტის, ასევე მისი სხვადასხვა ფორმების დადგენის პროცესუალური კრიტერიუმი.

მაგრამ ტრადიციული მუსიკის სფეროში თვითკმარი, სასრული ქმედების გვერდით ხშირია არაკმარი, არასრული განვითარების შემთხვევებიც, როგორიცაა ოსტინატური მრავალხმიანობა. ასეთი მოცემულობისას დასრულებული მუსიკალური აზრის მქონე მონაკვეთის თანაფარდ მოვლენად, ჩვენი აზრით, უნდა

აღვიქვათ ოსტინატური ფორმულის სამ-ოთხგზის განმეორება, რომლის დროსაც სრულად გამომუდავნდება ოსტინატური განვითარების შემოქმედებითი მეთოდი.

პროცესუალურ ფაქტორს მიეკუთვნება აგრეთვე ერთი მელოდიის სხვადასხვა ხმაში სხვადასხვა დროს განხორციელება, რაც ფრაგმენტულ დონეზე იმიტაციას, ხოლო სრული განმეორებისას – კანონს წარმოადგენს. განსხვავებით ზოგიერთი სხვა კულტურისაგან (მაგალითად – სუვარტინებისაგან), ქართული ტრადიციისთვის ზიარი მოდელის ამგვარი დროში გადანაცვლებული გამოყენება მხოლოდ იმიტაციის ფრაგმენტულ შემთხვევებშია გამოვლენილი (ნადევლი 1930 40).

საინტერესოა, რომ ქართული მრავალხმიანობის ტრადიციაში ხმათა და შესრულების მანერის ხალხური ტერმინები მრავალხმიანობის ჩამოთვლილი ფაქტორების მიხედვით შეგვიძლია დავაჯვალოთ, რაც შემსრულებლის თვალთახედვის მრავალფეროვნებაზე მიგვითითებს:

1. პოზიციის მიხედვით (კომუნიკაციური ფაქტორი): **პირველი, მეორე, ზედა, ქვედა, შეა ხმა, წერილი, კრინი, მაღალი ბანი;**
2. ბგერათწარმოქმნის მექანიზმის მიხედვით (ტექნოლოგიური ფაქტორი): **კრიმანტული, გამყივანი, წერილი, ლილინი, დერინი, ბოხი;**
3. დანიშნულების მიხედვით (ფუნქციონალური ფაქტორი): **მთქმელი, მოძახილი, ბანი, შემხმობარი, შეღაპარიკება, ჩართული;**
4. დროში განლაგების მიხედვით (პროცესუალური ფაქტორი): **პირველი, მეორე, დამწყები, მოძახილი, შემღერება, ამყოლი, მიმყოლი;**
5. ნასესხები ტერმინების მხრივ (სოციალური ფაქტორი): **კრინი, ზილი;**

ყოველივე ზემოთქმულის მიხედვით, ქართულ ხალხურ მუსიკალურ ტრადიციაზე დაყრდნობით, ტრადიციული მრავალხმიანობის დადგენის ძირითადი პირობები შემდეგია:

1. შემსრულებელთა თანამუზიკირების მიზანმიმართული ინიციატივა;
2. ფუნქციონალურად დამოუკიდებელი მინიმუმ თრი ხმის ფაქტი;
3. დასრულებული მუსიკალური აზრის მქონე ფრაზის ფარგლები;

ამ პირობათა გათვალისწინებით, ვეცდებით ჩამოვაყალიბოთ ტრადიციული მრავალხმიანობის განსაზღვრების ჩვენეული ვერსია:

მრავალხმიანობა არის მიზანმიმართული ვოკალური ან საკრავიერი თანამუშიცირების სახეობა, რომელშიც მინიმუმ ორი ფუნქციონალურად დამოუკიდებელი ხმა დასრულებული მუსიკალური აზრის მქონე სტრუქტურას შეიმუშავებს.

მოკლედ განვიხილავთ ქართული ტრადიციული საკრავიერი მრავალხმიანობის საკითხეს. ქართული საკრავიერი მუსიკა დიდი უმეტესობით თანხლების როლს ასრულებს. მაგრამ თანხლებაში უნდა ვიგულისხმოთ არა მარტო ვოკალის, არამედ – რიტუალური თუ სამეურნეო ქმედების თანხლება. საინტერესოა, რომ სოციალური რეგლამენტი ქართული საკრავის მუსიკალურ შედეგზეც აისახება. სხვადასხვა ასეთი ქმედების საკრავიერ თანხლებაში გვხვდება ისეთი ინტონაციები, რომელსაც ვერ, ან უკვე ვერ შევხვდებით ქართულ სიმღერაში. სამაგიეროდ, სიმღერის თანმხლებ საკრავიერ მუსიკაში უმეტესწილად ვოკალური მუსიკალური აზროვნების საკრავიერ სიბრტყეზე პროექციას შევნიშნავთ. 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 ადვილი უნდა იყოს ქართული ხალხური საკრავიერი მრავალხმიანობის ფორმათა დადგენაც. და მიუხედავად ამისა, ქართველი მკვლევარების ინტერესის სპეციალური საგანი ეს სფერო ჯერ არ გამხდარა.

მეტად საინტერესო ამოცანას გვთავაზობს საკრავიერი და ვოკალური მუსიკის ურთიერთშეხამების ვარიანტები. პასუხი უნდა გაეცეს შემდეგ კითხვებს: არის თუ არა მრავალხმიანობა ერთი საკრავის ფარგლებში? არის თუ არა მრავალხმიანობა ერთი შემსრულებლის მიერ ვოკალური და საკრავიერი პარტიის მონაცვლება? მიიჩნევა თუ არა მრავალხმიანობად ვოკალური ერთხმიანობა საკრავის თანხლებით? რა ძირეული განსხვავებაა ვოკალურ და ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობას შორის?

ჯერ ბოლო შეკითხვას უკასუხებთ: მხოლოდ ინსტრუმენტულ და მხოლოდ ვოკალურ მრავალხმიანობას შორის არსობრივი სხვაობა ძირითადად მეთოდში – მუსიკალური ჩანაფიქრის ინსტრუმენტის საშუალებით, ან ვოკალურად გადმოცემის

ხერხში მდგომარეობს. ხოლო ეს ჩანაფიქრი ორივე შემთხვევაში მრავალხმიანი შესრულებაა. მაგრამ, ამასთან ერთად, გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, თუ ფუნქციონალური თვალსაზრისით როგორ სტრუქტურულ ნახატთან გვაქვს საქმე. თუ საკრავის პარტია მინიმუმ ორი ფუნქციონალურად დამოუკიდებელი ხმისაგან შედგება, რეალური მრავალხმიანობის ფაქტი უნდა დავაფიქსიროთ, რა მაგალითებიც ძირითადად ჩონგურის, გუდასტვირის და ჭიბონის დასაკრავებში გვხვდება (უნდა აღინიშნოს, რომ ჭიბონის ჩვენ გუდასტვირისაგან გამოცალკევებულად აღვიქვამთ – ძირითადად ამ ორი საკრავის განსხვავებული სტილის დასაკრავების გამო). ამ საკრავებზე ცეკვის თანხლების ზოგიერთ დასაკრავს ქართულ სასიმღერო შემოქმედებაში დაფიქსირებული ანალოგი არ მოეძებნება. (მაგალითი №3) ასეთ სოლო ინსტრუმენტულ შესრულებას, სადაც საკრავის პარტიაში ფუნქციონალურად თვითმყოფადი ხმები იკვეთება, ვუწოდებთ ინდივიდუალურ ანუ სოლო ინსტრუმენტულ (საკრავიერ) მრავალხმიანობას“. რაც შეეხება ერთი საკრავის ფარგლებში ფუნქციონალურად განურჩეველ აკორდულ-სინქრონულ მრავალხმიან ფაქტურას (ჩონგურის, ფანდურის, ლარჯემ-სოინარის დასაკრავებში) მათ რეალური მრავალხმიანობის ნიმუშად ვერ ჩავთვლით (მაგალითი №4). ამის მიზეზი ფუნქციონალური ინდიფერენტულობაა, რომელიც ინდივიდუალური შესრულების სპეციფიკიდან გამომდინარეობს. თუმცა ასეთი შემთხვევები თითზე ჩამოსათვლელია.

ჩაითვლება თუ არა ვოკალური ანსამბლის თანახმიერი მრავალხმიანი ინსტრუმენტის პარტია „მრავალხმიანობად მრავალხმიანობაში“? ამგვარი მრავალხმიანი ინსტრუმენტის ფარგლებში წარმოჩენილი ფუნქციონალური სხვადასხვაობა თავისი ხარისხით უფერულდება აღნიშნულ ანსამბლის შემსრულებელთა ფუნქციონალური დამოუკიდებლობის წინაშე. უფრო მეტიც: ხშირია შემთხვევები, როდესაც საკრავი ბაძავს ვოკალურ ანსამბლს, რომელსაც თანხლებას უკეთებს, ანუ ქმნის სიმღერის ერთგვარ „ასლს“. ეს მოვლენა განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველოსთვისაა ბუნებრივი. მიგვაჩნია, რომ აქ „მის“ ფუნქციით ამგვარი საკრავიერი მუსიკის გარკვეული ფუნქციონალური დამოუკიდებლობის მქონე ელემენტები არ უნდა დავტვირთოთ. ხოლო თავად საკრავში დაფიქსირებულ მრავალხმიანობის ფორმას სამუშაო ტერმინად „მიბაძვითი მრავალხმიანობა“ ვუწოდოთ (მაგალითი №5).

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 მეტი მელიზმური ხელულებით ამკობს. ხშირად საკრავიერი თანხლებაც სოლო დასაკრავადაა წარმოდგენილი და სოლოს შესრულებისთვის დამახასიათებელ თავისუფლებას იძენს.

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

ჩვენს ადრინდელ ნაშრომებში, იმის გამო, რომ გადაგველახა საკრავისა და ვოკალის შეკავშირების არაერთგვაროვნება, საკრავის ერთიანი პარტია „პლასტის“ ცნებით დაგტვირთეთ. რამაც გამოიწვია ტერმინი „ვოკალურ-ინსტრუმენტული მრავალპლასტიანობა“, მაგრამ მოუქნელობის გამო, ვფიქრობთ, იგი „მკვდრადშობილად“ უნდა ჩაითვალოს. ისევე როგორც 5-6 მსგავსი ტერმინი. იმედია, ან ჩვენ ან სხვა უკეთეს ცნებებს შეიმუშავებს ამ სინკრეტულ მოვლენათა დეფინირებისათვის.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ადამიანის ხმა და საკრავი მუსიკის წარმოშობის ძირეულად სხვადასხვა, თვით ადამიანის მიერ გამიჯნული მეთოდია. ამას ადასტურებს ხალხურ მუსიკაში არსებული „სუფთა ვოკალური“ და „სუფთა ინსტრუმენტული“ მუსიკის დიდი ხვედრითი წილი. ამგვარი რეგლამენტის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ფაქტორად უნდა ჩაითვალოს შემოქმედი ადამიანის ისტორიული სწრაფვა ხმოვანების ერთგვაროვანი, „არაეკლექტიკური“ ფაქტურისადმი, რაც პირველყოფილი სინკრეტიზმის რდვევაში გამოიხატა. მართლაც, უკიდურესად განსხვავებული ტემბრისა და შესაძლებლობის ორი ინსტრუმენტი ისე არ განსხვავდება ხმოვანებით, როგორც ადამიანის ხმა და ინსტრუმენტი. შესაძლოა იმიტომ, რომ ადამიანის ხმას გააჩნია განსაკუთრებული კომუნიკაციური ფუნქცია: სუფთა მუსიკალურ-სემანტიკურ ინფორმაციასთან ერთად (რაც პირველ რიგში გმოციურ შთაბეჭდილებაში აისახება), ატარებს აზრობრივ სემანტიკური – სიტყვიერი ინფორმაციის გადაცემის პოტენციას (რაც მსმენელში ტიპობრივი ადამიანური ურთიერთობის განცდას ქმნის.).

ზემოთქმულს ადასტურებს ის ფაქტიც, რომ ვოკალურ-ინსტრუმენტული შესრულებისას ამ ორიდან ერთ-ერთი მხარე (მეტწილად – ვოკალური) აუცილებლად გვევლინება ფუნქციონალური „ლიდერის“ როლში, ხოლო მეორე – „

თანხლების“ ფუნქციით აღიჭურვება. „სუფთა ინსტრუმენტულ“, ან „სუფთა გოკალურ“ მრავალხმიანობაში კი სავსებით ბუნებრივია ხმათა თანაბარუფლებიანობა. აღსანიშნავია, რომ ვოკალური მრავალხმიანი კულტურის მქონე ყოველ ერს ახასიათებს ინსტრუმენტული მრავალხმიანობაც (ჟორდანია 2005 :35), ხოლო ამ უკანასკნელში განსაკუთრებულ ფუნქციას იძენს ჩასაბერი საკრავები (ნიკოლაძე 2002 :416). ამიტომ, არცად გასაკვირი, რომ ვოკალურ მუზიკირებასთან უფრო ახლოს მყოფი ჩასაბერი საკრავი (ის აპარატი, რომელიც ადამიანის სხეულის მიერ ხმის გამოცემას ემსახურება, ხომ ერთგვარად ჩასაბერი საკრავის ანალოგიაა) უფრო ხშირად ისაკუთრებს ანსამბლში ლიდერის როლს, ვიდრე – სიმებიანი, ან დასარტყამი საკრავები. თუმცა ასეთი ანსამბლი საქართველოში ტრადიციული შესრულების მხრივ ნაკლებადაა დაფიქსირებული. რაც შეეხება რომელიმე ინსტრუმენტის დასარტყამ საკრავთან ანსამბლს (რაც ძირითადი სახეობაა ქართული ინსტრუმენტული ტრადიციული ანსამბლისა), აქ, დასარტყამი საკრავის არამელოდიური ბუნებიდან გამომდინარე, მრავალხმიანობის სახეობას მელოდიური ინსტრუმენტის ფაქტურის მიხედვით ვარკვევთ (მაგალითი №6)

საინტერესოა შემთხვევები, როდესაც მომდერალი ინსტრუმენტის ხმას ბაძავს. ასეთი მაგალითი ადასტურებს, რომ საკრავი მრავალხმიანი ფაქტურის დირსეული წევრია (მაგალითი №7).

იშვიათად გვხვდება ერთი შემსრულებლის მიერ მონაცემებითი მდერა და დაკვრა (მაგალითი №8), ცხადია, აქ იგივე შემოქმედებითი მექანიზმი ფუნქციონირებს, რაც – ვოკალური ნომინალური მრავალხმიანობის დროს. შესაბამისად, შეიძლება იქთქას, რომ აქ საქმე გვაქვს ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ნომინალურ მრავალხმიანობასთან.

საკრავიერ მრავალხმიანობასთან მიმართებაში ჩვენგან პასუხს ითხოვს კიდევ ერთი საკითხი: ჩავთვალოთ თუ არა მრავალხმიანი სტრუქტურის (საკრავიერის, გინდ – ვოკალურ-საკრავიერის) თანაბარუფლებიან წევრად დასარტყამი საკრავის და მასთან ერთად – ადამიანის სხეულისმიერი მოძრაობით გამოცემული ხმოვანების (დასარტყამი საკრავის ფუნქციის მქონის) – ტაშის, ფეხის ბაკუნის, შეძახილის პარტია?

ჩვენი აზრით, დასარტყამი საკრავის რიტმული თანხლება მაშინ უნდა ჩაითვალოს მრავალხმიანი ქსოვილის ცალკე წევრად, თუ მასში თუნდაც მხოლოდ რიტმით გამოიხატება ვოკალური პარტიისაგან განსხვავებული, ორიგინალური

მუსიკალური აზრის ფრაზა. ასეთი შემთხვევა კი ქართულ სინამდვილეში, ჩვენი მონაცემებით, არ მოიძებნება

ცხადია, იგივე ფუნქციისაა ადამიანის სხეულისმიერი რიტმული თანხლებაც, თუმცა გვსურს აქ გავიმეოროთ ჩვენი პოზიცია, რომელიც არ თანხვდება ზოგადად მიღებულ მოსაზრებას ტაშისა და სხვა სხეულისმიერი რიტმული თანხლების საკრავიერი მუსიკის ფარგლებში მოქცევის შესახებ. ჩვენი აზრით, მკაფიო ზღვარი უნდა გაივლოს ადამიანის მიერ საკრავის გარეშე და საკრავის თანხლებით გამოცემულ ხმოვანებას შორის.

ვოკალური და საკრავიერი მუსიკის განსხვავების ძირითადი კრიტერიუმი უნდა იყოს ადამიანის მიერ რაიმე საგნის საკრავის ფუნქციით გამოყენების ფაქტი.

„შემოქმედებითი მოდელის“ ცნება

ჩვენი ნაშრომის მთავარი მიზნის – ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის დიფერენციაციის – მისაღწევად დაგჭირდება წინასწარ განვსაზღვროთ ზოგიერთი ისეთი ცნება, რომელიც დაგვეხმარება მკაფიოდ გამოვსახოთ აღნიშნულ ფორმათა ინდივიდუალური, სხვათაგან გამორჩეული თვისებები. ერთ-ერთ ასეთ ძირებულ კრიტერიუმად გვესახება შემოქმედების იმ პრინციპის გამოცალკევება, რომელიც აუცილებელი ელემენტია როგორც ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის, ასევე მთლიანად მუსიკალური ხელოვნების „მორფოლოგიისა“.

ინტონირების დაწყებიდან ჩამოყალიბებული მუსიკალური აზრის მქონე ფრაზამდე გზა არასდროს ყოფილა ყამირზე გაყვანილი კვალი. შემსრულებლის შემოქმედებითი ინიციატივა ყოველთვის ეყრდნობა გარკვეულ მუსიკალურ-ლექსიკურ არსენალს. ეს უკანასკნელი ნაკრებია მუსიკალური ინტონაციის ერთგვარი „მორფემებისა“, „სინტაგმებისა“, „ფრაზებისა“, მთელი „პერიოდებისაც“. შემსრულებლის ინდივიდუალობა უფრო ხშირად მათი კომბინირებისას მუდავნდება, ვიდრე – თავისი, ორიგინალური შემოქმედებითი იდეის მიგნებისას. ეს „ლექსიკური ერთეულები“ ერთგვარი „მოდელებია“ იმ მუსიკისა, რომელმაც უნდა გაიჟდეროს. მაშასადამე, შემოქმედების აუცილებელი ელემენტია შემსრულებლის შემეცნებაში არსებული გარკვეული ქარგა, რომელზე დაყრდნობითაც იგი იწყებს მუსიცირებას. ამ ქარგას ჩვენ „შემოქმედებითი მოდელის“, უფრო მობილური ტერმინით კი – „მოდელის“ ცნებით მოვიხსენიებთ.

ასეთი „შემოქმედებითი მოდელის“ ცნება ძალზე ახლოს დგას ცნება „მუსიკალურ ფორმულასთან“. მაგრამ „ფორმულა“ უფრო იმპერატიულ ხასიათს ატარებს, ვიდრე „მოდელი“. ეს უკანასკნელი უფრო მეტად რეკომენდაციასთან, ან – პროტოტიპთან ასოცირდება.

თუმცა მუსიკისმცოდნეობაში ამგვარ მოვლენებზე საუბრისას ცნება „ფორმულაა“ უფრო პოპულარული. გიპიუსი ასეთ მოდელს „ფორმულა-ჰანგს“ უწოდებს (გიპიუსი 1984 :21), რუბცოვი იგივე „ჰანგ-ფორმულას“ სხვაგვარად „ლექსიკურ (словарные) ჰანგებად“ მოიხსენიებს (რუბცოვი 1973 :58). ზემცოვესკი მუსიკალური ფორმულურობის ჩამოყალიბებას უკავშირებს ფოლკლორის უკვე „ჟანრულ“ პერიოდს. ხოლო „ჟანრამდელ“ პერიოდში მუსიკალურ ფორმულას „მელოდიამდელ“ და „სიმღერამდელ“ ფენომენად გულისხმობს (ზემცოვესკი 1983 :14-

15). გრიცა გვთავაზობს „ფოლკლორული პარადიგმას“ ცნებას (გრიცა 1983 :23) ეს ერთგვარი დინამიური ინგარიანტია მსგავსი მოდელებისა, რომლის კორექტირებას სოციალური გარემო ახდენს. მოდელთა სისტემა შეგვიძლია ვიგულისხმოთ ზემცოვების მიერ აღნიშნულ „მოტივთა ფონდშიც“ (ზემცოვები 1983 :29) ხოლო თავის წიგნში „კალენდარულ სიმღერათა მელოდიკა“ ზემცოვები პირდაპირ გვთავაზობს მოდელის, როგორც სიმღერის მელოდიური ტიპის ცნებას (ზემცოვები 1975 :21). იგი ერთგვარად გაურბის ცნება „ინგარიანტისადმი“ პირველხარისხის მნიშვნელობის მინიჭებას და ეს გასაგებიცაა: ჩვენ არ ვიცით, როგორია მოდელი იდეაში, ჩვენ ვიცნობთ მის განსხეულებებს (ზემცოვები 1980 :28). მაზელი შეავსებს რა ასაფიეროს მიერ მუსიკის ინტონირებული აზრის ხელოვნებად განსაზღვრას, დასძენს, რომ მუსიკა თავის თავში შეიცავს მოვლენათა და ემოციათა სახეობრივი ინტონაციურ მოდელირებას (მაზელი 1991 :24). თვით ასაფიერი აღნიშნავს ზეპირ ტრადიციაში არსებულ „სქემებსა და ფორმულებს“, რომელთა საფუძველზე იბადება ახალი ვარიანტები. (ასაფიერი 1987 :82) მოდელის ჩვენებური გაგება ფაქტიურად უცვლელად ესადაგება სოხორის „მუსიკალური ლოგიკის ფიგურებს (სოხორი 1990 :222).

მსგავს მოვლენებს ასახავდნენ ქართველი მკვლევარებიც. მოდელის ცნებასთან ახლოა ი. ჟორდანიას მიერ აღნიშნული განშლადი და შეკვეცადი „ნაგებობანი“ ბურდონული სიმღერებისა (ჟორდანია 1989 :88) მაგრამ ეს ავტორი მიანიშნებს მოდელის ფუნქციაზეც, როდესაც საუბრობს ხალხური სიმღერის მოდულაციური გეგმის, როგორც თავისებური გენეტიკური კოდის შესახებ, რომელიც მკვლევარს საშუალებას აძლევს, ჩაწვდეს სიმღერის წარმოქმნის პროცესებს (ჟორდანია 1989 :116). ქართულ ფოკლორისტიკაში ამ მხრივ, აგრეთვა აღსანიშნავია ვ. მაღრაძის მიერ ჩამოყალიბებული 12 მელოდიური საქცევი-ფორმულა, რომელიც მესხური ფოკლორისთვისაა დამახასიათებელი, და რომელსაც შემდგომში მკვლევარი საქართველოს მასშტაბით ავრცელებს და უკვე 19 მოდელსაც გამოჰყოფს (მაღრაძე 1992 :31).

ცნება „მოდელის“ მასშტაბი მხოლოდ შემოქმედების სამყაროთი არ იფარგლება. იგი ადამიანის ფსიქიკური არსებობის ერთ-ერთი აუცილებელი აქტია. ფსიქოლოგიური გაგებით, უზნაძის ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, მოდელი, ეს იგივე ფიქსირებული განწყობაა (უზნაძე 1964 :109). ამავე დროს მას ხშირად მტკიცე გეშტალტი გააჩნია, რომელიც ელემენტთა შეცვლის მიუხედავად მთლიანობას ინარჩუნებს (უზნაძე 1964 :303). იგი პერსევერაციისაგან განსხვავდება უფრო

ხშირად, როგორც ნებელობის აქტი, თუმცა პერსევერაციული წარმოდგენაც თავისთავად მოდელის სახით ვლინდება (ლევიტოვი 1977 :196). მაშასადამე, მოდელს გააჩნია როგორც შეცნობადი, ასევე ქვეშეცნეული მექანიზმები, რაც ამ მოვლენის ფუნდამენტურ ხასიათზე მეტყველებს.

მოდელი „მუსიკალური ფორმის, როგორც პროცესის“ ფიქსირებული სახეა. ნებისმიერი შესრულებული მუსიკალური მონაკვეთი უკვე მოდელირდება ჩვენს შემეცნებაში. მოდელირდება როგორც უმცირესი ინტონაციური ერთეულის, ასევე ფრაზის, წინადადების მასშტაბით. იგივე შეიძლება ითქვას ცალკეული ხმის პარტიებისა და მთლიანი მრავალხმიანი ქსოვილის მოდელირების მიმართაც. მოდელირდება არა მხოლოდ ჩვენს მიერ მოსმენილი, აგრეთვე ჩვენს მიერ შესრულებული მასალა. შემოქმედება, ესაა გზა მოდელიდან ახალი მოდელისაკენ.

ამავე დროს, მოდელი სასრულია. მოდელირების პროცესი მიმდინარეობს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „კორპუსკულარულად“ და არა – „ტალღობრივად“; „დისკრეტულად“ და არა – „კონტინუალურად“.

შეუძლებელია, მოდელი შეიქმნას რაიმე ამორფული მუსიკალური მასისგან. ზდანოვიჩი აღნიშნავს, რომ ფიზიოლოგიის მიხედვით „შემოქმედება არის ახალი პირობითი რეფლექსების წარმოქმნა, ადრე წარმოქმნილი კავშირების მეშვეობით (უზნაძე 1964 :7). სწორედ ესაა მოდელების კომბინაციით ახალი მოდელების მიღების პროცესი. ეს განსაკუთრებით ხალხურ შემოქმედებას ახასიათებს. სოხორი აკონკრეტებს ამ მოსაზრებას, როდესაც შენიშნავს, რომ მასობრივ-ყოფით ჟანრში საერთოს მეტი ყურადღება ეთმობა, ვიდრე – ინდივიდუალურს. ახალი კავშირები და ვარიანტული ცვლილებები მეტ როლს თამაშობს, ვიდრე – სიახლე. ახლებურობა აქ ყოველთვიოს ჩვეულებრივის ჩაარჩოში ექცევა (სოხორი 1968 :68). იგივე აზრს იზიარებს იუჟაკი (იუჟაკი 1975 :44). გოშოვსკი ეხმიანება მათ და აღნიშნავს: შექმნას ისეთი ჰანგი, რომელიც ძირეულად განსხვავდებოდა ხალხში არსებული მელოდიისგან, მომდერალთაგან ისევე შეუძლებელია, როგორც – დაილაპარაკოს მისთვის უცნობ ენაზე“ (გოშოვსკი 1971 :11). ამ მკვლევარის შეხედულებით, ადამიანს საკუთარი გემოვნების დაკმაყოფილებისათვის უკვე ნაცნობი მელოდიის რეპროდუქცია უფრო ეადვილება, ვიდრე – ახლის შექმნა (გოშოვსკი 1971 :12). გოლიცინი აღნიშნავს: იმისათვის, რომ სტიმული ინფორმაციული იყოს (ე.ი. აღქმადი თ.გ.), უნდა არსებობდეს ამ სტიმულთან საკმაოდ ახლოს მდგომი წარმოდგენა. სრულიად ახალი სტიმული არ აღიქმება (გოლიცინი 1980 :59). მაზელის აზრითაც, თუ მსმენელთა მოლოდინი არ

მართლდება, ნაწარმოები გაუგებარი ხდება მათთვის (მაზელი 1978 :75). პინდემიტი მსმენელის მოლოდინის გამართლებას ესთეტიკურ დატვირთვასაც ანიჭებს (ორლოვი 1980 :102), რა მექანიზმიც, ცხადია, შემსრულებელზეც უნდა გავრცელდეს.

მოდელის განხორციელების მრავალსახოვნების ერთ-ერთი ფაქტორი მისი „რეპროდუქციის“ თავისებურებებს ეყრდნობა. მოდელი შესაძლოა განხორციელდეს არა მარტო სახეშეცვლილი, არამედ მიზანმიმართულად ანტაგონისტურად. მართლაც, ფსიქოლოგიის მონაცემებით, ასოციაცია შესაძლოა იყოს „მეზობლობის“ და „მსგავსების“. ამ უკანასკნელის ვარიანტია „კონტრასტის“ ასოციაციაც. (უზნაძე 1964 :359-360). ამრიგად, შემეცნებაში არსებული მოდელის განსხვაულება – ახალი მოდელი იქმნება ერთ შემთხვევაში „მსგავსების ასოციაციით“, რის შედეგადაც ყალიბდება მოდელ-დედანის მსგავსი წარმოებული მოდელი, ხოლო მეორე შემთხვევაში „კონტრასტის“ ასოციაციით“ ყალიბდება დედანი-მოდელის კონტრასტული წარმოებული მოდელი. ამ პროცესის ამსახველი უნდა იყოს ზემცოვსკის მიერ ნახსენები „გადაინტონირება“ ან „ინტონაციური გარდასახვა“ (ზემცოვსკი 1994 :13).

ამასთან ერთად, მოდელის პროგნოზის ხარისხი პროპორციულია კონტრასტის მოთხოვნილებისა, როგორც შემსრულებლის, ასევე მსმენელის მხრიდან. რაც უფრო მოსალოდნელია რაიმე მოვლენა, მით უფრო ნაკლებ დროს მოითხოვს მისი გამოჩენისას მასზე ყურადღების ადაპტაცია. შესაბამისად, რაც უფრო მკაფიოდაა ადგეჭდილი მოდელი-დედანი შემსრულებლის ლექსიკაში, მით უფრო ნაკლები შემოქმედებითი ძალისხმევაა საჭირო მისი განხორციელებისათვის. და თუ შემსრულებელი „შემოქმედებითადაა განწყობილი“, იბადება ახალი მოდელი. ასევეა მრავალხმიანობაშიც: რაც უფრო ზუსტადაა მრავალხმიანი მოდელი შემსრულებელთათვის გათავისებული, მით უფრო ნაკლებ ძალისხმევას ითხოვს ხმათა კოორდინაცია. ამის შედეგად ხმებს ეძლევათ შესაძლებლობა მოდელის თამამად განახლებისა. ჩვენი აზრით, სწორედ ამგვარად უნდა წარმოვიდგინოთ პარალელური ხმათასვლის კონტრასტულში გადაზრდის ძირითადი გზა.

მნიშვნელოვანი ფაქტორია მოდელის მდგრადობის ხარისხი. იგი რეგულირდება შემსრულებელთა ტრადიციული ისტორიული, სოციალური, ინტელექტუალური, ტემპერამენტისა და სხვა ფაქტორთა ურთიერთზემოქმედებით. ასეთ ფაქტორებს მიეკუთვნება აგრეთვე სიმდერის ან საგალობლის სიტყვიერი

ტექსტი, რომელიც მოდელის, როგორც „თარგის“ უტყუარი ინდიკატორია. მართლაც, მოდელის ვერსიების წარმოქმნის დროს ყველაზე ნაკლები იცვლება, რომლებსაც მარცვლები ახლავს. ბერშადსკაია (ბერშადსკაია 1961 :25).

აღსანიშნავია, აგრეთვე, ნაგებობის საწყისი და განსაკუთრებით, დამაბოლოვებელი მონაკვეთების მდგრადობის ფაქტი. ფსიქოლოგიაში დადასტურებულია, რომ დასამახსოვრებელი სერიის პირველი და უკანასკნელი წევრები უკეთ გვამახსოვრდება, ვიდრე შუაში მყოფები უზნაძე (უზნაძე 1964 :383). უნდა ვიგულისხმოთ, რომ საწყისი მოტივისა და კადანსის მდგრადობა ამ ფსიქოლოგიურ კანონსაც უნდა ექვემდებარებოდეს. მოდელის სიმყარე უთურდ მისდამი შემსრულებლის კეთილგანწყობითაც რეგულირდება მიასიშევი (მიასიშჩევი 1977 :167). ხშირად მოდელის მდგრადობა გამოწვეულია ეთნიკური პატრიოტიზმის შეგნებითაც (გოშოვსკი 1971 :28). მოდელის სიმყარეს ზოგჯერ მისი ხაზგასმა, პრიორიტეტულად წარმოდგენა ემსახურება. მაგალითად, ადრეპულტურულ ფენებში მოდელის სიმყარეს მუხარისება ასაბუთებს „რიტმულ-მელოდიური ინტონაციების სტერეოტიპებად ქცევის“ მრავალი დამხმარე ელემენტის არსებობით, როგორიცაა მეტყველებითი გამმომსახველობა, ხმის ძალის ხარისხი, ტესიტურა, აქცენტუაცია მუახრისება (მუხარისება 1989 :29). ამას დავუმატებდით შესრულების ფუნქციურ რეგლამენტს (ნ. მახარაძე ამას „მაგიური ფუნქციის ინტონაციურ ფორმულებს“ უწოდებს (კალანდაძე 1993 :135-156) კინესიკურ ქმედებებს. და თუ ყველა ამ ჩამოთვლის კომპონენტს მოდელის თვისებად აღვიქვამთ, საცნაური ხდება დ. უზნაძის ერთი მოსაზრების საფუძვლიანობა: არსებობს საბუთები, რომელიც გვაფიქრებინებს, რომ კულტურული განვითარების დაბალ საფეხურზე მეხსიერება ზოგჯერ განსაკუთრებული სიმახვილით უნდა ხასიათდებოდეს“ (უზნაძე 1964 :399).

საინტერესოა, რომ მოდელისადმი ერთგულება სხვადასხვა მუსიკალური გამომსახველობითი კომპონენტების მიმართ ერთგვაროვნად და პროპორციულად არ მჟღავნდება. მაგალითად, შესაძლოა, მელოდიური გრაფიკული „თარგი“ განსხვაულდეს სხვა რიტმული ხახაზის თანხლებით, ან პირიქით: რიტმული „თარგი“ განხორციელდეს ზუსტად, ოდონდ სხვა მელოდიური ვერსიით. ეს ფაქტი მიგვანიშნებს, რომ მოდელის განსხვაულებისას განვითარების ტენდენცია მის შემადგენელ კომპონენტებს შეიძლება არათანაბრად შეეხოს.

აღნიშნულ კომპონენტებს ერთმანეთის მიმართ აშკარა სუბორდინაციული მიმართება გააჩნიათ. ჩვენი აზრით, შეიძლება ამ კომპონენტების მიხედვით „ლოკალური“ მოდელირების სამი იერარქიული საფეხური გამოვყოთ: 1. კილოური

მოდელი, 2. რიტმული მოდელი, 3. ბგერათსიმაღლებრივი მოდელი. ცხადია, სამივე ეს კომპონენტი ერთმანეთს გამსჭვალავს, მაგრამ მოდელის ცვალებადობის მხრივ სწორედ ამგვარი ორიენტირები გამოიკვეთება. ქართულ სიმღერასთან მიმართებაში, უფრო ხშირია ბგერათსიმაღლებრივი მოდელის რდვევა, ვიდრე – რიტმულისა. კილოებრივი მოდელის ტრანსფორმაცია ასევე იშვიათია.

მუსიკალური მოდელის განსხვაულების სხვა სიბრტყეა მისი დროში განვითის მასშტაბები. არ დავიწყებთ მოდელების დაყოფას მოტივის, ფრაზის, წინადადების მასშტაბის მიხედვით, მაგრამ მიგვაჩნია, რომ ყურადღებას იმსახურებს დასრულებული მუსიკალური ნაწარმოების ერთ მთლიან მოდელად აღქმის მექანიზმი. ასეთ მოდელს „უმაღლესი რიგის მოდელს“ ვუწოდებდით. მნემონური ზღვრის ასეთი მასშტაბის შესახებ ასაფიევიც მიუთითებს (ასაფიევი 1971 :114). თუმცა ეს მოდელი ვერ იმუშავებს, როგორც კონკრეტული შემოქმედების პროცესის საყრდენი.

შემოქმედებითი მოდელი შეიძლება წარმოვადგინოთ, როგორც „მოდელი-ქარგა“, რომელიც შემსრულებლის ცნობიერებაში არსებობს, როგორც ახალი მოდელის შექმნის წინაპირობა, და – „მოდელი-ანაბეჭდი“, რომელიც უკვე რეალურად ქდერს და დასრულებისთანავე „მოდელ-ქარგად“ გადაიქცევა.

მოდელი-ქარგა შემსრულებლის მიერ შესაძლებელია ორი განსხვავებული მეთოდით აღიქმებოდეს:

1. შემსრულებელი იღწვის, ხორცი შეასხას მის შემეცნებაში უკვე არსებულ მოდელს, რომელიც მას ქვეშეცნეულად აქვს გაცნობიერებული. ამ დროს შემსრულებლის ყურადღება საკუთარი მუსიკალური ჩანაფიქრის გადმოცემისაკენაა მიმართული. ამ შემთხვევაში საჭმე გვაქვს მის შემეცნებაში „იმანენტურად“ არსებულ მოდელთან, სხვაგვარად – „დედან მოდელთან“. „იმანენტური მოდელის“ შეცნობის მხატვრულ-ფსიქოლოგიურ სურათს გვიხატავს კურტი: მოძრაობა ჩვენში ირხევა თვით ბგერით რხევებამდე, რომლებშიც იგი ხორციელდება. მელოდიური ხაზი თრთოლავს მანამდე, სანამ აუღერდება (კურტი 1931 :55). იგივეს გულისხმობს ხოლოპოვი, როდესაც აღწერს „მუსიკალური შეგრძნებების სიღრმებრივ ნაწილებს“, რომლებიც „პრეკომპოზიციური“ არის და არსებობს შემოქმედებამდე“ ხოლოპოვი (ხოლოპოვი 1988 :108). რუსუდან ხოჯავა მსმენელის, ან შემსრულებლის მიერ განსახორციელებელი იმანენტურ მოდელს „წინასწარმოსმენას“ უწოდებს ხოჯავა (ხოჯავა 1992 :23), რასაც იღბლიან

ტერმინად ვერ მივიჩნევთ. იმანენტური მოდელის ცნებას ეხმიანება ზემცოვსკის მიერ აღნიშნული „შეგნებული და შეუგნებელი ვარიანტულობა“ ზემცოვსკი (ზემცოვსკი 1980: 44). დავძენთ, რომ ფსიქოლოგიაში „იმანენტური მოდელის“ მსგავს მოვლენას „რეცეპციულ განწყობას“ ეძახიან.

2. შემსრულებლის ორიენტირი, ე.ო. განსახორციელებელი მოდელის „პროტოტიპი“ არის არა საკუთარი ინტონირებამდელი იმანენტური მოდელი, არამედ – სხვის მიერ უკვე აუდერებული მასალა – ანუ სხვისი იმანენტური მოდელის უკვე განსხეულებული ნიმუში, რომელიც დედან-მოდელად ქცეულა მსმენელი-შემსრულებლისათვის. ასეთ მოდელს „გარე მოდელს“ ვუწოდებდით. მუზიცირება, რომელიც ამგვარ მოდელზეა დაყრდნობილი, მთლიანად იმპროვიზაციაზეა დაფუძნებული. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ქართულ სიმღერაში ბურდონული ბანის მთქმელი, რომელმაც არ იცის შესრულებადი სიმღერა და მთლიანად ზედა ხმის მთქმელზეა დაყრდნობილი. „გარე მოდელზე“ დაყრდნობით იმპროვიზაციის კარგი მაგალითია იმიტაციაც (რაც ასე უცხოა ქართული ტრადიციული მუსიკისთვის).

ცხადია, „იმანენტური“ და „გარე“ მოდელები სუფთა სახით იმგვარი იმპროვიზაციული შესრულების რეგლამენტშია წარმოსადგენი, რომლის არსებობა ბოლოდროინდელ ტრადიციული მუზიცირებისას წარმოუდგენელია. დღეს ტრადიციული მუსიკის შემსრულებელი ძირითადად ერთ, „გაქვავებულ“ მოდელზეა ორიენტირებული. „იმანენტურ“ მოდელზე დაყრდნობა მას მცირე ვარიანტული გადახვევის შესაძლებლობას აძლევს, ხოლო „გარე მოდელის“ გათვალისწინება – ხმათა ურთიერთშეთანხმების კოორდინატებს უსახავს. ამიტომ, როდესაც მსჯელობისას ვიყენებთ ცნებებს „იმანენტური მოდელი“ და „გარე მოდელი“, მსედველობაში გვაქვს შესაბამის მოვლენათა უნარი წარმოქმნან (წარმოექმნათ) ორიგინალური მრავალხმიანური სტრუქტურის ფორმები და არა – მათი როლი დღევანდელი, უკვე „გაქვავებული“ საერთო მრავალხმიანი მოდელის ნაკლებგანსხვავებულ ვერსიებში.

ამჯერად განვიხილოთ ტრადიციულ მრავალხმიან გარემოში მოდელის განსახორციელების სხვადასხვა მექანიზმი:

მოდელი განსახორციელდება ძირითადად მსგავსებისა და კონტრასტის ნიშნით. აქვე გამოვყოფთ მსგავსების ორ საფეხურს. პირველ დონეზე განთავსდება

იმანენტური მოდელის აბსოლუტური მსგავსებით განხორციელების მოდელი-ანაბეჭდი, რასაც „იდენტურ მოდელს“ ვუწოდებთ. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ იდენტური მოდელი მეტად მკაფიო კონტურს შემოავლებს ერთხმიანობის (როგორც ინდივიდუალურის, ასევე – კოლექტიურის) მოვლენას. მართლაც, ერთ სიბრტყეზე განვითარებილი იდენტური მოდელი ყველაზე მკაფიო კრიტერიუმია კოლექტიური შემოქმედების წიაღში ერთხმიანობის მრავალხმიანობიდან გამოსაცალკევებლად. უფრო მეტიც, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ **მრავალხმიანობა არის კოლექტიური შესრულება**, რომლის დროსაც თუნდაც ერთი ხმა გაცნობიერებულად ემიჯნება იდენტური მოდელის განხორციელებას.

მოდელი-ქარგას გათავისების მეორე ვარიანტია არაიდენტური, მაგრამ მსგავსი მოდელების თანაუდერადობის პრინციპი, რასაც „**ზიარ მოდელს**“ ვუწოდებთ (და არა – „მსგავს მოდელს“). უფრო კონკრეტულად იგი გულისხმობს იმანენტური (ერთ ხმაში) და გარე (სხვა ხმებში) მოდელების რეგისტრულად განსხვავებულ ხმებში განხორციელებას, რაც საერთო კილოურ სივრცეში ასეთი ზიარი მოდელის მცირეოდენ ვარიანტულ ნიუანსებს იწვევს. ამ თვისებით ზიარი მოდელი განსხვავდება იდენტურისაგან.

ზიარი მოდელის პრინციპი დიფერენცირებისადმი მეტ მიდრეკილებას ამჟღავნებს. ეს მოდელი შესაძლოა სხვადასხვა ხმებში სხვადასხვა რეგლამენტით გადანაწილდეს: ა) „**თანადროული ზიარი მოდელი**“ – ე.ო. დროში თანაბრად განაწილებული ერთი მოდელი; და ბ) „**იმიტაციური ზიარი მოდელი**“, რომელიც ქართული სინამდვილისათვის არაა დამახასიათებელი. შეიძლება დავახასიათოთ აგრეთვე „**განსხვავებული მასშტაბის ზიარი მოდელი**“, მაგრამ იგი იმდენად არარეალურია ქართული ტრადიციული მუსიკისათვის, რომ მის შესახებ მსჯელობას აღარ მოვყვებით.

გარე მოდელისადმი არა მიმსგავსება, არამედ მიზანმიმართულად კონტრასტული შეთანაწყობა, შეიძლება ითქვას, მრავალხმიანობის მოდელირების არსობრივი პრინციპია. სწორედ სხვა, თანამჟღერ ხმასთან კოორდინაცია მრავალხმიანობის საფუძველი. ამ შემთხვევაში გარე მოდელი ძირითადად „**კონტრასტულ მოდელში**“ განხორციელდება. რომელიც ხმების მიერ ერთმანეთის მოდელისადმი მიზანმიმართულად კონტრასტული მოდელი-ანაბეჭდის შემუშავებას გულისხმობს. საინტერესოა, რომ ზიარი და კონტრასტული მოდელის ცნებათა პარალელურ მოვლენას ასახვენ დ. არუთინოვი-ჯინჭარაძე და მ. ნადარეიშვილი, როდესაც საუბრობენ ელემენტთა ურთიერთკავშირის ორ ძირითად სახეზე:

პარალელურსა და ურთიერთშემაგსებელზე. პირველი მიმართულია რაიმე ერთი მხატვრული მიზნის მისაღწევად, ხოლო მეორე – სხვადასხვა ელემენტების მოქმედების საწინააღმდეგო მხატვრული ეფექტის მისაღწევად. (არუთინოვი ... 2007 :26-27).

კოლექტიური შემოქმედების რეგლამენტით ყველა ხმის მიერ ერთი მოდელი-ქარგასადმი ერთგულება, ცხადია, ფუნქციონალური მრავალხმიანობის ეტალონად ვერ ჩაითვლება. სამაგიეროდ, რელიეფურ სურათს ხატავს ერთი ხმის მიერ იმანენტური მოდელისადმი მეტი ერთგულება, ვიდრე – გარე მოდელისადმი. ეს იმანენტური მოდელი ხასიათდება განსაკუთრებული სპეციფიური ბუნებით, რომელიც ყალიბდება ერთის მხრივ წინასწარგანსაზღვრული საშემსრულებლო რეგლამენტით (გუნდური ბანი, მაღალი რეგისტრის ხმა), მეორეს მხრივ კი – რომელიმე კომპონენტის უცვლელად კვლავწარმოების ტენდენციით (ბურდონი, ოსტინატო). ამგვარი სპეციფიურობის გამო შემუშავდება სტრუქტურა, სადაც ერთ ხმა გამორჩეულად ამჟღავნებს მოდელისადმი მორჩილებას. ამგვარ ერთგულებას „განკერძოებულ მოდელს“ შევარქმევთ. ასეთი მოდელირებული ხმა ძირითადად კოორდინაციის ნაკლებ ხარისხს ამჟღავნებს სხვა ხმებთან, მაშინ, როდესაც სხვა ხმები მას ანგარიშგასაწევ „გარე მოდელად“ აღიქვამენ. ამგვარი განკერძოებული მოდელი შესაძლოა განხორციელდეს: а) ოსტინატურად, ე.ი. მოდელის პერიოდული, დაჟინებული განმეორების პრინციპით; და ბ) მოდელის ერთჯერადი, თვითკმარი განხორცილების პრინციპით, რომლის დროსაც მოდელის პერიოდული გამოჩენა არ არის აუცილებელი პირობა. ასეთი მოდელის კარგი მაგალითია ბურდონი. თვითკმარი მოდელის არსე კარგად ხსნის სკრებკოვი. იგი ასეთ მოვლენას უწოდებს „ექსპოზიციურობის წმინდა სახეობას“, რომელიც განვითარებას არ მოითხოვს. იგი შეიძლება განვითარდეს, მაგრამ არა – აუცილებლად. სკრებკოვი (სკრებკოვი 1973 :32)

განკერძოებული მოდელის საპირისპირო სურათს ქმნის **პარტნიორული მოდელი**, რომელიც ითვალისწინებს მრავალხმიანი ქსოვილის მონაწილე ხმების თანაბარ პოტენციას ინიციატივის აღებისა, მათ თანასწორულებიან თანაავტორობას მრავალხმიანი ფაქტურის „მოქსოვისას“. ასეთი წონასწორობა ძირითადად გარე მოდელზე ორიენტაციით გამოირჩევა.

როგორც ვხედავთ, განკერძოებული მოდელი მხოლოდ კონტრასტული მოდელის სახით გამოიხატება, ხოლო პარტნიორული მოდელი შესაძლოა, ზიარი

მოდელის სახითაც გამომჟღავნდეს. პარტნიორულ მოდელთან მაგრამ ხშირად თანაარსებობს სხვა ხმასთან კონტრასტის მოთხოვნილება.

დასასრულს კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ, რომ შემოქმედებითი მოდელირების პრინციპი დღესდღეობით მხოლოდ „კოსმეტიკურ“ დონეზე მქდავნდება. ტრადიციული მუსიკის დღევანდელი შემსრულებელი ბევრად უფრო ზღუდავს საკუთარ შემოქმედებით ინიციატივას, ვიდრე, ვთქვათ – მეოცე საუკუნის შუა წლების ლოტბარები. მაგრამ ქართული სიმღერის, დასაკრავისა თუ საგალობლის სტრუქტურულ სურათში შესამჩნევია ადრინდელი შემოქმედებითი მოდელირების მექანიზმის კვალი, შემოქმედებითი ინიციატივის ერთგვარი „შეყოვნებული“ პროექცია. ეს კი გვაძლევს შესაძლებლობას, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ცოცხალი კომპოზიციური მექანიზმი განვიხილოთ მისი დღემდე მოდწეული ანარეკლის მიხედვით.

მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივა და ლიდერობა

განვიხილეთ რა ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში შემოქმედებითი მოდელირების მექანიზმის ზოგიერთი ასპექტი, გვსურს ვისაუბროთ მოდელის განსხველების კიდევ ერთ მექანიზმზე, რომელიც დაკავშირებულია შემოქმედებითი ინიციატივის ცნებასთან. იმედია, ეს მოვლენა, მოდელთან ერთად, მიგვაახლოებს ქართული მრავალხმიანობის ფორმების მკაფიო დიფერენციაციას.

ტრადიციულ მრავალხმიანობაში მოდელის ცნება გვეხმარება, გავარკვიოთ, თუ რომელი ხმაა უფრო მეტად ერთგული იმანენტური მოდელისა; აქვთ თუ არა ხმებს საერთო, ზიარი მოდელი; რამდენად კოორდინირებულია ცალკეული შემსრულებელი „გარე“ მოდელისადმი. მაგრამ ჯერ არ განვიხილავს, თუ რომელ ხმას გააჩნია უპირატესობა, პრიორიტეტი მუსიკალური აზრის წარმართვისა. სწორედ ამ საკითხის პასუხის გასაცემად საჭირო ხდება შემოქმედებითი პროცესის კიდევ ერთი მექანიზმის – ლიდერობის, ინიციატივის თვისების შესახებ მსჯელობა.

გადავხედოთ ცნობილ ანტინომიას: ჰომოფონია – პოლიფონია. რა განასხვავებს ამ ორ მრავალხმიან სტრუქტურას ერთმანეთისაგან? პირველ მათგანში მკაფიოდაა რეგლამენტირებული ერთ-ერთი ხმის პრიორიტეტი; მეორეში – ამგვარი ლიდერობა ან არ არის გამოვლენილი, ან – პირველთან ერთად ტალღისებურად უნაწილდება. სწორედ ცალკეული ხმის წარმმართველი მნიშვნელობის ქონა-არქონაა ჰომოფონიისა და პოლიფონიის ტრადიციულ ცნებათა საზღვრის მთავარი კრიტერიუმი.

ცნობილია, რომ მუსიკალურ ნაწარმოებში მსმენელი, პირველ რიგში, მელოდიის აღქმას ესწრაფვის. ანუ, მისი ძირითადი ფურადლება მიმართულია ნაწარმოების რელიეფური, გრაფიკულად გამოკვეთილი კომპონენტისადმი. მაგრამ მაშინ, როდესაც მსმენელი არ ცდილობს გარკვევას მუსიკალური აზრის განვითარების ლოგიკაში, იგი მუსიკას აღიქვამს ფონური საწყისის წინწარმოწევით, სადაც კოლორი და ასოციაციური ელემენტები თამაშობს წამყვან როლს. ფონიზმის წინა პლანზე წამოწევის კარგი მაგალითი მოჰყავს ხოლოპოვას, როცა იგი „ზემრავალხმიანობის“ სტილს განიხილავს. ამ დროს 20-30-ხმიანი ფაქტურა სონორული ტიპის მონოლითურ ტემბრულ-ფაქტურულ საღებავად გარდაიქმნება (ხოლოპოვა 1979 :8) აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მსმენელი, რომელსაც არა აქვს მუსიკის მოსმენის გამოცდილება და შესაბამისი „ინტონაციური ბანკი“, მკაფიო მელოდიური ნახატსაც უფრო ხშირად ფონად აღიქვამს. სწორედ ამიტომაა, რომ

მუსიკის მოსმენისას გამოცდილი მსმენელის ტგინში მეტყველების ცენტრი აქტიურდება, რაც მელოდიის სინტაქსური აღქმის შედეგია – მეტყველების მსგავსად.

ამგვარად, შეიძლება გამოვარჩიოთ მუსიკის აღქმის ორი რაკურსი: ფონური და რელიეფური, რომელიც, თავის მხრივ, უფრო ხშირად ემთხვევა (უნდა გავითვალისწინოთ მსმენელის სუბიექტური პოზიციაც) ბგერათა ორგანიზაციის ორ ობიექტურ (მსმენელისაგან დამოუკიდებელ) სახეს: ფონურსა და რელიეფურს. ამ უკანასკნელში რელიეფურად გამოიკვეთება მუსიკალური ნაგებობის დრამატურგიულად გაწყობილი მონაკვეთი, რომელიც შემეცნებაში ყალიბდება დროის პროცესში; ფონურ მუსიკაში კი აღიქმება პარმონიული, ან კოლორისტული პრიორიტეტის ფონი, რომელიც არ გამოირჩევა მელოდიური – ბგერათა პორიზონტალური ლოგიკური კავშირებით და დროით კოორდინატსაც მოკლებულია.

საინტერესო ცნებებს გვთავაზობს ზემოთ აღნიშნულ ტენდენციათა შესახებ სკრებკოვი. ბგერათა ფონური და რელიეფური ორგანიზაციის ანალოგიურად იგი გამოჰყოფს მუსიკალური ენის ორ მხარეს: – გრძნობად-ფონურს (ბგერითი ფაქტურა) და ლოგიკურად მაორგანიზებელს (კილო-პარმონიული კანონზომიერებები) (სკრებკოვი 1973 :132). ფონური და კილოური ფუნქციების ანტაგონიზმზე და საერთო ფუნქციონალურ სურათში მათი ხვედრითი წილის უკუპროპორციულობაზე მიუთითებს გრიგორიევიც (სკრებკოვი 1973 :169).

არის კიდევ ერთი არსებითი განმასხვავებელი თვისება ბგერათა რელიეფური ორგანიზაციისა ფონურთან. ეს არის „რელიეფური“ მუსიკის ფუნქციური ბუნება. მართალია, არსებობს ფონური ფუნქციებიც, მაგრამ მათი დიფერენციაცია და სახელდება ვერ ხერხდება. ფონურ ფუნქციათა დიფერენციაციის ცდას წარმოადგენს ხოლოპოვის მიერ „კოლორისტული ფუნქციის“ „მთავარი ხმოვანების“ კრიტერიუმის გამოყოფა და გამოცალკევება მისი სხვადასხვა გადახრებისა და სახეცვლილებისაგან (ხოლოპოვი 1988 :333). მკვლევარი აღნიშნავს, რომ კოლორისტული ფუნქცია პარმონიულისაგან განსხვავებით არ არის „ატომისტური“ შედგენილობის, რაც თვით ცნება „ფუნქციის“ გამოყენებას ამ მოვლენის მიმართ ეჭვს ქვეშ აყენებს (ხოლოპოვი 1988 :336), მაგრამ ხოლოპოვი მაინც საჭიროდ თვლის ამ ცნების ხმარებას ანალიტიკური მიზნებით.

რა ძირითადი მახასიათებელი გააჩნია ბგერათა რელიეფურ ორგანიზაციას? ეს არის ერთგვარი გეშტალტისა და ფონის ერთიანი ნახატი; ეს არის კონტურისა

და ფონის პროექცია კონტრასტის სიბრტყეზე. რა არის ამ კონტურის წარმომქმნელი? ვფიქრობთ, არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ამ კონტურს შეიძულებს ინიციატივა – რომელიმე შემსრულებლის ამბიცია მუსიკალური აზრის წარმართვაში წამყვანი როლის ტვირთვისა. თუმცა, უფრო ხშირად, ეს ამბიცია წინასწარაა რეგლამენტით დაკვეთილი.

ტრადიციულ მრავალხმიანობას არ ჰყავს ერთი ავტორი. აქ მუსიკალური აზრი ვითარდება არა ერთი ავტორი-შემსრულებლის ეურადღების ხმათა სხვადასხვა პარტიებში ტალღისებური გადანაწილების შედეგად (როგორც, ვთქვათ, პიანისტ-იმპროვიზატორთან), არამედ – რამდენიმე შემსრულებლის მიერ ერთმანეთში კოორდინირებული თანაშემოქმედების შედეგად. ცოცხალ შემოქმედებით პროცესში (და არა – გაზეპირებული პარტიების შესრულებისას) ასეთი კოორდინაცია აუცილებლად ითვალისწინებს რომელიმე ხმის მიერ გარკვეული ინიციატივის ტვირთვას. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მუსიცირება ჩიხს მიაღება.

მაშასადამე, ბგერათა რელიეფურ ორგანიზაციაში მუსიკალური აზრის მთავარი წარმმართველი ძალა არის შემოქმედებითი ინიციატივა. ასე არ ხდება ბგერათა ფონურ ორგანიზაციაში, სადაც მედერი მასალის ძირითადი მამოძრავებელია დროითი მოცულობის შეგრძნებას მოკლებული მისწრაფება კოლორიტისაკენ. რაც უფრო კონცენტრირებულია ინიციატივა მუსიკალური ნაგებობის რომელიმე კომპონენტში, მით უფრო რელიეფური ხდება მთლიანად ფაქტურა.

ცხადია, მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივა ანუ შემოქმედებითი ინიციატივა (შემდგომში მას მოკლედ – ინიციატივად მოვიხსენიებთ) ყველაზე მეტი სისავსით მელოდიაში მუდავნდება. სწორედ მელოდია, რომელიც ბგერათა დროში განფენილ ლოგიკურ კავშირებს ემყარება, იპყრობს როგორც შემსრულებლის, ასევე – მსმენელის ყურადღებას. ინიციატივის მელოდიისადმი კუთვნილებას ადასტურებს ფსიქოლოგიაც, რომლის მიხედვით აღქმის უპირველეს და საერთო შესაძლებლობად საგნის კონტურის გამოყოფას მიიჩნევს (უზნაძე 1964 :202). მსმენელის შემეცნებაში მელოდიის გრაფიკულად აღქმის მნიშვნელობაზე მიუთითებს მაზელიც (მაზელი 1952 :20). ასაფიევის აზრით: „მელოსი, პირველ ყოვლისა, მოიცავს მთავარს მუსიკაში: მდერადობას, შთაბეჭდილებას და დინამიურობას“ (ასაფიევი პროცესი 1971 :197). იგივე მკვლევარი სიმდერის ცნებას სწორედ მელოდიურ რელიეფს უსადაგებს (ასაფიევი 1971 :103). ხოლო

ასლანიშვილი პირდაპირ აღნიშნავს „ჩაკრულოში“ ზედა ხმების მიერ მელოდიის ინიციატივის მონაცელეობით აღებაზე (ასლანიშვილი 1954 :76)

მაგრამ კოლექტიური შემოქმედების იმ სახეობისათვის, სადაც ცალკეული ხმის პარტიები ინდივიდუალობის გარკვეულ წილს ატარებენ – მრავალხმიანობაში შეიძლება გამოვყოთ მელოდიურისაგან განსხვავებული სხვაგვარი ინიციატივაც. ესაა – **კილოური ინიციატივა**, ანუ – ცალკეულ ხმაში გამომჟღავნებული ტენდენცია კილოს ცვალებადობისაკენ, ან – საყრდენი ტონის შეცვლისაკენ, რომელსაც ემორჩილება მელოდიის მატარებელი ხმა. ამ შემთხვევაში მელოდიური ინიციატივა გადაინაცვლებს სხვა ხმაში და გარდაისახება კილოურ ინიციატივად.

ამგვარად, ხშირადაა მოსალოდნელი, შევხვდეთ ინიციატივის გადანაწილებას სხვადასხვა ხმაში. ასეთ პერიოდულ მონაცელეობას კურტმა „პოპლემენტარული რიტმიკა“ უწოდა (კურტი 1931 :222). ეგრეთწოდებული „პოლიფონიური“ ნახატისათვის ეს ჩვეული ამბავია. ხოლო „პომოფონიურისათვის“ უფრო დამახასიათებელია რომელიმე ხმაში გამომჟღავნებული ერთპიროვნული ინიციატივა. კილოურ ცვალებადობაც აქ ამ ხმის ფარგლებში ხდება.

მუსიკალური აზრის წარმართველი ინიციატივის მოვლენა (თუმცა არა – ამ დასახელებით) მრავალგზის არის დახასიათებული მუსიკისმცოდნეთა მიერ.

ე. გარაფანიძე თავის სადისერტაციო ნაშრომში აკეთებს ქართველ ფოლკლორისტთა შორის მიღებული მოსაზრების კონსტატაციას იმის თაობაზე, რომ ქართული მრავალხმიანი სიმღერებისათვის დამახასიათებელია უშუალოდ ბანის ზემოთ მდებარე (ორხმიანებში ზედა, სამხმიანებში შუა) ხმის წამყვანი როლი. ამ როლს მხოლოდ მაღალგანვითარებულ დიალექტებში ეცილება მას პირველი ხმა, ან ბანი (გარაფანიძე 1990 :201) აშკარაა, რომ „წამყვან როლში“ ინიციატივა უნდა ვიგულისხმოთ.

როვენკოს შემოაქვს „ინტონაციური ინტენსივობის“ ცნება, რომელიც თავისი შინაარსით ინიციატივას უახლოვდება (როვენკო 1976 :142), მაგრამ ეს ტერმინი, ჩვენი აზრით, ნაკლებ გამოსადეგია, რადგან მასში ნიველირდება წამყვანი ხმის უპირატესობის მნიშვნელობა. იგივე ავტორს შემოაქვს მაქსიმალური ინიციატივის აღმნიშვნელი ტერმინი „მნიშვნელოვანი მომენტი“ („რიტმულად მნიშვნელოვანი მომენტი“, „მელოდიურად მნიშვნელოვანი მომენტი“, და სხვა) (როვენკო 1976 :143-144).

მრავალხმიანობაში წამყვანი ხმის ინიციატორობაზე პირდაპირ მიუთითებს ბერშადსკაია. შეიძლება ითქვას, იგი ყველაზე ახლოა ჩვენს პოზიციასთან.

მხოლოდ, სიტყვა „ინიციატივას“ გაკვრით ახსენებს (ბერშადსკაია 1961 :37). ბერშადსკაია მიანიშნებს ასეთი ინიციატივის არამარტო მთლიანად ერთი ხმისადმი კუთვნილებაზე, არამედ სხვა ხმის მიერ მისი ჩამორთმევის შესაძლებლობაზეც. თვით ხმის ასეთ პრიორიტეტულ მდგომარეობას მკვლევარი საყრდენს უწოდებს (ბერშადსკაია 1961 :17) და განასხვავებს სიმყარისაგან.

ინიციატივის გადანაცვლებას სხვა მკვლევარებმაც მიაპყრეს უურადღება. ი. ქორდანია თავის სადოქტორო სადისერტაციო ნაშრომში ინიციატივის მნიშვნელობით ხმარობს ტერმინ „ფაქტურის დერძს“ – როდესაც განიხილავს მის ერთი ხმიდან მეორეში გადანაცვლებას (ქორდანია 1989 :139). ინიციატივის ამგვარ ტალღისებურ გადანაწილებას უურადღება მიაქცია კურტმაც, რომელმაც აღნიშნა ხმათა შორის მოძრაობის ენერგიის გადანაწილება (კურტი 1931 :302). ევსევი ამ მოვლენას უწოდებს „მელოდიურ წართმევას“. (ევსევი 1960 :103).

ცხადია, რაც უფრო ინტენსიურია მრავალხმიანი ფაქტურის ხმებში ინიციატივის ტალღისებური გადანაწილება, მით უფრო თანაბარი ფუნქციონალური დატვირთვის მატარებელია აღნიშნული ხმები. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს განვითარებულ ფუნქციონალურ მრავალხმიანობასთან, რა ცნებასაც ვიყენებთ ტრადიციული, მაგრამ ორაზროვანი ცნების „პოლიფონიის“ მაგივრად. რაც შეეხება „პომოფონიას“ (ამ ცნების საწინააღმდეგო არა გაგვაჩნია რა), რა თქმა უნდა, მასში ინიციატივის მატარებელია ერთი გამორჩეული ხმა, დანარჩენი ხმები კი ფონის ფუნქციას ტვირთულობენ. ამგვარი პომოფონიური ნიმუშის, ან მისი მონაკვეთის განმავლობაში წამყვანი ხმის მნიშვნელობა სცილდება ინიციატორის ფარგლებს. ანუ იგი არა მარტო იღებს გადაწყვეტილებას და ახორციელებს ამ გადაწყვეტილებას, არამედ სტაბილური „ლიდერის“ ფუნქციასაც იძენს. ამიტომ უპრიანად მიგვაჩნია პომოფონიურ ფაქტურაში ინიციატორ ხმას „ლიდერი“ ვუწოდოთ.

როგორაა გამომედავნებული ინიციატივა ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში? შეიძლება თუ არა მას მიენიჭოს ერთგვარი კრიტერიუმის როლი ქართული მრავალხმიანობის დიფერენციაციისას?

ინიციატივის სხვადასხვაგვარი გამოვლინების მიხედვით მართლაც შესაძლებელია ქართული ხალხური მრავალხმიანობის სახეთა გამოყოფა. მაგალითად, „ლიდერი“ ხმა განსაკუთრებით დამახასიათებელია ორხმიანი ბურდონული და ოსტინატური სიმღერებისთვის (მაგალითი №9) და (მაგალითი №10).

ზემოაღნიშნული „კილოური ინიციატივა“ დამახასიათებელია ძირითადად ბურდონული მრავალხმიანობისათვის (მაგალითი №11).

ასევე სამხმიან ბურდონულ მრავალხმიანობაში გვხვდება ინიციატივის ტალღისებური გადანაწილება (მაგალითი №12).

ამგვარი მონაცემე ინიციატივა ტიპურია დასავლეთ საქართველოს განვითარებული ფუნქციონალური მრავალხმიანობისთვისაც (მაგალითი №13).

ლიდერის ინიციატივა სამხმიან ქართულ სიმდერებში გამოიხატება ლიდერისადმი მეზობელი ხმის ტერციული მიყოლით (მაგალითი №14).

აქ ზედა ხმას, ზედა „კონტურის“ ფსიქო-ფიზიოლოგიური ზემოქმედების გათვალისწინებით, ე.წ. კომპლექსური და პარალელური ხმათასვლის ნიმუშებში ლიდერის როლი ენიჭება. თუმცა ეს ლიდერობა არ არის მკაფიოდ გამოკვეთილი. ლიდერობის ამგვარ ფარულ გამოვლენას „პოზიციურ ლიდერობას“ ვუწოდებდით.

ასეთივე სურათს ვხედავთ ინიციატივის ლიდერისადმი ბუნდოვანი გამოვლენის მხრივ ზოგიერთ ოსტინატური წყობის სიმდერებში (მაგალითი №15).

თავი II

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები

მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები

მოდელთან და ინიციატივასთან ერთად, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა გამოკვეთაში მნიშვნელოვანი დახმარება უნდა გაივიწიოს იმ შემოქმედებითი მეთოდის დახასიათებამ, რომლის მეშვეობითაც ყალიბდება რეალური მრავალხმიანური სტრუქტურა. ეს არის მეთოდი კოლექტიური შემსრულებლის მიერ შემოქმედებითი მოდელების სხვადასხვა ნორმით კომბინირებისა; აგრეთვე – მეთოდი ხმებში შემოქმედებითი ინიციატივის სხვადასხვა დოზით გადანაწილებისა.

საზოგადოდ ხელოვნების ნაწარმოების მთავარ შემოქმედებით მეთოდს „კომპოზიციური პრინციპის“ ცნება მიესადაგება. ხოლო მრავალხმიანური სტრუქტურის შემმუშავებელ ასეთ პრინციპს – „მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპისა“. ხოლო ჩვენს მიერ ადრე წარმოდგენილ ცნებებს თუ ვიხმართ, ამგვარი კომპოზიციური პრინციპი შემოქმედებითი ინიციატივის მიერ შემოქმედებითი მოდელების კომბინირებულ, სტაბილურ მეთოდს წარმოადგენს.

„კომპოზიციურს“ მუსიკალური ფორმის ჩამოყალიბებელ ფუნქციებს უწოდებს მედუშევსკი (ბობროვსკი 1978 :28). მისგან განსხვავებით, ნაზაიკინსკი ცნება „კომპოზიას“ უკავშირებს ცნება „ნაწარმოებს“, ხოლო ასეთად ხალხური მუსიკის ნიმუშს არ მიიჩნევს (ნაზაიკინსკი 1982 :14). უფრო „ლოიალურია“ ხალხური ნაწარმოების მიმართ გოშოვსკი, რომელიც კომპოზიციის საწყისებს უკვე ადრეულ ემბრიონურ ფორმებში, ე.წ. „არტეფაქტებში“ ხედავს: „ეს ჯერ კიდევ არ არის მუსიკალური ნაწარმოები, მაგრამ უკვე უბრალო ბეჭრითი ენაც არ არის. არტეფაქტი – ხელოვნების ელემენტია“ (გოშოვსკი 1971 :39). როგორც ვხედავთ, მკვლევარი მუსიკალური ნაწარმოების ცნებას უფრო გვიანდება ფოლკლორულ ნიმუშებს უკავშირებს. სკრებკოვი, მიმოიხილავს რა სხვადასხვა ფოლკლორულ სტილებს, ამბობს, რომ „სტილი მუსიკაში, ისევე, როგორც ხელოვნების ყველა სხვა სახეებში, მხატვრული ერთიანობის უმაღლესი სახეა.“ (სკრებკოვი 1973 :10). ჩვენთვის ამ თემაზე ყველაზე მახლობელია სტრავინსკის გამონათქვამი: „ბეჭრითი

ელემენტები მუსიკაში ლაგდებიან მხოლოდ მათი ორგანიზაციის ეფექტის წყალობით (ფილოსოფია 1975 :85).

ცნება „კომპოზიციურს“ პრინციპთან მიმართებაში ახსენებს ბობროვსკი: „კომპოზიციური ფორმა, როგორც თემატური დაპირისპირებისა და თემატური განვითარების საერთო ხელმძღვანელი პრინციპი“ (ბობროვსკი 1978 :13). მუსიკალურ ფორმა-პრინციპს, როგორც კომპოზიციის ერთ-ერთ გამოვლენას აღნიშნავენ დ. არუთინოვი-ჯინჭარაძე და მ. ნადარეიშვილი (არუთინოვი-ჯინჭარაძე ... 2007:19). მაგრამ ტერმინი „კომპოზიციური პრინციპი“ თავის სიცოცხლისუნარიანობასა და გამოყენების მასშტაბებს მ. შნაიდერს უნდა უმაღლოდეს, რომლის მიერ გამოყოფილი თორმეტი ასეთი პრინციპი მრავალხმიანობისა დღესაც ფუნქციონირებს სამეცნიერო პრაქტიკაში (შნაიდერი 1930).

როდესაც ვაკვირდებით მ. შნაიდერის მიერ ჩამონაკვთულ კომპოზიციურ პრინციპებს, ჩვენთვის საცნაური ხდება, რომ ზოგიერთი მათგანი არ არის მხოლოდ მრავალხმიანობისათვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი პრინციპი. ანუ, იმისათვის, რომ მათ იმუშაონ, როგორც მრავალხმიანობის პრინციპებმა, საჭიროა, დამატებითი პირობა. მაგალითად, ოსტინატოს პრინციპის უპირობო განხორციელება ყოველთვის არ გულისხმობს მრავალხმიანი ფაქტურის გამომუშავებას – იგი შეიძლება ერთხმიანობაში, ან უნისონურად განხორციელდეს. რა პირობაა საჭირო, რომ ოსტინატო (ისევვე, როგორც სხვა კომპოზიციური პრინციპები) მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპის რანგში ამუშავდეს?

აქ გავიხსენოთ მრავალხმიანობის ერთხმიანობისაგან ერთ-ერთი ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი – მისწრაფება ხმათა ინდივიდუალური განვითარებისაკენ. სწორედ აქ უნდა ვეძებოთ სხვადასხვა შემოქმედებითი პრინციპის მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპად ქცევის მექანიზმი. ოსტინატოს შემთხვევაში ხმათა ინდივიდუალიზაცია მჟღავნდება სხვადასხვა ხმებში ოსტინატოს პრინციპის არათანაბარ ან შერჩევით გადანაწილებაში: ოსტინატო შესაძლოა გამომუდავნდეს ერთ ან ორ ხმაში, შეიძლება გამომუდავნდეს აგრეთვე ყველა ხმაშიც, მაგრამ არა უნისონში, არამედ სხვადასხვა რეგისტრულ პოზიციაზე მყოფ ხმებში, ამასთან – მეტ-ნაკლები ერთგულებით იმ საერთო, ზიარი მოდელისადმი, რომელიც ოსტინატურ ფორმულაში განსხვეულდება.

ოსტინატოს პრინციპის განხორციელების ზემოაღნიშნული ორი მიმართულება (ხმათა შერჩევა და პოზიცია) უფრო მკაფიოდ სურათდება ორ განსხვავებულ კომპოზიციურ პრინციპში. ესაა ბურდონისა და პარალელიზმის

კომპოზიციური პრინციპები. როდესაც ბურდონის პრინციპი ხორციელდება ძირითადად ერთ ხმაში და, ყოველ შემთხვევაში, არა – ტოტალურად, ჩვენს წინაა ხმათა ინდივიდუალიზაციის პროცესში რომელიმე კომპოზიციური პრინციპის შერჩევით (არა საყოველთაოდ) გამოყენების მაგალითი, რაც ფუნქციონალური მრავალხმიანობის მკაფიო ნახატს ქმნის. მეორეს მხრივ, პარალელური ხმათასვლის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ხმების მიერ ზიარი მოდელის გამოყენებასთან, მაგრამ – სხვადასხვა რეგისტრული პოზიციით, რაც, ერთიანი კილოური სივრცის ფარგლებში განსხვავებული ბგერათსიმაღლებრივი წყობის მელოდიურ ფიგურებს წარმოქმნის. ხმათა სხვადასხვა პოზიციის რეგლამენტი, რეგისტრულთან ერთად, შესაძლოა იყოს დროითიც, რაც მონაცემებითი, ანტიფონური მრავალხმიანობის წინაპირობას ქმნის.

მაგრამ ხმათა ინდივიდუალიზაცია, არ არის აუცილებელი, ოსტინატოს, ბურდონის, ან სხვა რომელიმე ორიგინალური მექანიზმის ან კომპონენტის მეშვეობით განხორციელდეს. ფუნქციონალური მრავალხმიანობის უკიდურესად ინდივიდუალურებულ გამოვლინებად ყოველთვის ითვლებოდა ხმათა კოორდინირებული, მაგრამ შეუზღუდავი მოძრაობა – ხმათა თავისუფალი განვითარების პრინციპით.

როგორც ვხედავთ, მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები სხვადასხვა მიმართულებით მჟღავნდება. ეს მიმართულებებია: ა) ხმათა შერჩევითი ინდივიდუალიზაცია, რაც ხშირად ჩვენს მიერ ადრე ნახსენებ „განკერძოებულ მოდელს“ გულისხმობს; ბ) ხმათა სხვადასხვა რეგისტრული ან დროითი პოზიცია, რაც შესაბამისად, ხმებში „ზიარი მოდელის“ პარალელურად განხორციელებას ან ანტიფონურ მრავალხმიანობას იწვევს; და გ) ხმათა შეუზღუდავი, ტოტალური ინდივიდუალიზაცია, რაც უფრო ხშირად „კონტრასტული მოდელირების“ პრინციპში განივთდება.

ამგვარად, ქართულ ტრადიციაში „მრავალხმიანობის უმაღლესი რიგის კომპოზიციურ პრინციპად“ უნდა ვიგულისხმოთ ტენდენცია ხმათა ინდივიდუალიზაციისაკენ. ხოლო უფრო კონკრეტულად, ზემოთ ჩამოთვლილი გარემოებების გათვალისწინებით, ქართულ ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპებად ჩავთვლით მუზიკირების იმ ზოგად კომპოზიციურ პრინციპებს, რომლებიც, სხვადასხვა ხმებში არათანაბარი, შერჩევითი განაწილების, ან სხვადასხვა ხმების განსხვავებული პოზიციის გამო შეიმუშავებენ ორიგინალურ, ფუნქციონალურ მრავალხმიან სტრუქტურას. გამოვყოფთ შემდეგ

ასეთ პრინციპებს: ბურდონი და ოსტინატო (შერჩევითი ინდივიდუალიზაცია); პარალელიზმი, სინქრონი და ანგიფონი (პოზიციური ინდივიდუალიზაცია); თავისუფალი და კონტრასტული ხმათასვლა (ტოტალური ინდივიდუალიზაცია).

უნისონი და პეტეროფონია

როგორც აღრეც აღვნიშნეთ, პარალელური ხმათასვლაც და უნისონიც ზიარი მოდელის პრინციპს ემორჩილება და ეს უკანასკნელი უნისონში აბსოლუტურად ხორციელდება. აქ ვერ ვხედავთ მრავალხმიანობის ძირითად პრინციპს – ხმათა ინდივიდუალიზაციისაკენ სწრაფვას.

მიუხედავად იმისა, რომ უნისონი თითქოსდა მკაფიოდ განსხვავდება პარალელიზმისაგან, მათ შორის იერარქიული სხვაობა უფროა, ვიდრე პრინციპული. პარალელიზმი თითქოსდა „პარმონიული“ უნისონია. როგორც პროფესიული მუსიკის ისტორია გვასწავლის, იგი შეიძლება ამოიზარდოს უნისონისაგან. ამასთან, პარალელიზმის მოხაზულობა შეიძლება მიიღოს უნისონისადმი არაზუსტმა მისწრაფებამ – ხმები შესაძლოა თავიდანვე ვერ მოხვდნენ ერთ პოზიციაში (პედაგოგობისათვის ცნობილია, რომ ხშირად მოხსწავლეებს მელოდიის გრაფიკულად მართებული გამეორება უფრო ეადვილებათ, ვიდრე ტონში მოხვდრა) და შედეგად ერთი და იგივე მელოდია თავისი კილოური ნიუანსების შენარჩუნებით სხვადასხვა ტონიდან აუდერდეს. ეს არის გაუცნობიერებელი პარალელიზმი (სხვაგვარად მას „კილოურად დაუკავშირებელ პარალელიზმს“ უწოდებენ) და ეს ფუნქციონალურად არ არის მრავალხმიანობა. აქ ზედმეტია მსჯელობა ხმათა ფუნქციონალურ დამოუკიდებლობაზე. თუ გაუცნობიერებელ და გაცნობიერებულ პარალელიზმს შორის არსებულ ამ მკვეთრ ზღვარს ვერ დავაფიქსირებთ, მაშინ ჩვენთვის ძნელი შეიქმნება უნისონსა და პარალელიზმს შორის პრინციპული ზღვრის დადგენა.

საქართველოში, როგორც ვიცით, უნისონური ხალხური შესრულების თითებზე ჩამოსათელელი ნიმუშია დაფიქსირებული (რა თქმა უნდა, მხედველობაში არ ვიდებთ გუნდური ბანის ტრადიციულად უნისონურად შესრულების ფაქტს, რადგან ესაა უნისონი მრავალხმიანობის წიაღში) (მაგალითი №16). მაგრამ მათი სიმცირე უფლებას არ გვაძლევს საქართველოში უნისონისაგან პარალელიზმის, ან მრავალხმიანობის სხვა ფორმის წარმოშობის პიპოთეზის უგულებელყოფისა.

თუმცა, ქართულ ტრადიციაში უნისონიდან პარალელური ხმათასვლის ამოზრდის არც ერთი შეალედური, დამადასტურებელი ფრაგმენტი არ გაგვაჩნია. ორხმიანი ნიმუშები, სადაც პარალელიზმი მკაფიოდაა გამომჟღავნებული, სოლისტისა და გუნდური ბანის რეგლამენტითაა მოცემული, რაც უნისონურ

საწყისზე მეტად კორიფე-გუნდის დიფერენცირებული ფუნქციის წარმომავლობაზე მიუთითებს.

უფრო დამაჯერებელია მოსაზრება ქართულ ტრადიციაში უნისონური შესრულების პეტეროფონიაში გადაზრდის შესახებ. ცნობილია, რომ ეს ორი სახეობა კოლექტიური შესრულებისა ერთმანეთის გვერდით დგას.

პოპოვა პეტეროფონის „უწოდებს „უნისონისაგან გარკვეული სმების მიერ არაწინასწარგანზრახულ, შემთხვევით გადახვევას“ (პოპოვა 1962 :332), რითაც, ჩვენი აზრით, გაუმართლებლად უქვემდებარებს ამ მოვლენას უნისონს. პეტეროფონის უნისონისაგან განვითარებულ მოვლენად ასახელებს ბერშადსკაიაც, რის გამოც იგი, ი. უორდანიას მსგავსად, პეტეროფონის მონოდიისა და პოლიფონიის ზღვარზე მდგომ წყობად აღიქვამს (ბერშადსკაია 1961 :9). ამ მხრივ უნდა გავიხსენოთ ზემცოვსკის ერთი ზოგადი ტიპოლოგიური მოსაზრებაც. იგი მრავალხმიანობის სამიდან ერთ-ერთ კლასად უნისონურ-პეტეროფონიულ ტიპს ასახელებს და აქვა აზუსტებს, რომ მოცემული ტერმინები სამუშაო ხასიათს ატარებს (ზემცოვსკი 1989 :5).

მეცნიერთაგან ზოგიერთი პეტეროფონიის პრინციპს საკმაოდ ვრცელ „უფლებამოსილებას“ ანიჭებს. სტივენ ბრაუნი ამტკიცებს, რომ თანამუზიკირება ინსტიქტურამდე დაუვანილი მოვლენაა და ახასიათებს თვით ცხოველთა საზოგადოებრივი ცხოვრების წესს. მკვლევარი გვთავაზობს ამ მოვლენის შესაბამის ცნებას „გადამდებ პეტეროფონიას“, (ბრაუნი 2002 :56-57) თუმცა ჩვენ დავაზუსტებდით ამ ტერმინს და ვუწოდებდით „მეტრულად არაორგანიზებულ იმიტაციურ პეტეროფონიას“, რომელიც, შესაძლოა, ანტიფონიის წინარე საფეხური ყოფილიყო. ჩეკანოვსკა ქართული სიმღერების წყობას ძირითადად სწორედ პეტეროფონიული მოვლენით ხსნის (ჩეკანოვსკა 1983 :148). რითაც პეტეროფონიას მთლიანად აიგივებს ხმათა ინდივიდუალიზაციისაკენ სწრაფვის, ანუ მრავალხმიანობის საერთო პრინციპთან. ევდოკიმოვა გიმელს – XIII-XV საუკუნის მოვლენას, რომელსაც ძირითადად პარალელური ტერციებით (სექსტებითაც) მოძრაობა ახასიათებდა, პეტეროფონიულ მოვლენად აღიქვამს (ევდოკიმოვა 1989 :13-15). ასევე პეტეროფონიის არეალში განიხილავს სკრებკოვი პარალელურ ლენტურ მრავალხმიანობას (სკრებკოვი 1973 :31). ასეთი მოსაზრებები, ერთი შეხედვით, არაა ლოგიკას მოკლებული, რადგან, ერთი მხრივ, ორივე მოვლენა უნისონს უკავშირდება, ხოლო მეორე მხრივ, პეტეროფონია მრავალხმიანობის ნიშნებსაც ატარებს. მაგრამ ის ფაქტი, რომ პეტეროფონიაც და პარალელიზმიც შესაძლოა

უნისონიდან განვითარდეს, სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ ისინი ურთი მიმართულებით განვითარების სხვადასხვა საფეხურია. პირიქით, უნისონი ამ ორი მოვლენის შუაში მდებარეობს. ჰეტეროფონიაში გამოსჭვივის მოდელის რდგევის, ხოლო პარალელიზმში – მოდელის განმტკიცების, „ამოშენების“ ტენდენცია.

ჰეტეროფონიის მოთხოვნილებას და მის მიზანს კარგად ასურათებს გოლიცინის მიერ აღნიშნული შემოქმედებისათვის აუცილებელი ნიუანსირება გოლიცინი 1980 :56). ამიტომ, ჰეტეროფონია შესაძლოა, აღვიქვათ „სიმეტრიული ორგანიზაციის თვით ბუნების მიერ ნაკარნახევ მცირე დარღვევად გოლიცინი. რომელიც „სიცოცხლის, თავისუფლების, თამაშის, სუნთქვის განზომილებას ანიჭებს მას (გოლიცინი 1980 :63). ხოლო პარალელური ხმათასვლა, პირიქით, შეიძლება ითქვას, ხმათა კოორდინაციით „სუნთქვავს“. ამიტომ უნისონიდან მცირე გადახვევებით მიღებული ჰეტეროფონია ვერასდროს ვერ განვითარდება პარალელიზმამდე.

როგორც ვხედავთ, მეცნიერები ჰეტეროფონიას ორ განსხვავებულ ვერსიად აღიქვამენ: პარალელიზმად – საერთო მელოდიის სხვადასხვა პოზიციაზე დამკვიდრების მიმართულებით; და კონტრასტულ განვითარებად – საერთო მელოდიის „არტახებიდან“ ხმების განთავისუფლების მიდრეკილებით. ამ ორივე მიმართულების აღიარებით ვიდებთ ჰეტეროფონიის, როგორც მრავალხმიანობის შემშუავებელი უნივერსალური მოვლენის განმარტებას, რაც გაზვიადებულად მიგვაჩნია.

ჩვენ მკაფიოდ გავმიჯნავთ ჰეტეროფონიის პრინციპს პარალელიზმის პრინციპისაგან, რომელზეც ადრე გვქონდა საუბარი. ასევე მოვერიდებით ჰეტეროფონიის ზოგადად კონტრასტული განვითარების პრინციპად აღიარებას. ჰეტეროფონიაში ძირითადად ვიგულისხმებთ ე.წ. „წერტილოვან“, ანუ „განშტოებად ჰეტეროფონიას“, ანუ ერთი ზიარი მოდელის უნისონურად შესრულებისას სხვადასხვა ხმებში ამ მოდელისაგან მცირე ვარიანტული გადახვევებით გამოვლენილ სტრუქტურას. ასეთი შემოსაზღვრული ცნება, ჩვენი აზრით, სავსებით საკმარისია ჰეტეროფონიის, როგორც შუალედური ფორმის დასაფიქსირებლად. მაგრამ ჰეტეროფონია უნდა განვასხვაოთ „არასუფთა“ უნისონისაგანაც, რომელიც ერთ მელოდიას შეასრულებს, მაგრამ - „ზონური წყობით“ (პერევერზევი 1966 :107). ჰეტეროფონიის დროს შემსრულებული აცნობიერებს მის მიერ შესრულებული ვარიანტის სხვაობას საერთოსაგან. მაგრამ, როგორც ჩანს, ამ დროს შემსრულებულს სურს მელოდიის არა შეცვლილად, არამედ – თავისებურად

გადმოცემა. სწორედ ამიტომ, ასეთი ცვლილებები „წერტილოვანი“ მასშტაბით იფარგლება და საერთო კონტურს არ არღვევს. ხოლო შემსრულებლის მიერ გამომჟღავნებული სურვილი – საერთო მუსიკირებაში რაღაც ახალი, თავისი შეიტანოს, – პეტეროფონიას ზღვარს უდებს. სწორედ ამ დროს ყალიბდება ასეთი „ინიციატორის“ ფუნქციონალური დამოუკიდებლობა.

ხოლოპოვა აღნიშნავს, რომ „პეტეროფონიაში ხმები ფუნქციონალურად თანასწორუფლებიანი არიან და ერთმანეთის ვარიანტებს წარმოადგენენ“ ხოლოპოვა 1979 :32. მკვლევარი, შესალოა აქ პარალელიზმსაც გულისხმობდეს. მაგრამ, ყველა შემთხვევაში, ხმების „ერთმანეთის ვარიანტად“ წარმოსახვა უბრალოდ შეუძლებელია. უფრო ზუსტი იქნებოდა გვეთქვა, რომ პეტეროფონიაში ხმები ერთი საერთო ინვარიანტის ვერსიებს წარმოადგენენ. ეს ინვარიანტი კი უნისონის ფარგლებში უნდა ვიგულისხმოთ. მიუხედავად იმისა, რომ პეტეროფონის პრინციპი განვითარებულ წყობებშიც ვლინდება მისი განხორციელება მხოლოდ თავდაპირველი უნისონის რეგლამენტის დროს, ანუ ერთი მელოდიის გუნდური შესრულებისას არის შესაძლებელი (ჟორდანია 1989 :86). ამავე მკვლევარმა წამოაყენა მოსაზრება ბურდონული მრავალხმიანობის პირველადი და პეტეროფონის მეორადი ბუნების შესახებ აღმოსავლეთ ევროპაში, რაც გამოიწვია ამ რეგიონში მონოდიური კულტურის მატარებელი მოსახლეობის დიდი მასების მოსვლამ აღმოსავლეთ აზიიდან (ჟორდანია 2006 :225-229).

ამრიგად, პეტეროფონია არის კოლექტიური შესრულების ისეთი ფორმა, რომლის დროსაც ყველა ხმის მიერ თავისუფლად არის გააზრებული ერთი ინვარიანტული უნისონური მოდელი.

შნაიდერი გამოკიცს ვარიანტული პეტეროფონიის კომპოზიციურ პრინციპს, და მისგან განასხვავებს სტიქიურ პეტეროფონიას. ამ ორ მოვლენას შორის ძნელია, მკაფიო საზღვარი გაავლო. ყოველ შემთხვევაში, ქართულ ტრადიციაში „სტიქიურობაზე“ საუბარი არამართებულად მიგვაჩნია. ასეთი შემთხვევები, მართალია, დასტურდება, მაგრამ ეს არა ტრადიციას, არამედ „უსმენო“ შესრულებას უნდა მივაწეროთ (მაგალითი №17). ვთვლით, რომ ჩვენში პეტეროფონიის ერთეული ფრაგმენტები ცალკეულ ხმებში სწორედ ვარიანტული განვითარებითაა გამოწვეული (მაგალითი №18). შეიძლება ითქვას, რომ პეტეროფონია არის უნისონისა და ვარიანტულობის პრინციპთა შინაგანი ბრძოლის არენა. მაშინ, როდესაც პეტეროფონული მომენტები ცალკეული ბგერების განტოტვით გამოიხატება და აშკარად შემთხვევით ხასიათს ატარებს, უნისონური

შემოქმედებითი აზროვნების ჩარჩოშია მოქცეული. ხოლო როდესაც პეტეროფონია უკვე ფრაზის განზომილებით ამჟღავნებს სხვაობას ძირითად მელოდიასთან, იგი საკუთრივ „პეტეროფონიის“ ცნებად უნდა გამოვყოთ. მაგრამ ამგვარი ფრაზის მასშტაბით პეტეროფონია ქართული ტრადიციული მუსიცირებისათვის დღესდღეობით მეტად უცხოა, თუმცა შესაძლოა, წარსულში იგი უფრო პროდუქტიული ყოფილიყო. შესაბამისად, დღევანდელი რეალობიდან გამომდინარე, პეტეროფონიის პრინციპს ვერ ჩავთვლით ქართული მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპად.

ანტიფონური შესრულება

ქართულ მუსიკალურ ტრადიციაში ორპირული შესრულების მანერა მრავალ საინტერესო კითხვას ბადებს. შეიძლება ითქვას, რომ აქ ძეგს გასაღები პრობლემისა: მემკვიდრეა, თუ არა ხმათა ერთდროული ყდერა ხმათა მონაცემლეობით ყდერის ტრადიციისა.

საყოველთაოდ მიღებული შეხედულების თანახმად, ანტიფონური შესრულების ტრადიცია ზეპირი შემოქმედების უძველესი შრეებისათვის არის დამახასიათებელი. მაგალითად, ორი გუნდის მიერ, ან სოლისტისა და გუნდის მიერ ანტიფონურად შესრულების ტრადიციას, ფოლკლორის არქაული ფორმებისათვის სახასიათოდ მიიჩნევს გუსევი (გუსევი 1967 :180). ი. უორდანია ანტიფონს დიალოგურობის გამოვლენის ტიპურ სახედ აღიქვამს და მას, ანთროპოლოგიური ასპექტით, მრავალხმიანობის ფუძედ მიიჩნევს (უორდანია 2002 :80). მართლაც, ანტიფონური შესრულება დამახასიათებელია არქაული ჟანრებისათვის. ამასთან ერთად, გაითვალისწინება ურთიერთმონაცელების სისაძავე და სიმოკლე, იმპროვიზაციისადმი ნაკლები მიდრეკილება, რა თვისებებიც ასეთი ანტიფონის საფუძვლისეული ტრადიციისადმი ერთგულებაზე მიგვანიშნებს. ასეთი შესაბამისობის დროს ბუნებრივია აღიძრას კითხვა: ანტიფონი შესრულების რეგლამენტითაა განპირობებული (ანუ, მიზეზია), თუ – შემოქმედებითი ამოცანაა (ანუ – მიზანი)?

სტივენ ბრაუნი აღნიშნავს, რომ ადამიანის ტვინში არის სისტემა (ე.წ. „სარკისებური ნეირონები“), რომელიც სპეციალიზებულია გადამდებ ქცევაზე, რაც თავის მხრივ, საფუძვლად უდევს ანტიფონურ მღერას და მსგავსი ტიპის სხვა საქცევებს, რასაც „რეზონანსულ“ ქცევას უწოდებენ (ბრაუნი 2002 :58-59). იგივე მკვლევარი ვარაუდობს, რომ ადამიანის ტვინში არსებული სასიმღერო სისტემა გაჩნდა ვოკალიზაციის სისტემის საფუძველზე, რომელიც თავისთავად ეყრდნობოდა ანტიფონურ იმიტაციას. თუმცა ბრაუნის მიერ ამ მოვლენისათვის შერჩეულ „გადამდებ ჰეტეროფონიას“ ჩვენ ვამჯობინებდით ცნება „ამყოლ (მაგალითის მიმცემ)“ ჰეტეროფონიას“. ალექსეევი არქაულ ანტიფონს მიიჩნევს აუდიტორიის (გუნდის) მიერ სოლისტის პარტიაში გაჩენილი პაუზების შევსების ტენდენციის შედეგად (ალექსეევი 1986 :10). გავიხსენოთ ზემოაღნიშნული შემთხვევა, როდესაც საკრავზე დამღერების პრიმიტიული ნიმუშების დროს როგორ ავსებს მომღერლის პარტიაში პაუზას საკრავიერი პარტია, და როგორ წყდება

კვლავ მომდერლის ამღერებისთანავე (მაგალითი №8). მსგავს მოვლენაზე მიუთითებს სტეშენკო-კუფტინაც, რომელიც აღნიშნავს „ვოკალურ-ინსტრუმენტული“ ანტიფონის შემთხვევებს (სტეშენკო-კუფტინა 1936 :234) (მაგალითი №19). ერთი შეხედვით, ეს ორი მოვლენა ერთი რიგისაა. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ ორივე შემთხვევაში შემსრულებელთა რეგლამენტს, მათი განსხვავება აშკარა ხდება: სოლისტს, შემოქმედებითი განუვითარებლობის პირობებში შესაძლოა გაუჭირდეს ერთდროულად მღერა და დაკვრაც, მაგრამ სოლისტის მონაცემები გუნდს (ან პირიქით) ეს პრობლემა არ აწუხებს. ამასთან, ძნელი წარმოსადგენია გუნდის ორიენტაცია პაუზებზე და არა – სოლისტის მიერ დაწყებული ინტონაციის დასრულებაზე, ან განვითარებაზე.

უფრო საფუძვლიანი უნდა იყოს მოსაზრება, რომელიც ანტიფონს „კითხვა-პასუხის“ სფეროს მიაკუთვნებს (ეორდანია 2006 :297). ამ შეხედულებაში მკაფიოდ გამოიხატება ანტიფონის ორი მხარის ფუნქციონალური ქავშირი და ურთიერთგანპირობებულობა. ჩვენთვის ცნობილია „კითხვა-პასუხის“ ტიპის ანტიფონის შემთხვევები, მათ შორის – საქართველოშიც. ამ დროს დრამატურგიული აქცენტი ორ ურთიერთგანმაპირობებელ მხარეშია გადანაწილებული. საინტერესოა, რომ მაზელი კითხვა-პასუხის ინტონაციას მოიხსენიებს, როგორც „შემავხებელ პასუხს“ (მაზელი 1952 :188). მაგრამ, აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ კორიფესა და მოპასუხეს ამ ტიპის ურთიერთობაში წინა პლანზე, სავარაუდოა, მოწოდების ინტონაცია უფრო გამოსულიყო, ვიდრე – კითხვისა. მართლაც, შეიძლება, უფრო მივუახლოვდეთ განსახილეველ მოვლენას, თუ ჩავთვლით, რომ „კითხვა-პასუხის“ ნაცვლად, უფრო ხშირად, „მოწოდება – პასუხთან“ გვაქვს საქმე. გვახსენდება ქართული ხალხური ტერმინოლოგით „დალას“ რიტუალის მონაწილეების „მოდალავედ“ და „ამყოლებად“ დაყოფა (ნაკაშიძე 2002 :294).

„მოწოდება-პასუხის“ რეგლამენტმა უკანმოუხედავად არ უნდა გამოგვარიცხინოს ანტიფონის, როგორც განმავითარებელი შემოქმედებითი პრინციპის სხვა რომელიმე სავარაუდო მექანიზმი. მაგალითად, ჩვენთვის ცნობილია ანტიფონის ისეთი შემთხვევებიც, სადაც მოპასუხე მხარე მხოლოდ და მხოლოდ იმეორებს პირველს. არის თუ არა ეს ფორმა „მოწოდება-პასუხის“ მემკვიდრე?. თუ ამ კითხვას უარყოფითად ვუპასუხებთ, უნდა ჩაითვალოს, რომ ანტიფონურ შესრულებას მოწოდება-პასუხის გარდა სხვა დამოუკიდებელი წყაროც აქვს. და ამ დაშვებამაც არ უნდა შეგვაშინოს.

მართლაც, ანტიფონის ჩამოყალიბება კიდევ ერთ მნიშვნელოვან შემოქმედებით პრინციპს შეიძლება ემყარებოდეს. ზემცოვსკი მუსიკალურ დიალოგიკას სტადიალურად უმველეს საწყისად აღიქვამს; მის საფუძველში აგონალურობის – შეჯიბრის ფუნქციას ხედავს, და გამოყოფს დიალოგიკის ორ სახეს – ანტიფონს და დიაფონიას (ზემცოვსკი 1986). შეჯიბრების ელემენტს უფრო მეტად ორი მხარის მიერ მიზანმიმართული იმპროვიზებული განმეორება უქმნის ნოუიერ ნიადაგს. „მოწოდება-პასუხის“ ინტონაციაშიც ურევია, როგორც ჩანს, შეჯიბრის გარკვეული დოზა, ისევე, როგორც მოდელის მონაცემებით გამეორება-გამშვენებაში. მაგრამ რომელი უნდა ყოფილიყო ამ ორთაგან პირველადი: შეჯიბრი თუ გამოპასუხება? საინტერესოა გარაფანიძის მიერ ნახსენები შემთხვევა, რომლის დროსაც შეჯიბრის მომენტი ანტიფონში ზოგჯერ ისე ძალუმად მედავნდება, რომ ხმებმა შეიძლება პარტიებიც კი გაცვალონ ანტიფონის პრინციპის შენარჩუნების ფონზე (გარაფანიძე 1990 :27). მაგრამ ეს ხდება ანტიფონური მხარეების თანაბარი ფუნქციონალური დატვირთვისას.

იქნებოდა თუ არა ასეთი თანაბარი მნიშვნელობის ორი მოპასუხე მხარე ისევე ბუნებრივი პირობა ანტიფონური შესრულების განვითარებისათვის, როგორც დაქვემდებარებული მხარეები? ლოგიკური იქნება ვივარაუდოთ, რომ თუნდაც ხელოვნურად შექმნილ თანაბარ რეგლამენტში ადრევე გამოიკვეთებოდა ლიდერი მხარის ინიციატივა. სხვაგვარად შეუძლებელი იქნებოდა მუსიკალური, და არა მხოლოდ მუსიკალური, განვითარება. ადრეულ სარიტუალო ქმედებებსაც უფრო მეტად „მოწოდება-პასუხის“ ანტიფონი ესადაგება. იგი ექოა რიტუალის არა მარტო შინაარსობრივი მხარისა, არამედ, შესაძლოა, – კინესიკური ქმედებისაც. სკრებკოვა-ფილატოვა სამართლიანად შენიშნავს, რომ „მუსიკის სივრცობრივი თვისებები განსაკუთრებული სიმკვეთრით მაშინ გამოჩნდება, როდესაც ანტიფონურობის პრინციპია გამოყენებული“ (სკრებკოვა-ფილატოვა 1985 :233).

„მოწოდება-პასუხის“ ანტიფონში, რომელიც უფრო ხშირად რესპონსორიუმის ფორმითაა გამოსახული (სოლისტი-გუნდი), მხარეთა ინდივიდუალიზაციისა და ფუნქციათა გადანაწილების შედეგად, არა შეჯიბრის, არამედ – ერთმანეთისადმი მიმსგავსების, ან ერთმანეთის შევსების ტენდენციაა გამოხატული. საინტერესოა, რომ ქართულ ტრადიციაში „შემავსებელი“ ანტიფონი უფრო დამახასიათებელია, ვიდრე „მსგავსების“ ანტიფონი, ანუ იდენტური პარტიის მქონე მხარეთა მონაცემებია. არცაა გასაკვირი, რომ სწორედ ასეთი „შემავსებელი“ ტიპის ანტიფონიაა უმეტესად ადრე ადნიშნული ნომინალური მრავალხმიანობის სახით

გადმოცემული. როგორც ჩანს, „შემაგსებელი“, ანუ „მოწოდება-პასუხის“ სახის ანტიფონი, „მსგავსების“ ანტიფონის შემდეგი ეტაპი შეიქნა, რადგან მრავალხმიანობის მთავარ პირობას – ინდივიდუალური ფუნქციის ხმების ჩამოყალიბებას უწყობდა ხელს.

აღსანიშნავია, რომ ასლანიშვილი ანტიფონს ერთხმიანობიდან ორხმიანობაში გადასვლის ერთ-ერთ ძირითად პრინციპად აღიარებს (ასლანიშვილი 1954 :73). ხოლო ანტიფონური ორხმიანობიდან პოლიფონიურ სამხმიანობაში გადასვლის შესახებ პიპოთეზას წარმოადგენს ი. უორდანია (უორდანია 1989 :99). და იგი ასეთ პროცესს ანტიფონის პრინციპის სინქრონულობის პრინციპით შეცვლით ხსნის. საინტერესოა, რომ მოგვიანო შრომაში ი. უორდანია არა მხოლოდ ქართ ლი, არამედ მსოფლიო ტრადიციული მრავალხმიანობის ცალკე ტიპად გამოყოფს „შეჭრილ მრავალხმიანობას“, ანუ – ორი ანტიფონული მხარის ურთიერთგადაფარვით მიღებულ მრავალხმიან სტრუქტურას (უორდანია 2006 :29). მნიშვნელოვანია ე. გარაყანიძის სამეცნიერო წლიური შრომა რესპონსორული სიმღერის შესახებ, სადაც იგი ხაზს უსვამს მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებაში ანტიფონის მნიშვნელობას (გარაყანიძე 1988).

ჩვენი აზრით, ნომინალური მრავალხმიანობიდან ორხმიანობის წარმოშობაში ანტიფონის პრინციპი ისეთივე მექანიზმით უნდა ჩარეცდიყო, როგორითაც – ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადასვლისას. თუმცა, აქვე დავძენთ, რომ ხმების მატების პროცესი, არაა აუცილებელი, ერთი სცენარით წარმართულიყო.

რამდენადაა ანტიფონური გარემო რეალური მრავალხმიანობის სტრუქტურის წამახალისებელი? ვფიქრობთ, მას ასეთი „ინდიკატორის“ როლი ვერ ერგება, რადგან თავად ანტიფონის პრინციპი – მონაცვლეობა – საწინააღმდეგო ტენდენციაა თანაუღერადობისა. ნომინალური მრავალხმიანობის ფუნქციონალური კონტრასტი ანტიფონის პრინციპის „ჭერია“ მრავალხმიანობის სტრუქტურის შემუშავებაში. საინტერესოა, რომ ანტიფონი, როგორც მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპი შნაიდერის ყურადღების მიღმაც დარჩა. ზემცოვსკიც მრავალხმიანობის „სამუშაო“ ხასიათის ტიპოლოგიის გადმოცემისას არ ახსენებს ანტიფონურ შესრულებას (ზემცოვსკი 1989 :5). ანტიფონის პრინციპის, როგორც ქართულ პირობებში მეორედი მოვლენის არსზე ის ფაქტიც მიუთითებს, რომ იგი ქართულ ტრადიციაში თითქმის ყოველთვის ოსტინატოს თანმდევია. ნომინალური მრავალხმიანობაც, რომელიც ანტიფონის პრინციპის ნაყოფია, ჩვენს სინამდვილეში მხოლოდ ოსტინატორი ფორმით გადმოიცემა. ძნელი წარმოსადგენია

საქართველოში ანტიფონური შესრულება ოსტინატოს გარეშე – ურეგლამენტო იმპროვიზაციული გაბაასება ორ ხმას შორის.

საინტერესოა, რომ აფრიკაში ანტიფონსა და ოსტინატოს სტილს ერთ სიბრტყეში – როგორც მრავალხმიანობის ფორმებს განიხილავს ნკეტია (ნკეტია 1962 :44-52). ასევე პიგმეებში ამ ორი სტილის ერთიანობას ასახელებს ვიქტორ გრაუერი აფრიკული მრავალხმიანობის უძველეს ფორმად (გრაუერი 2007 :1-14).

მაგრამ ოსტინატოს პრინციპიც, როგორც ადრე აღვნიშნეთ, მხოლოდ ცალკე ხმით გამოხატული ქმნის ფონს რეალური მრავალხმიანობისათვის. ამიტომ, რეალური მრავალხმიანობის წარმოშობა არა ოსტინატოსა და ანტიფონის პრინციპის ფუნქციონირებით, არამედ სწორედ ანტიფონის პრინციპის დარღვევისაკენ მიმართული ტენდენციით უნდა იყოს გამოწვეული. უნდა ვივარაჟდოთ, რომ ამ დროს ხდებოდა „მოწოდება-პასუხის“ ფუნქციონალური დიფერენციაციის ნიველირება, რის შედეგადაც გარდაუგალი შეიქმნა მოპასუხე ხმათა მიერ სხვისი – მოპირისპირე მხარის – „ტერიტორიის მოსინჯვა“ (მაგალითი №20). ასეთი პროცესის ერთ-ერთ გამოძახილად გამოგვადგება ი. ჟორდანიას მიერ აღნიშნული „პვადრატი + 1 ტაქტის“ ფორმის „შეჭრილი კადანსები (ჟორდანია 1989 95-96).

მიუხედავად იმისა, რომ ანტიფონს რეალური მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი უნიჭება – იგი ხმების ფუნქციონალურ ინდივიდუალიზაციას უწევს ხელს, საჭიროება მოითხოვს, აღინიშნოს, რომ ოსტინატური მრავალხმიანობა შესაძლებელია, ანტიფონის გარეშეც ჩამოყალიბებულიყო, კერძოდ – ტოტალური გუნდური ოსტინატოდან ლიდერის – ორიგინალური პარტიის – თანდათანობით გამოკვეთის სახით – ჰეტეროფონიული გზის გავლით. ამ ეკოლუციის თავისებურ ილუსტრაციას წარმოადგენს სიმღერა „პარირას“ ხოკო ხურციასეული ვარიანტი (მაგალითი №21).

მაშასადამე, იმის გამო, რომ ცალკე ანტიფონს ხმების ერთდროული ჟღერადობის მიღწევა არ ძალუდს, იგი რეალური მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპად ვერ ჩაითვლება. თუმცა ისიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ანტიფონი მრავალხმიანობის წარმოშობის მეტად ნაყოფიერი ნიადაგია. ჩვენი აზრით, უპრიანი იქნება, თუ ანტიფონის პრინციპს „ნომინალური მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპად“ ვაღიარებთ. მართალია, ანტიფონი პირდაპირ არ იწვევს ასეთი მრავალხმიანობის რეალურში გადაზრდას, სამაგიეროდ, ორი დამოუკიდებელი პარტიის ჩამოყალიბების უკონკურენტო შემმუშავებელია.

საინტერესოა ანგიფონის პრინციპით გამოხატულ სტრუქტურაში მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივის გადანაწილების სურათი. გამოკვეთილი ინიციატივის მქონე ხმა „მოწოდება-პასუხის“ ტიპის ურთიერთობაში ლიდერის როლს ისაკუთრებს, რომელიც მეტი იმპროვიზაციულობითა და ინდივიდუალობით გამოირჩევა. „იდენტურ“ ანგიფონში ინიციატივა ნიველირებულია, ხოლო „ვარიანტულ ანგიფონში“ (ქართულ სინამდვილეში უმეტესად სწორედ ანგიფონის ასეთი ფორმაა გავრცელებული) – მხარეთა მიერ ვარიანტული განვითარების მაღალი აქტივობის პირობებში – ინიციატივა შედარებით მკაფიოა და ტალღობრივად ნაწილდება.

ბურდონული მრავალხმიანობა

ბურდონი, როგორც მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპი, არის ერთი ან მეტი ხმის პარტიაში სიმაღლისუცვლელი, გავრცობილი ბგერის გამოყენებით ფუნქციონალური მრავალხმიანობის შემუშავების პრინციპი. ბურდონს, შნაიდერის პარალელურად, როგორც „კომპოზიციის პრინციპს“, ასაფიევიც მოიხსენიებს. ამასთან, იქვე დასძენს, რომ ეს პრინციპი ფაქტიურად გულისხმობს მერყეობას – ენერგიის ინტენსიურ დაგროვებას და ხარჯვას (ასაფიევი 1971 :67). საერთოდ, ასაფიევი ბურდონის პრინციპს ერთ-ერთ წამყვან როლს ანიჭებს ინტონირებაში, როდესაც წერს: „ზრუნვა, თუ როგორ გაგრძელდეს, გაიწელოს ინტონირებადი ქსოვილი, ყოველთვის და გარდაუვალად ჩაექსოვება ზრუნვას, თუ როგორ მოხდეს ამ ქსოვილის ისეთი ცემენტირება, რომ მეხსიერებაში გაბუნდოვნებულ ტონთა არქიტექტონიკის ადქმაში მოგვეხმაროს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ: ხმათასვლა და პედალი“ (ასაფიევი 1987 :88). მკვლევარი იქვე სინანულით დასძენს, რომ სრულიად შეუსწავლელია პედალისა და ოსტინატოს მოვლენა ძველ რუსულ მუსიკაში (ასაფიევი 1987 :89). ასაფიევის მიერ ბურდონის მნიშვნელობის მაღალი შეფასება სხვაგანაც გამოსჭვივის. მაგალითად, იგი „კანტუს ფირმუს“ ბურდონის გამოვლენად უფრო თვლის, ვიდრე – ოსტინატოსი. მისი მიზანი, მკვლევარის თქმით, „პოლიფონიური ქსოვილის გაერთიანება, შეკვრა და მხარდაჭერაა“ (ასაფიევი 1971 :74). აღსანიშნავია, რომ ტერმინს „ბამს“ იოანე პეტრიშვილის მიერ ნაგულისხმევ სამხმიანობაში სწორედ შემკვრელის, გამმთლიანებლის ფუნქცია ეკისრება (ფირცხალავა 2002 :115), რაც გვავარაუდებინებს იმჟამინდელ ქართულ ტრადიციაში ბურდონული მრავალხმიანობის უფრო რთულ სახეობად მიიჩნევს, ვიდრე „ლენტურს“ და „ჰეტეროფონიას“ (გუსევი 1967 :181-82).

საინტერესოა მკვლევართა მოსაზრებანი ბურდონის არქაულობის შესახებ. სკრებკოვა-ფილატოვა ბურდონს უფრო ადრეულ სტადიებს მიაკუთვნებს, ვიდრე – „ჰეტეროფონიას (სკრებკოვა-ფილატოვა 1985 :61). ამავე აზრისაა (ჟორდანია 1989 :99). ფოლკლორის ადრეულ სტადიებს მიაკუთვნებს ჰეტეროფონიასა და ბურდონს შუროვიც. (შუროვი 1986 :24). მაზელი ბურდონს აშკარად მრავალხმიანობის ერთ-ერთ საწყოსად მიიჩნევს. იგი განიხილავს ბურდონულ ბანზე დაყრდნობით კვარტული და კვინტური საყრდენის წარმოქმნის მექანიზმის შესაძლებლობას, და ასკვნის, რომ ასეთი სამი ძირითადი ტონის ჩამოყალიბება სინკრეტული

მთლიანობიდან მუსიკალური ელემენტის გამოყოფის მაჩვენებელი უნდა ყოფილიყო (მაზელი 1991 :30-31).

მართლაც, მნელია, წარმოვიდგინოთ, რომ ბურდონული სახის მრავალხმიანობა არის რომელიმე სხვა პრინციპის განვითარების, ან ზემოქმედების შედეგი. იგი მრავალხმიანობის ერთ-ერთი „დასაბამი“ უნდა იყოს. ბურდონის კომპოზიციური პრინციპი მინიმუმ ორი განსხვავებული ფუნქციის ხმის არათანასწორუფლებიანი ურთიერთობის (რაც უფრო საგულისხმოა ინტონირების განვითარების საწყის ეტაპზე) უმარტივესი ნიმუშია. ამიტომაც ბურდონი, შეიძლება ითქვას, მკაფიოდ გამოირჩევა სხვა კომპოზიციური პრინციპებისაგან, როგორც ყველაზე „მრავალხმიანი“. იგი მრავალხმიანი ფაქტურის გარეშე მნელად მოიაზრება.

უზნაძის თქმით, „ყოველი საგანი თავის ფონზე აღიქმება“ (უზნაძე 1964 :309). სწორედ ასეთ ფონს ქმნის მრავალხმიანობაში ბურდონული ბანი. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია, ვიგულისხმოთ, რომ ბურდონი თანხლების ფუნქციისაა და გვეხმარება მელოდიის უფრო რელიეფურად აღქმაში. მელოდია გეშტალტად აღიქმება, ბანი – ფონად. ფონის მხატვრული სახის დახასიათებისას გოლიცინი საინტერესო მოსაზრებას გვთავაზობს. მისი აზრით, სტიმულისადმი ყურადღების შენარჩუნების უმარტივესი ხერხი ობიექტისათვის კონტრასტული ფონის შეხამებაა. ეს ყურადღებას საშუალებას აძლევს დროდადრო ფონზე გადაინაცვლოს და შემდეგ კვლავ დაუბრუნდეს ობიექტს (გოლიცინი 1980 :59). ეს მექანიზმი სავსებით ესადაგება ბურდონული ბანისა და ზედა წამყვანი ხმის ურთიერთობას.

თუმცა, ბურდონის კომპოზიციურ პრინციპს ფონური ორგანიზაციის პრინციპისადმი მსგავსებაც გააჩნია და განსხვავებაც. მართალია, ბურდონი უფრო ხშირად აკომპანემენტის, ჰარმონიული ფონის ფუნქციას ასრულებს, მაგრამ ასეთი ფუნქციის აბსოლუტური გამოვლინება ნიშნავს ბურდონის ფუნქციონალურ ინდეფერენტიზმს, რაც ქართულ ხალხურ მუსიკაში (განსხვავებით ზოგიერთ სხვა ხალხის ფოლკლორისაგან) იშვიათად თუ შეგვხვდება. აქ ფონის ფუნქციის მატარებელ ბურდონს შემოქმედებითი ინიციატივის პოტენცია აქვს, რომელსაც ხშირად განახორციელებს კიდევ.

ბურდონის კომპოზიციური პრინციპის ერთ-ერთი თავისებურებაა მისი საყრდენის ფუნქცია – ბურდონი ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში კილო-ჰარმონიულ საყრდენს წარმოადგენს. იგი ყოველთვის „ვიზიონებულია“, განსაზღვრულია ინიციატივის მქონე, ზედა ხმის კილო-ჰარმონიული

მოთხოვნილებით, ამიტომაც ბურდონი ყოველთვის ატარებს ტონიკალობის მძლავრ მუხტს. ზედა ხმა განსაზღვრავს თავის კილო-ჰარმონიულ საყრდენს – ბურდონულ ბანს და შემდგომი ქდერისას მას უთანხმებს თავის კილოურ ორიენტაციას. ეს ერთგვარი დიალექტიკური ურთიერთობაა.

ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში ბურდონი, უმეტესად მაინც თანხლების ფუნქციას ასრულებს, მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, ბურდონის კომპოზიციური პრინციპი ჰომოფონიურობის ერთ-ერთი ძირითადი შემოქმედებითი პრინციპია.

ტიულინი, როდესაც აღწერს საორგანო პუნქტს – ბურდონის პარალელურ მოვლენას პროფესიულ მუსიკაში – გამოჰყოფს მის ორ ნაირსახეობას – გაჭიმულ და განმეორებად ბგერას, რომელთა ფონზეც ხდება ზედა ხმების დამოუკიდებელი მოძრაობა. ჰარმონიული სტრუქტურის ამ ორ პლანს, მკვლევარის აზრით, შეფარდებითი თვითმყოფადობაც ახასიათებთ (ტულინი 1964 :69) ჩვენც გამოვყოფთ ბურდონის კომპოზიციური პრინციპის განსხვეულების ორ ძირითად მიმართულებას, კერძოდ პედალურს, ანუ „ბურდონ-კონტინუუმს“ (შესაძლოა მას „წრფივიც“ ვუწოდოთ) და რეჩიტაციულს („დისკრეტული“, ანუ „წყვეტილი“ ბურდონი). საინტერესოა, რომ არაყიშვილიც აღნიშნავს ბანში უნისონურ ბგერებს, რომლებიც არა გაბმულად, არამედ „გაზავებულად“ იმდერება (არაყიშვილი 1908 :133). დასავლელი ავტორებიდან ბურდონის ფორმათა კლასიფიკაციის ყველაზე სრულ სახეს დუდოლფ ბრანდლი გვაძლევს (ბრანდლი 1976 :90-121).

ბურდონის პრინციპი უფრო გამოკვეთილად ბურდონ-კონტინუუმშია გამომჟღავნებული. არცაა გასაკვირი: იგი ბევრად უფრო ინდივიდუალური ფუნქციონალური მუხტის მქონეა, ვიდრე – რეჩიტაციული ბურდონი. ეს უკანასკნელი ქართულ ტრადიციაში დიდი უმეტესობით საერთო სინქრონულ მოდელს ემორჩილება, ანუ ბანის მიერ სიტყვიერი ტექსტის გაზიარებით მიიღება.

სხვა ხმებთან „ინტეგრაციის“ მისწრაფების გამო უპრიანია, რეჩიტაციული ბურდონი ბურდონ-კონტინუუმიდან ნაწარმოებ მოვლენას ჩაითვალოს – ამ უკანასკნელის „ამოძრავებულ ვარიანტად“ გვესახება. ამას ისიც ადასტურებს, რომ რეჩიტაციული ბურდონი უფრო დამყოლია ფიგურაციისადმი, ვიდრე – გაბმული. იგი ხომ თავადაც „რიტმულად ფიგურირებულია“. აღნიშნული პროცესის დასასურათებლად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ბურდონ-კონტინუუმის რიტმული ამოძრავების შემთხვევები ქართულ ხალხურ სიმღერაში, სადაც ბურდონული ბანი კადანსში რეჩიტაციულად გარდაიქმნება (მაგალითი №22).

რეჩიტაციული ბურდონი, კონტინუალურთან შედარებით, ნაკლებად ფონური ხასიათისაა. ეს ძირითადად გამოიხატება მის მიერ ვერბალური ტექსტის ტვირთვაში, რომელიც აღიქმება, როგორც სიმღერის სინქრონული ფაქტურის ქმნადობაში აქტიურ მონაწილეობა. ამიტომ ბურდონული რეჩიტატივის შემდგომი განვითარება ამჯერად უკვე ბგერთსიმაღლებრივი ამოძრავების პოტენციას ბადებს.

როგორც ვხედავთ, რეჩიტაციული ბურდონი ითავსებს სინქრონის პრინციპს და, ამიტომ ბურდონის კომპოზიციური პრინციპის განსხვეულების უფრო შედგენილი ვარიანტია, ვიდრე – ბურდონი-კონტინუუმი, სადაც ხსენებული პრინციპი ერთპიროვნულად ხორციელდება. საინტერესოა, რომ სამხმიან სიმრდერაში უფრო ხშირად გამოკვეთილი სახით ორ ხმაში ბურდონს, ანუ ორმაგ ბურდონს სწორედ ბურდონი კონტინუუმის სახით ვხვდებით (მაგალითი №23).

უნდა იდინიშნოს ბურდონის კომპოზიციური პრინციპის განსხვეულების ორი ხარისხობრივი საფეხური: მკაცრი და ფიგურაციული ბურდონი. საინტერესოა, რომ არც ბურდონ-კონტინუუმს და არც რეჩიტაციულ ბურდონს განსაზღვრულად მეტნაკლები მისწრაფება რომელიმე ამ ორი ტენდენციისადმი არ გააჩნია. ბურდონის მელოდიური ფიგურაცია ბურდონული ხმის მელოდიურად მოძრავ ხმად გარდაქმნის შუალედურ საფეხურად უნდა წარმოვიდგინოთ.

ასევე უნდა დაფიქსირდეს ის ფაქტი, რომ ბურდონის კომპოზიციური პრინციპი საქართველოში მხოლოდ ბანში არ მჟღავნდება. ზედა ხმებში მისი თითოოროლა გამოვლენასთან ერთად ყურადღებას იპყრობს გურულ, აჭარულ და, ნაწილობრივ, იმერულ ნადურებში არსებული სპეციფიკური კონტინუალური ბურდონული ხმა „შემხმობარი“, რომელიც უმეტესად ბანის ზედა ხმას წარმოადგენს.

ცხადია, ბურდონი, როგორც მოდელი, ზედა ხმის „გარე მოდელზე“ უფრო ხშირად ორიენტირებული, ვიდრე – საკუთარ „იმანენტურ მოდელზე“. ამასთან, ქართული მრავალხმიანობისათვის დამახასიათებელი გუნდური უნისონური ბანის გათვალისწინებით, ბურდონი აქ ზიარი მოდელის პრინციპსაც ემორჩილება.

რაც შეეხება ბურდონის მიერ ინიციატივის პყრობის შესაძლებლობას, ქართულ ტრადიციაში ასეთ შემთხვევებს, როგორც აღვნიშნეთ, მხოლოდ ეპიზოდურად, ტალღობრივი გადანაწილების სახით თუ შევხვდებით.

როგორც მოდელირების, ასევე – ინიციატივის დასაკუთრების თვალსაზრისით, რეჩიტაციული ბურდონი, ცხადია, ნაკლები სიმკვეთრით გამოირჩეა, ვიდრე – ბურდონი-კონტინუუმი.

ოსტინატური მრავალხმიანობა

სიტყვა „ოსტინატო“, „ანუ „ჯიუტი“, ნათლად მიუთითებს ამ მუსიკალური მოვლენის ფორმულურობაზე, მყარ მოდელურობაზე. თავისი ინდივიდუალისტური ხასიათით ოსტინატო ქმნის ხმათა შორის ფუნქციონალური კონტრასტის დიდ ალბათობას, რაც გვაძლევს ფუნქციონალურად რელიეფურ მრავალხმიან სტრუქტურას. ამრიგად, ოსტინატოს კომპოზიციური პრინციპი მრავალხმიანობის შემუშავების კარგ უნარს ამჟღავნებს.

აღსანიშნავია, რომ ჩეკანოვსკა ოსტინატოს გამოჰყოფს, არა მხოლოდ როგორც კომპოზიციურ პრინციპს, არამედ – როგორც მრავალხმიანობის ტიპს (ჩეკანოვსკა 1983 :148). ხოლო სკრებკოვი ოსტინატოს პრინციპს თითქმის ისეთივე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, რამდენადაც ჩვენ – მოდელის პრინციპს. მეცნიერი ოსტინატოს პრინციპს უკავშირებს კუპლუტურ ფორმას (სკრებკოვი 1973 :33). პეტეროფონიას (სკრებკოვი 1973 :31) და ნაწილობრივ, უფრო რთულ პოლიფონიურ დრამატურგიასაც. (სკრებკოვი 1973 :36) სიმპა არომი ვარიაციული ოსტინატოს ფორმას აფრიკის პიგმეების მრავალხმიანობის წამყვან მეთოდად მოიხსენიებს (არომი 1991) ქართველ მეცნიერთა შორის ოსტინატოს ყურადღება მიაპყრეს ი. უორდანიამ, გარაფანიძემ ჭოხონელიძემ (უორდანია ი. 1989 გარაფანიძე 1997 ჭოხონელიძე 2002). მაგრამ ქართველ მკვლევართაგან ოსტინატური მრავალხმიანობის შესახებ გამოთქმული მოსაზრებების სიმრავლით და მნიშვნელობით გამოიჩვა ლ. გოგოლაძის ნაშრომი, რომლის მრავალ საინტერესო მოსაზრებას მთლიანად ვიზიარებთ (გოგოლაძე 1987). ოსტინატოს პრინციპის შესახებ წერს ასევე მ. ნადარევიშვილი, თუმცა პროფესიული მუსიკის ისტორიის ასპექტში. იგი ბასო ოსტინატოს პოლიფონიურ ფაქტურად მოიხსენიებს, რადგან მის ფონზე ზედა ხმები კონტრაპუნქტულად ვთარდება. (ნადარევიშვილი 2007 :26-27).

მკვლევართა აზრით, ოსტინატო ერთ-ერთი ძირითადი შემოქმედებითი მეთოდია ადრეული, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „პანფოლკლორული“ ეპოქისა. ნ. მარის მსჯელობიდან პირველადი სიმღერების შესახებ, შესაძლოა ის დასკვნა გამოვიტანოთ, რომ მკვლევარი ასეთი ინტონირების საფუძვლად სწორედ ოსტინატოს პრინციპს მიიჩნევს (ზემცოვსკი 1983 :12). გომონი იზიარებს რუსებსკაიას მოსაზრებას და მიგვანიშნებს, რომ „ოსტინატოს პრინციპი“ მელოდიის განვითარების ერთ-ერთი არქაული პრინციპია (გომონი 1989 :38).

ასაფიევი აღნიშნავს, რომ თვით ფაქტი ნაცნობ ბგერათა კომპლექსის ინტონირებისა საკმაო სტიმულია მისი მრავალჯერ განმეორებისა. „ეს შემოქმედების პრიმიტიული სახეა“ – დაასკვნის იგი. ეჭვგარეშეა, საუბარია ოსტინატოს შესახებ (ასაფიევი 1971 :35). ოსტინატოს პირველადობაზე მიუთითებს სტოიანოვი (სტოიანოვი 1985 :33). ბურდონთან ერთად ოსტინატოს არქაულობაზე მიანიშნებს სკრებკოვა-ფილატოვაც. იგი „პირველყოფილი ოსტინატოს“ საფუძვლად ერთგვარ ბგერით „ლაქებს“ მიიჩნევს (სკრებკოვა-ფილატოვა 1985 :254-55). ბრაუნი აღნიშნავს, რომ „ბგერათსიმაღლებრივი (სივრცობრივი) შეზღუდულობის შერწყმა მკაცრ რიტმულ ჩარჩოსთან აქცევს მუსიკას ციკლურ სისტემად, რომელშიც განმეორებადობა უდევს საფუძვლად არა მარტო იზოქრონულ დროით ინტერვალებს, არამედ – მუსიკალურ ფრაზებსაც“. აშკარაა, რომ მუსიკის „გარიერაჟის“ ამ პროცესში ასევე ოსტინატო იგულისხმება (ბრაუნი 2002 :62).

საინტერესოა ოსტინატოს კომპოზიციური პრინციპის მექანიზმის ფსიქოლოგიური ასპექტი. ასაფიევი, მაგალითად, *cantus firmus*-ს (ოსტინატოს ერთ-ერთ კლასიკურ სახეობას) „კილოს მნემონურ ფორმულას“ უწოდებს და მას სმენისა და მეხსიერების „გზამკვლევად“ მიიჩნევს (ასაფიევი 1971 :74). ეს მომენტი ოსტინატოს ახასიათებს, როგორც იმანენტური მოდელისადმი განსაკუთრებული მიდრეკილების მქონეს. მაგრამ ოსტინატოს აქვს მეორე, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თვისება. ესაა მისწრაფება განმეორებისაკენ, კვლავწარმოებისაკენ.

გოლიცინის აზრით, შემოქმედებითი პროცესისადმი უურადღების შენარჩუნების ერთ-ერთი მოქმედი ხერხია სტიმულის დროში და სივრცეში განმეორება. მკვლევარი ხაზს უსვამს არა თვით განმეორებას, როგორც მონოტონური სტაბილურობის ფაქტორს (რომელზეც, შესაძლოა, ბურდონზე დაკვირვების დროსაც გვესაუბრა), არამედ – სტიმულის შეწყვეტისა და კვლავწარმოების ფაქტორს, როგორც უურადღების შენარჩუნების იარაღს. განმეორება რაიმე, თუნდაც ესთეტიკურ ფუნქციას მოკლებული ერთეულისა, მისი ცნობის გამო უკვე გარკვეული დაკმაყოფილების შეგრძნებას იწვევს (გოლიცინი 1980 :59). ბურდონი (მხედველობაში გვაქს „ტიპური“ ბურდონი-კონტინუუმი) არ წყდება, ამიტომ მისი განმეორებად მოვლენად აღქმა წარმოდგენის სფეროს ვერ სცილდება. სწორედ ამიტომ, ოსტინატო უფრო დინამიური ფუნქციის მატარებელია, ბურდონი კი – უფრო სტატიურისა. გოლიცინს ანალოგია მოჰყავს სიგნალიზაციის მეთოდთან, რომელიც სწორედ ოსტინატოს პრინციპზეა დაფუძნებული, როგორც –

უფრო ქმედითზე. ცხადია, ასეთი მსჯელობის შემდეგ ბურდონსა და ოსტინატოს ცნებებს შორის კიდევ უფრო მკაფიო ზღვარი ისახება. შეიძლება ითქვას, რომ ოსტინატოს მეშვეობით დროის გაზომვაა შესაძლებელი, ხოლო ბურდონი თვით განიზომება დროის მეშვეობით.

ოსტინატოს პრინციპი, ისევე, როგორც ბურდონისა, გულისხმობს სტაბილურობას. მაგრამ ეს ორი მოვლენა ამ თვისებას სხვადასხვა მიმართულებით ამჟღავნებს. ბურდონის სტაბილურობა დამოკიდებულია ზედა ხმების ინიციატივაზე, ხოლო ოსტინატო უფრო ხშირად თავად ფლობს ინიციატივას. იგი ითვალისწინებს ინიციატივას თვით ოსტინატოს ფორმულაში. ამ ფორმულის შემოსაზღვრულობა, შეერთებული პერიოდულობასთან, ქმნის მეტრული ფუნქციონალობის მყარ მუხტს, რომელიც მუსიკალური ქსოვილის ჩარჩოდ გვევლინება. ბურდონის კომპოზიციური პრინციპი, როგორც გვახსოვს, მხოლოდ სხვა ხმებთან თანაქმედებით ხორციელდება. სწორედ ამიტომ, ბურდონის პრინციპი ერთადერთია ჩვენს მიერ განხილულ თუ განსახილველ პრინციპთაგან, რომელიც ქართულ ტრადიციაში ტოტალურად, კი. ყველა მუდერ ხმაში ფაქტიურად არ ხორციელდება. ბურდონი ინიციატივას მხოლოდ ფრაგმენტულად, ტალღისებური გადანაწილების შედეგად ეუფლება. ოსტინატო კი ხშირად ვლინდება ტოტალურად. ერთი ოსტინატური ფორმულის მიერ ყველა პარტიის „შთანთქმის“ (და ამის გამო ინიციატივის ნიველირების) შედეგად მივიღებდით ქართული ტრადიციისათვის უცხო პეტეროფონიულ, ან უნისონურ ოსტინატოს.

ამასთან, ბურდონისაგან განსხვავებით, ოსტინატოს კომპოზიციური პრინციპი შესაძლოა, ერთხმიანობაშიც გამომჟღავნდეს, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ ინიციატივა, როგორც ბგერათა რელიეფური ორგანიზაციის შექმნის მუხტი, ოსტინატოს კომპოზიციურ პრინციპში სხვა ხმებთან ურთიერთობის გარეშეც შეიძლება განვითარდეს. მაგალითად, თვით ოსტინატოს წარმოშობის მექანიზმს სკრებკოვი უკავშირებს ცენტრალური ბგერის – კილოური საყრდენის „შემომღერების“ მოთხოვნილებას მისი განმტკიცების მიზნით (სკრებკოვი 1973 :28). ამგვარივე აზრისაა ხოლოპოვიც (ხოლოპოვი 1988 :25). ფიგურაციული ბურდონის ოსტინატოში გადაზრდის ტენდენციაზე მიუთითებს ჩეკანოვსკაც (ჩეკანოვსკა 1983 :148). ამავე მოვლენის პარალელურ პროცესს პროფესიულ მუსიკაში შენიშნავს ტიულინიც (ტიულინი 1964 :70), მაგრამ, ჩვენი აზრით, ასეთ შემთხვევებში ბურდონის წიაღში ოსტინატური აზროვნების შედწევის შესახებ უფრო გამართლებულია საუბარი, ვიდრე – ბურდონის ოსტინატოში გადაზრდის შესახებ.

ბურდონისა და ოსტინატოს სტაბულურობიდან გამომდინარეობს მათი მეორე მეტნაკლებად მსგავსი და განმასხვავებელი თავისებურება – ორივე მათგანში კილო-ჰარმონიული საყრდენის ფუნქციის არსებობა. სკრებკოვი ოსტინატოს პრინციპს სამართლიანად ანიჭებს ბგერათსიმადლებრივი საყრდენის ჰარმონიული განმტკიცების ფუნქციას (სკრებკოვი 1973 :23). პიასკოვსკი უფრო შორს მიდის და აღნიშნავს, რომ ოსტინატოს, როგორც ერთიან კომპლექსს, უნარი აქვს, მთლიანად თავის თავზე აიღოს კილოური ცენტრის ფუნქცია (პიასკოვსკი 1987 :91). ცნობილია, რომ ასეთივე კილო-ჰარმონიული ორიენტირის ფუნქცია გააჩნია ბურდონსაც. ამასთან, ქართულ ტრადიციაში ეს უკანასკნელი უფრო მკაფიოდ მიუთითებს საყრდენ ტონს, ვიდრე – ოსტინატო.

ბურდონისა და ოსტინატოს მსგავს თვისებებს ადასტურებს რეჩიტაციული ბურდონი. ხოლოპოვი, განიხილავს, რა პედალური ტონისადმი რიტმული მახასიათებლის მინიჭებას, აღნიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში წარმოიქმნება ოსტინატო, რომელიც შეიძლება გავიგოთ, როგორც საორდანო პუნქტის ფიგურაციული ნაირსახეობა (ხოლოპოვი 1988 :90). ამ მოსაზრებაში იგულისხმება რეჩიტაციული ბურდონის ოსტინატოს მოვლენისადმი კუთვნილება, რაც არ არის ლოგიკას მოკლებული. თავისთავად, რეჩიტაციული ბურდონი შეგვიძლია წარმოვადგინოთ ერთი სიმადლის ბგერების ურთიერთმონაცვლეობად. ამ მხრივ, იგი თავის თავში მოიცავს განმეორების პრინციპს. თავის მხრივ, ოსტინატო, რაგინდ ვრცელიც არ უნდა იყოს მისი ფორმულა, თავისი უცვლელობით ზოგჯერ ბურდონის ქვესიმრავლედ შეგვიძლია აღვიქვათ. ოსტინატოს ამგვარ თვისებაზე მიუთითებს სკრებკოვი, როდესაც აღნიშნავს ოსტინატური მასალის შემსრულებელთა „ოსტინატურად ერთ სახეობრივ მდგომარეობაში“ მუდმივ ყოფნას (სკრებკოვი 1973 :34).

ცხადია, ფუნქციონალობის მხრივ მკაფიოდ რელიეფური მრავალხმიანი სტრუქტურა შესაძლებელია შეიქმნას ოსტინატოს პრინციპის გატარების პარალელურად მუსიკალურ ქსოვილში არაოსტინატური ხმის არსებობისას. ხოლო სტრუქტურა, სადაც ოსტინატოს პრინციპი ტოტალურად ყველა ხმაშია გამოვლენილი, ჰეტეროფონიული განვითარების შესამჩნევ მუხტს ატარებს. ამ შემთხვევაში, ოსტინატური მოდელის მცირე მოცულობის გათვალისწინებით, ცალკეულ ხმებში იმპროვიზაციისაკენ მიდრეკილება ვერ ასწრებს გამოკვეთილი ინდივიდუალობის ქონე პლასტის შემუშავებას.

ამგვარად, ოსტინატოს პრინციპი ქართულ სინამდვილეში შესაძლოა გამომჟღავნდეს ერთი ხმის პარტიაში – ბანში ან კრიმანჭულში (მაგალითი №24), (მაგალითი №25) და შესაძლოა გატარდეს ყველა ხმაში, ტოტალურად (მაგალითი №26). ტოტალური ოსტინატოს ქართული ნიმუშები აღიქმება, როგორც კონტრასტული მრავალხმიანობის აღნაგობის მცირე მოდელები.

მაგრამ ტოტალური ოსტინატო არ გულისხმობს მხოლოდ და მხოლოდ ყველა ხმაში გახეშეშებული, გაქვავებული, უცვლელი ფორმულის რეგულარულ განმეორებას. იგი გარკვეული დოზით იმპროვიზაციასაც ითვალისწინებს. ამ მოვლენას კარგად ასურათებს ზემცოვსკის შემდეგი ფრაზა: „განმეორების ფაქტორი ვარიანტისათვის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია, მაშინ, როდესაც განმეორების სიზუსტე – მეორეხარისხოვანი (ზემცოვსკი 1980 :43).

გარდა ოსტინატოს კომპოზიციური პრინციპის „რეგლამენტის“ სამი აღნიშნული საზისა, უნდა გამოვყოთ ოსტინატოს დროში განშლის თავისებურებებიც. ეს დაკავშირებულია მუსიკალური დიალოგის ორი სახის: დიაფონისა და ანტიფონის არსებობასთან (ზემცოვსკის ტერმინი). შესაბამისად, უნდა ვიგულისხმოთ დიაფონური (მაგალითი №27) და ანტიფონური (მაგალითი №28), ოსტინატოს ფორმულის ცალფა და ორპირული შესრულების გარდა, ოსტინატოს დროში განშლის კიდევ ორი სახეობა იჩენს თავს. ესენია: რესპონსორული „რეფრენული ოსტინატო“ (მაგალითი №29) და „ოსტინატო-კონტინუუმი“ (მაგალითი №30), „ოსტინატო-კონტინუუმი“ (გ. შნაიდერის მიერ შემოტანილი ცნება) გარკვეული მელოდიური ფორმულის უწყვეტი განმეორებაა, ხოლო „რეფრენული ოსტინატო“ – ასეთი ფორმულის პერიოდული ჩართვაა (ეს უკანასკნელი უფრო ხშირად გვხვდება ქართულ სადა, უფრო ხშირად მთის კუთხეების საფერხულო თუ საცეკვაო სიმღერებში). ოსტინატური რეფრენი საკუთარი ხმის პარტიაში პაუზებითაა შემოსაზღვრული. როგორც რეფრენის მოდელის, ასევე პაუზის მოცულობა მტკიცე მეტრული ფუნქციონალობით, იგივე – მეტრული მოდელითაა განსაზღვრული. ასე, რომ პაუზაც ოსტინატური ფორმულის შემადგენელ ნაწილად უნდა ვიგულისხმოთ. საინტერესოა, რომ ზემცოვსკი მიუთითებს რეფრენის მდგრადობაზე, როდესაც აღნიშნავს, რომ სწორედ ამ სფეროში მოიპოვება დიდი წილი საერთაშორისო თანხვედრებისა, რომელთა საწყისები, როგორც წესი, ეროვნებამდელია (ზემცოვსკი 1975 :19). ბრაუნის აზრით, მუსიკალური ფორმის ციკლური სისტემა (რომელსაც ჩვენ ოსტინატო-კონტინუუმს გამსგავსებთ თ. გ.), სემანტიკურად გარკვეულად შეზღუდულია, ხოლო

მონაცვლეობითი სისტემა (პარალელი რეფრენულ ოსტინატოსთან თ. გ.) „ლინეალურია და კომუნიკაციაში სიახლეების შემოტანის საშუალებას იძლევა“ (ბრაუნი 2002 :63). რეგლამენტის მიხედვით ეს მართლაც ასეა, მაგრამ ხშირად სწორედ ოსტინატო-კონტინუუმის სტაბილური თანხლება იძლევა საფუძველს იმპროვიზაციული სიახლეების „თამამად“ შემოტანისა.

ოსტინატო-კონტინუუმს რეფრენული ოსტინატოსაგან პაუზის გარდა განასხვავებს ისიც, რომ ერთი ხმის პარტიაში გატარებული კონტინუუმი მოითხოვს ამ პარტიის რამდენიმე შემსრულებლის მიერ სუნთქვის მონაცვლეობით შესრულებას. თუმცა, არ არის გამორიცხული ერთი შემსრულებლის მიერ კონტინუუმის ფრაგმენტული შესრულებაც. ამ დროს მედავნდება, რომ რეფრენული და კონტინუალური ოსტინატო ერთ ხმაში, სხვა ხმების უწყვეტი განვითარების ფონზე, ერთმანეთისგან მკაფიოდ არ არის გამიჯნული. შედარებით გამიჯნულია ოსტინატო-კონტინუუმი ისეთ რეფრენულ ოსტინატოსაგან, რომელიც ორივე მხარის მიერ ანტიფონურად სრულდება. რადგანაც მრავალხმიანობის უმარტივეს, და შესაბამისად, ერთ-ერთ უძველეს ფორმად ნომინალურ მრავალხმიანობას, ანუ ერთხმიან ანტიფონურ რეფრენს ვაღიარებთ, ვუშვებთ, რომ ოსტინატური მრავალხმიანობის უმარტივეს ნიმუშად სწორედ ეს ფორმა უნდა ვიგულისხმოთ. კორიფუ-გუნდის რესპონსორიუმს, განვითარების შედეგად უნდა მოჰყოლოდა ამ ორი მხარის ვერტიკალში ურთიერთგადაფარგა, რა პროცესსაც ოსტინატო-კონტინუუმამდე მივყავართ.

ამგვარად, ოსტინატო შესაძლოა, იყოს **დიაფონური** და **ანტიფონური**, და ამასთან ერთად – **რეფრენული** და **კონტინუალური**. ეს ორი განზომილება არ მოდის ერთმანეთთან თანაკვეთაში. ამიტომ გამოვყოფთ ოსტინატოს კომპოზიციური პრინციპის განსხვაულების ოთხ ძირითად სახეს, ესენია: **დიაფონური რეფრენი**, **დიაფონური კონტინუუმი**, **ანტიფონური რეფრენი** და **ანტიფონური კონტინუუმი**. ამ ფორმათაგან ერთმანეთთან უფრო ახლოს ანტიფონური და დიაფონური სახეები დგას, ვიდრე –**რეფრენული** და **კონტინუალური**. ამიტომ, ოსტინატოს სახეების უფრო დაწვრილებითი ჩამოთვლისას ჯერ რეფრენული, ხოლო შემდეგ – **კონტინუალური** ოსტინატოს დიაფონურ და ანტიფონურ ვერსიებს განვიხილავთ.

ამგვარად, ოსტინატოს მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპი ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში შემდეგი ნორმებით ხორციელდება:

1. ერთხმიანი ანტიფონური რეფრენი – ადრე დახასიათებული „ნომინალური მრავალხმიანობა“; (საინტერესოა, რომ შ. ასლანიშვილი ერთხმიან ანტიფონურ რეფრენს კულაკოვსკის მიხედვით „ორფაზოვანს“ უწოდებს (ასლანიშვილი 1954ბ :70). თავად ოსტინატოს კომპოზიციური პრინციპის ერთხმიანობაში გატარება, სავარაუდოა, რომ ანტიფონურ ტრადიციას ემყარება. პაუზა რეფრენის პერიოდულ ჩართვას შორის, როგორც ჩანს, გუნდის მოპასუხე „კორიფეს“ პარტიის სივრცეს მონიშნავს.
2. ერთოემიანი დიაფონური რეფრენი – ერთ ხმაში ოსტინატოს რეფრენული გამომედავნება უწყვეტი განვითარების სხვა ხმების ფონზე (მაგალითი №31).
3. ერთოემიანი დიაფონური კონტინუუმი – ერთ ხმაში უწყვეტი ოსტინატო ასევე უწყვეტი არაოსტინატური ხმის ფონზე (მაგალითი №32).
4. მრავალთემიანი დიაფონური რეფრენი – ოსტინატური ფორმულის ორ, ან სამ ხმაში გამოსახვა სხვა ხმის უწყვეტი განვითარების გვერდით (მაგალითი №33).
5. ტოტალური იდენტური ოსტინატო-კონტინუუმი – ანტიფონურად მონაცვლე ტსტინატურ სეგმენტებში ერთმანეთის იდენტური მოდელების განხორციელება. მხარეთა მიერ გარე მოდელის გაზიარება. (მაგალითი №34).
6. ტოტალური ორმაგი ოსტინატო – ანტიფონურ მხარეთა მიერ განსხვავებული მოდელებისადმი მიღრეკილება (მაგალითი №35).
7. რესპონსორული ოსტინატო ანუ – ერთოემიანი რეფრენული ოსტინატო – ოსტინატური ფორმულის მხოლოდ ერთ – გუნდურ მხარეს განხორციელება (მაგალითი №36).

სინქრონული მრავალხმიანობა

ცნება „სინქრონი“, ტრადიციულ მუსიკასთან მიმართებაში, ცხადია, გულისხმობს შემოქმედების პროცესში მონაწილეთა, პირველ რიგში, დროის მხრივ თანმხედრ მუსიკირებას. ასეთ თანადროულ მოძრაობასთან ერთად, სინქრონულად (როგორც მიღებულია ხელოვნების სხვა დარგებში, მაგალითად პლასტიკურ ხელოვნებაში) შესაძლოა, იწოდებოდეს ურთიერთმსგავსი მოძრაობა, ფიგურები. ამ შემთხვევაში ცნება „სინქრონი“ თითქოსდა სცილდება დროით ასპექტს და ელემენტთა მოწესრიგებულ სიმეტრიულ წყობას უფრო გამოხატავს. მაგრამ სინქრონის ამგვარი გაგება არა ბუნებრივი, პირველადი, არამედ წარმოებული ხასიათისაა და, მიუხედავად ტრადიციულობისა, უზუსტოდ მიგაჩნია. ასე რომ შევთანხმდეთ: ეს ცნება, პირველ ყოვლისა, რიტმულ მხარეზე მიგვითოთებს.

რიტმის უდიდეს როლს კოლექტიური მოღვაწეობის პროცესში გამორჩეულად სერიოზული ყურადღება ბიუხერმა (ბიუხერი 1923) და ხარლაპმა (ხარლაპი 1986) მიაქცია. კოლექტიურ შემოქმედებაში, გუსევის მიხედვით, რიტმს ურთიერთშეთანხმებული მოძრაობის მხრივ განსაკუთრებულად მაორგანიზებელი როლი ენიჭება (გუსევი 1967 :180-81) სკრებკოვიც აღნიშნავს პირველყოფილ ცვკვაში არსებულ „მეტრულ-რიტმულ ჰარმონიას“, რომლის საფუძველზეც, მკვლევარის აზრით, უნდა შემუშავებულიყო ბგერათა გამოვლინების შეთანხმება, ხმათა ინტონაციური ჰარმონია, ბგერათსიმაღლებრივი მსგავსება, თვით უნისონამდე. (სკრებკოვი 1973 :25). იქნებ სინქრონი ორგანიზებული კოლექტიური შემოქმედების მთავარი ფაქტორია? ყოველ შემთხვევაში ასეთად ესახება იგი ბრაუნს (ბრაუნი 2002 :61-62). მრავალხმიან სტრუქტურაში ხმათა ვერტიკალურ სინქრონულ განაწილებაზე საუბრობს რ. ბრანდლი (ბრანდლი 2008 :287) ასეთი მოსაზრებები თვისტდაუნებურად ბადებს შეკითხვას: სად მთავრდება რიტმული ერთგვაროვნების, სინქრონის პირობებში კოლექტიური ერთხმიანობა და სად იწყება კოლექტიური მრავალხმიანობა? ამ საკითხის პრობლემურობას ამდაფრებს იუჟაკი, რომელიც აღნიშნავს: „კოლიფონია“ თავისი ყველაზე ღრმა არსით არის სხვადასხვარიტმულობა (იუჟაკი 1975 :14). მას მხარს უბამს მილკა: –„ერთრიტმულობა ქმნის ჰარმონიულ ეფექტს, სხვადასხვარიტმულობა – პოლიფონურ ეფექტს (მილკა 1975 :93). სკრებკოვა-ფილატოვა აღწერს ფაქტურის ტიპს, სადაც ხმების სინქრონული კოორდინაცია პირველადი ორიენტირი ხდება. ამ შემთხვევაში ხმები ფუნქციონალურად თანაბარულფლებიანი არიან, რაც საცნაური

ხდება მრავალ ხმიანობის პომორიტმულ წყობაში. ასეთი წყობა, სტრუქტურის მხრივ გვევლინება, როგორც მონოფუნქციონალური (სკრებკოვა-ფილატოვა 1985 :54). სკრებკოვა-ფილატოვა ხმათა მონოფუნქციონალობაში აშკარად მონორიტმულობას გულისხმობს. თუმცა იქვე აღნიშნავს, რომ „მონოფუნქციონალობა ყველაზე მეტად ლენტურ მრავალ ხმიანობაში ვლინდება“, რითაც მელოდიურ საწყისსაც ამოსწევს ყურადღების ზედაპირზე.

არც ისე ერთსულოვანია მკვლევართა აზრი მონორიტმიისა და პომოფონიის ურთიერთმიმართების შესახებ. რიტმული სინქრონი იგულისხმება გრიგორიევისა და მიულერის მიერ აღნიშნულ პომოფონიის ერთ-ერთ სახეში, რომელიც მთავარი ხმისა და თანხლების რიტმული ერთგვაროვნებით ხასიათდება (გრიგორიევი... 1969 :8-9) მათგან განსხვავებით, ხოლოპოვა მონორიტმულობას უკავშირებს აკორდულ წყობას, ხოლო პომოფონიურს – პოლირიტმულს (ხოლოპოვა 1979 :6). მაშინ, როდესაც გრიგორიევი და მიულერი აკორდულ წყობას საერთოდ არ მიიჩნევენ მრავალ ხმიანურ მოვლენად. (გრიგორიევი ... 1969 :18) საინტერესო ტერმინს გვთავაზობს ევსევი. იგი ადწერს სინქრონული ხმათას ვლის განვითარებულ სახეს, რაც გამოიხატება საგუნდო ხმებში მონორიტმული ტენდენციისა და ხმათა ჩუქურთმისადმი მისწრაფების შერწყმით მიღებულ „რიტმული თანამეგობრობის“ პრინციპში (ევსევი 1960 :108).

სინქრონის პრინციპის ცნება შეგვიძლია წარმოვადგინოთ, როგორც ქართულ მუსიკისმცოდნებაში უკვე ტრადიციული ცნების – „კომპლექსური მრავალ ხმიანობის“ ეპივალენტი. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ გვემჭვება ტერმინ „კომპლექსურის“ მიზანშეწონილობა ქართული მრავალ ხმიანობის ფორმებთან მიმართებაში. „კომპლექსის“ ვერტიკალისადმი იდენტურობა არ ძევს თვით ტერმინის შინაარსში. ცნებისა და მოვლენის კავშირი აქ ნათელი ხდება მხოლოდ სათანადო განმარტების შემდეგ. ამასთან, ცნება „კომპლექსური მრავალ ხმიანობა“, რომელიც აღნიშნავს აკორდული კომპლექსებით მოძრაობას, ერთგვარად აკნინებს ტრადიციული ქართული მრავალ ხმიანობის ლინეარულ ბუნებას. იგი ერთგვარად დისკრეტულ ხასიათს ატარებს. საეჭვოა, შემსრულებლებმა გაიზიარონ მოსაზრება, რომ ისინი მდერიან აკორდთა ან კომპლექსთა თანამიმდევრობას, სამაგიეროდ, მათთვის ბუნებრივი იქნებოდა დაშვება, რომ ისინი ერთდროულად ასრულებენ მსგავს მელოდიას სხვადასხვა ხმაში. საინტერესოა, რომ მოჟეიკო ბელორუსულ სიმღერებში სინქრონული მრავალ ხმიანობის შემთხვევებს აერთიანებს ცნება „პოდვოდკაში“ (მოჟეიკო 1971 :162), რომელიც უთუოდ ხალხური ტერმინოლოგის

ნიმუშს წარმოადგენს, და რომელიც კარგად მიუთითებს ამ ტერმინის ლინეალურ აქცენტზე. „კომპლექსური მრავალხმიანობის“ ცნების დისკრეტული ხასიათი ვერ მიგვანიშნებს სიმღერის პროცესუალობაზე, იგი არასაკმარისად დინამიური ტერმინია და თვითმიზნური სანოტო ანალიზისათვის მომარჯვებულ ცნებას უფრო წააგავს.

ამას გარდა, მიგვაჩნია, რომ ტერმინ „კომპლექსურის“ ხმარება უფრო მეტად პროფესიული მუსიკის სფეროში უნდა იყოს გამართლებული (სადაც დაიბადა კიდევ). „აკორდი“, „კომპლექსი“, ეს ცნებები ერთი ავტორის და განსაკუთრებით – ერთი ინსტრუმენტისათვის დაწერილ ნაწარმოებს უფრო მიესადაგება, რადგან, ხალხური შემოქმედებისაგან განსხვავებით, კომპოზიტორი ამ შემთხვევაში არა თანაავტორი, არამედ – ერთპიროვნული ავტორია და ხმათა ვერტიკალში კომპლექსად თუ აკორდად როგორც შედგენა, ასევე აღქმა მთლიანად მისი ნებითაა განპირობებული. საინტერესოა, რომ სწორედ პროფესიული მუსიკა აქვს მსედველობაში ბერშადსკაიას, როდესაც ჰარმონიული წყობის შემადგენელ ერთეულად სწორედ ბერშადსკაიას, ერთიან კომპლექსს გამოჰყოფს (თუმცა თვით ამ წყობას კომპლექსის ტერმინით არ მოიხსენიებს) (ბერშადსკაია 1982 :11). მაგრამ სხვაგან, ხალხური მუსიკის განხილვისას, ყურადსადებია მკვლევარის მიერ აკორდულ წყობაში სინქრონული მოძრაობის შემჩნევა (ბერშადსკაია 1961 :52). იგივე მკვლევარი „კომპლექსის“ მნიშვნელობით ერთი ფუნქციის გამომხატველ, მაგრამ არა აუცილებლად ერთად მუდერ ტონებს გულისხმობს (ბერშადსკაია 1984 :13). თვით ხოლოპოვიც აკრიტიკებს ცნება „კომპლექსურს“ და აღნიშნავს, რომ იგი შესაძლოა, არაერთდროულ ბერშადს ერთობლიობებსაც (მაგალითად, დოდეკაფონიურ სერიებს) აღნიშნავდეს (ხოლოპოვი 1988 :41), რაც, ცხადია, ამ ცნებით ოპერირებისას დამატებით საზრუნავს ბადებს.

ზემოთქმულთან ერთად, „სინქრონი“ კარგად ასახავს შემსრულებლის მიერ სიტყვიერი ტექსტის მუსიკაში თანადროულად განაწილებას, რითაც ცნება „კომპლექსი“ ვერ დაიკვეხნის. ამასთან, ტერმინი „სინქრონული მრავალხმიანობა“ თავიდანვე უშეცდომოდ მიგვანიშნებს განსახილველ მოვლენაზე და არ საჭიროებს ხანგრძლივ განმარტებას თვით არამუსიკოსისთვისაც კი.

არსებობს მოსაზრება, რომ ტერმინი „კომპლექსური“ კარგად ხსნის არა მხოლოდ ერთ ვერტიკალში ჩამოყალიბებულ აკორდს, არამედ გარკვეული „ზონის“ ფარგლებში არსებულ თანაუდერადობას – დაშლილ აკორდს, ან აკორდში ამოძრავებულ ერთ-ერთ ხმას, რომელიც საბოლოოდ მაინც ერთ ჰარმონიულ

ვერტიკალურ მოიაზრება. ამ შემთხვევაშიც ცნება „კომპლექსური“ დისკრეტულ ხასიათს ინარჩუნებს. რაც შეეხება აღნიშნულ მოვლენას, მას ცნება „სინქრონული“ მოძრაობაც ადგილად მიესადაგება.

„კომპლექსურზე“ უფრო იღბლიან ტერმინად მივიჩნევთ „სილაბურ“ მრავალხმიანობას (ტერმინი მოგვაწოდა დავით შედლიაშვილმა), რაც კარგად ასახავს სინქრონული მრავალხმიანობის ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში (განსაკუთრებით – „ავაჯის“ ტიპის საგალობელში) გამოვლენის ძირითად სახასიათო დეტალს – ხმათა შორის სინქრონის ვერბალური, სილაბური აქცენტებით დაფიქსირებას. მაგრამ „სილაბური მრავალხმიანობა“ ვერ ხსნის სიტყვის მარცვლებით აღუნიშნავ სინქრონულ სვლებს, რომელსაც კარგად ესადაგება „სინქრონული მრავალხმიანობა“.

ამგვარად, სინქრონის კომპოზიციური პრინციპი ტრადიციულ მრავალხმიანობაში ითვალისწინებს ხმათა თანადროულ მოძრაობას. ასე, რომ სიტყვა „სინქრონულის“ ქართულ შესატყვისად შესაძლებლად მიგვაჩნია, ვიხმაროთ ტერმინი „თანადროულიც“.

ასეთი თანადროულობა შეიძლება გამოიხატოს არა მხოლოდ რიტმის, არამედ – მეტრის დონეზეც. რიტმული სინქრონი, თავისთვად ცხადია, თავის თავში მოიცავს მეტრულ სინქრონსაც. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ პრინციპის მხოლოდ მეტრულ დონეზე განხორციელება არამცოუ რაიმე გამორჩეული თვისებით ნიშანდობლივი, არამედ – კოლექტიური შემოქმედების აუცილებელი პირობაა. ამიტომ მას ცალკე არ ვახასიათებთ.

რიტმული სინქრონის კომპოზიციური პრინციპი ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში, შეიძლება ითქვას, ყველაზე გავრცელებული და ბუნებრივი მოვლენაა. ეს არცაა გასაკვირი – სინქრონი ხმათა კოორდინაციის ყველაზე მიზანშეწონილი გარემოა. ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში ისეთ ნიმუშთა ოდენობა, სადაც კომპოზიციურ პრინციპთაგან მხოლოდ სინქრონია მკაფიოდ გამომჟღავნებული, აღემატება აქამდე განხილული (და წინასწარ ვიტყვით – განსახილველი) სხვა რომელიმე პრინციპის ერთპიროვნულ გამოხატულებას. ანუ: სინქრონული, და არა მიზანმიმართულად პარალელური, ხმათასვლა ჩვენში უფრო ხშირია, ვიდრე ბურდონული, ოსტინატური ან თავისუფალ-კონტრასტული მრავალხმიანობა. ამასთან, გარდა ამ უკანასკნელისა და ბურდონი-კონტინუუმისა, დანარჩენი მრავალხმიანი სტრუქტურები ისევ და ისევ სინქრონის პრინციპს

ეყრდნობიან. სწორედ ეს ბადებს კითხვას: არის კი ასეთი „ყველგანშემღწევი“ პრინციპი მიზანმიმართულად „მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპი“?

ურადღება მივაპყროთ ისეთ მრავალხმიანი ფაქტურას, სადაც სინქრონის პრინციპზე დაყრდნობით ხმები ან მიზანმიმართულად კონტრასტულად, ან თავისუფლად, შეუზღუდავად ვითარდებიან და ვერ ვხედავთ ბურდონის, ან ოსტინატოს ნიშნებს (მაგალითი №37). აქ სინქრონის პირობებში კონტრასტული მრავალხმიანობის სურათი იქმნება. სინქრონის პრინციპი აქ ერთგვარი „სატრანზიტო პუნქტია“ პარალელიზმიდან თავისუფალ-კონტრასტული ხმათასვლისაკენ მიმავალ გზაზე. მაგრამ თუ ამ სინქრონული ფაქტურის ძირითად შემოქმედ კომპოზიციურ პრინციპად კონტრასტული, ან შეუზღუდავი ხმათასვლის პრინციპს მივიჩნევთ, როგორდა გამოვარჩიოთ აღნიშნული სტრუქტურა ისეთისგან, სადაც ეს კონტრასტული თუ შეუზღუდავი განვითარების პრინციპი სრულად, უკვე თვით სინქრონის პრინციპის დარღვევითაა გამომჟღავნებული?

მეორე მხრივ, გავიხსენოთ, რომ სინქრონისა და პარალელიზმის პრინციპები ერთი – ზიარი მოდელის პრინციპში ერთიანდებიან. ხოლო ეს უკანასკნელი არაა შედგენილი ბუნების. მხოლოდ ესაა, რომ ქართულ ტრადიციაში ორ გამოკვეთილ საფეხურად – რიტმულად და მელოდიურად მჯდავნება. ერთიანი საფუძვლის მქონე ორი მოვლენა კი ერთობლივად უნდა იყოს ან არ იყოს მრავალხმიანობის პრინციპი. ამასთან, სინქრონი ამჯდავნებს მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპის მთავარი პირობის თვისებას: ქმნის ორიგინალურ მრავალხმიან სტრუქტურას, სადაც ხმათა კოორდინაციის მთავარი ორიენტირი სწორედ სინქრონული ხმათასვლად და არა – პარალელიზმი, კონტრასტი, პერიოდული განმეორება თუ წამყვანი ხმისათვის ფონის შექმნა.

მაგრამ ჩვენი პოზიცია ასევე მკაფიოა იმ სტრუქტურულ სახეებთან მიმართებაში, რომლებშიც სინქრონი მუდავნდება, მაგრამ რომლებშიც ძირითადი წამყვანი ფაქტორი მრავალხმიანობის სხვა კომპოზიციური პრინციპია: ასეთი ფორმის სახელდებაში სინქრონის ცნება მხოლოდ პრედიკატის როლს უნდა დასჯერდეს, რადგან ხმათა ინდივიდუალიზაციისათვის გარემოს შექმნაში იგი მხოლოდ პარალელიზმის პრინციპს აღემატება. თავის მხრივ კი, ეს უკანასკნელი ბევრად უფრო ორიგინალურ მრავალხმიანურ სტრუქტურას შეიმუშავებს, ვიდრე – სინქრონის პრინციპი. სხვა სიტყვებით, სინქრონის პრინციპი მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპთა შორის ფუნქციონალური აქტივობის მხრივ ყველაზე მცირე მუხტს შეიცავს.

როგორც ადგნიშნეთ, სინქრონის კომპოზიციური პრინციპი მეტ-ნაკლებად ქართულ ტრადიციაში არსებული ყველა კომპოზიციურ პრინციპთან თანაქმედებს. ბურდონის პრინციპს იგი ყველაზე მეტად რეჩიტაციული ბურდონის სახით „უნათესავდება“ (მაგალითი №38), თუმცა სინქრონი ბურდონი-კონტინუუმის კონტრასტულ ხმებშიც იჩენს თავს (მაგალითი №39) (იმის შესახებ, თუ მრავალხმიანობის რომელ ფორმას უნდა მიეკუთვნოს რეჩიტაციული ბურდონი – ბურდონულს, თუ სინქრონულს, მრავალხმიანობის ტიპების განხილვისას გვექნება საუბარი). სინქრონი მკაფიოდ ვლინდება ხოლმე აგრეთვე ბურდონული სიმღერების დასკვნით – კადანსურ ნაწილში (მაგალითი №40).

სინქრონის პრინციპი ოსტინატოს პრინციპის განუყრელი თანამგზავრია ტოტალური ოსტინატოს სხვადასხვა გამოვლინებებში (რა ფორმებიც ქართულ სინამდვილეში საკმაოდ ხშირად შეიმჩნევა) (მაგალითი №41). სხვა მხრივ ოსტინატო სინქრონის მიმართ ძირითადად განურჩეველია.

უკვე ვისაუბრეთ სინქრონისა და პარალელიზმის ნათესაური და იერარქიული ბუნების შესახებ.

სინქრონის კომპოზიციური პრინციპის გამოვლენისას მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივა ძირითადად ზედა ხმებშია წარმოდგენილი. ზედა ხმებში ინიციატივას ფლობს ის ხმა, რომელიც ყველაზე მოქნილ, მოძრავ მელოდიურ იერს ატარებს (მაგალითი №42). ხოლო ამ ხმათა ტერციული პარალელიზმის შემთხვევაში ინიციატივას ის ხმა ფლობს, რომელიც, ცალკე აღებული, დამოუკიდებელ, კილოურად გამართულ მელოდიურ პლასტადაც გამოდგებოდა (მაგალითი №43).

ადვილი შესამჩნევია, რომ სინქრონის მხოლოდ ზედა ხმებში გამოვლენა ხდება ძირითადად მხოლოდ ბურდონულ გარემოში. ამ ფაქტორის გამოც, სინქრონის პრინციპის ტიპიურ გამოვლინებად ძირითადად სინქრონის ყველა ხმაში ტოტალურ გამომჟღავნებას მივიჩნევთ.

პარალელური ხმათასვლა

როგორი სახით წარმოვიდგენთ ორი, ან მეტი შემსრულებლის შეთანხმებული მუზიკირების ყველაზე სადა და ბუნებრივ პროცესს? მკითხველი დაგვეთანხმება, რომ ასეთი შესრულებისას ერთსულოვნების შეგრძნება ყველაზე აღვილად მათ მიერ მიიღწევა, რომლებიც არა „უთანხმებენ“, ან „ავსებენ“ ერთმანეთს, არამედ – ერთ შემოქმედებით ამოცანას – მოდელს იზიარებენ. ყველაზე სადა მაგალითი ამისა უნისონური შესრულებაა, შედარებით კომპრომისული – პარალელური ხმათასვლა. სხვა საქმეა, თუ ასეთი შემოქმედებითი მეთოდი არ შედის შემსრულებელთა პრიორიტეტული ინტერესების სფეროში.

თუმცა პარალელიზმი ხშირად თანამუზიკირების აღვილი გამოსავალი არ არის. ბრუნო ნეტლი აღწერს შემთხვევებს ინდიელთა ტრადიციულ შესრულებაში, (რომლების ტომთა დიდი უმეტესობას მონოდიურ გულტურა აქვთ) როდესაც სოლო მომდერალს სხვა მომდერლები ბურდონს მაშინ უწყობენ ფონად, როდესაც პარალელური ინტერვალებით მიყოლა არ ძალუბთ (ნეტლი 1961).

ცხადია, მრავალხმიანობაში ხმათა კოორდინაციის ერთ-ერთი ყველაზე მოხერხებული მეთოდი ზიარი მოდელის პრინციპითაა გამოვლენილი. ამიტომ ეს უკანასკნელი, სხვადასხვა დონეზე, ჩვენი ყურადღების არეალში მყოფი ყველა კომპოზიციური პრინციპის პარტნიორია. ზიარი მოდელის კომპოზიციურ პრინციპს აქვს ორი განზომილება: სივრცობრივი და დროითი. ეს ფაქტიურად, ორი იერარქიული საფეხურიცაა. პირველში ვგულისხმობთ გაზიარებულ ბგერათსიმადლებრივ ნახატს (პარალელიზმი), ხოლო მეორეში – გაზიარებულ რიტმულ ნახატს (სინქრონი). ნათელია, რომ ბგერათსიმადლებრივი ზიარი მოდელი ტრადიციულ მრავალხმიანობაში ორ რეგისტრულ პოზიციაში განთავსებულ საერთო მელოდიას ნიშნავს. იგი, დიდი უმეტესობით, რიტმულ ზიარი მოდელსაც გულისხმობს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ რიტმული ზიარი მოდელი, როგორც ცალკე შემოქმედებითი პრინციპი, არაარსობრივია. იგი მხოლოდ მელოდიური ზიარი მოდელის „ემანაციის“ პროდუქტი არ არის, არამედ – თვისობრივად დამოუკიდებელი მოვლენა. მელოდიური მოდელიც ზოგჯერ რიტმული ზიარი მოდელის გარეშე ხორციელდება (მაგალითად – იმიტაციის დროს). ამრიგად, ზიარი მოდელის პრინციპს ჩვენ ორი მიმართულებით გავიაზრებთ, რომელთაგან თითოეულს კომპოზიციურ პრინციპად აღვიქვამთ. ესენია: „მელოდიური ზიარი მოდელის“, ანუ – პარალელიზმის კომპოზიციური

პრინციპი და „რიტმული ზიარი მოდელის“, ანუ სინქრონის კომპოზიციური პრინციპი. ცხადია, პარალელური ხმათასვლის კომპოზიციურ პრინციპში უფრო სრულადაა გამოვლენილი ზიარი მოდელი. ამასთან, პარალელიზმის პრინციპი ქართულ ტრადიციაში იშვიათად, მაგრამ უფრო ორიგინალური სახით ვლინდება, ვიდრე – სინქრონის პრინციპი.

პარალელური მრავალხმიანობა, როგორც ტერმინი, ერთერთი ყველაზე აპრობირებული ტერმინია ეთნომუსიკოლოგიაში შესაბამისი მოვლენის ასახვისათვის. ცნება „პარალელიზმს“ რუსულ სასიმღერო მრავალხმიანობის ერთერთ სახესთან მიმართებაში იყენებს ზემცოვსკი (ზემცოვსკი 1975 :51). ჩეკანოვსკა, მისგან განსხვავებით, პარალელურ ხმათასვლას ორგანუმით მოიხსენიებს და ჩამოთვლის მის სეკუნდურ, ტერციულ, კვარტულ და კვინტურ ნაირსახეობებს (ჩეკანოვსკა 1983 :148). აფრიკულ ორგანუმს ხალხური მუსიკის უძველეს შრედ მიიჩნევს ჰორნბოსტელი (ჰორნბოსტელი 1928) და კუბიკი (კუბიკი 1986) ამ სიას ასლანიშვილი მიუმატებს ოქტავურ გაორმაგებას, რომელსაც „ტიპობრივ დისკანტს“ უწოდებს (ასლანიშვილი 1954ბ :65). ორგანუმს უწოდებს პარალელიზმს ნადელიც სიმღერაში „თებრონე მიდის წყალზედა“ (ნადელი 1930 :40). ტერმინი „ორგანუმი“, რამდენადაც იგი გარკვეული სტილისტური მიმართების მოვლენასთან ასოცირდება, ჩვენთვის ნაკლებ საინტერესოა, ვიდრე ტერმინი „პარალელიზმი“, ან – „პარალელური ხმათასვლა“. ეჭვგარეშეა, ეს უკანასკნელი ნათლად მიგვანიშნებს ხმებში მელოდიურ ხაზთა პარალელიზმზე. ოუმცა, უფრო ზუსტი ტერმინი შესაძლოა, გამომდგარიყო ქართული შემსრულებლობის წიაღში არსებული ჩვენთვის ჯერ უცნობი, და, რაც უფრო სავარაუდოა, უკვე დავიწყებული სიტყვა, რომელიც ქართულ ტრადიციაში ამ მოვლენას ასახავდა (შესაძლოა, ამ სიტყვის ერთ ვერსიად „მიყოლა“, გაყოლა“, „აყოლება“ ვიგულისმოთ). ამ მხრივ რუსებს უფრო გაუმართლათ. ისინი პარალელიზმს ხშირად ხალხური ტერმინოლოგიით – „ვტორას“ უწოდებენ (მოუეიკო 1971 :162).

ქართულ მრავალხმიანურ ტრადიციაში პარალელიზმის განხორციელების სხვადასხვა ვარიანტი ერთმანეთისაგან მხოლოდ ინტერვალური პოზიციით განირჩევა. ამ მხრივ გამოირჩევა ტერციული, კვინტური და ოქტავური ტენდენციები. ხმების მელოდიურ ნახაზთა შორის განსხვავება ძირითადად კილოურ ნიუანსებში მდგომარეობს, რომელიც კილოური საყრდენისადმი ცალკეულ ხმათა რეგისტრული პოზიციითაა გამოწვეული, და შესაბამისად, ატარებს არა ინდივიდუალურ, არამედ – კოორდინაციურ ხასიათს. მრავალხმიანობის სხვა კომპოზიციურ პრინციპებს,

როგორც მინიმალური პირობა, ხმათა მელოდიური კონტრასტი ახასიათებთ, რითაც პარალელიზმს პოლუსურად უპირისპირდებიან.

საინტერესოა, რომ მიუხედავად ხმათა ყველაზე მკაფიო პოზიციური რეგლამენტისა, მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპთაგან სწორედ პარალელიზმის პრინციპი დგას ერთხმიანობასთან ყველაზე ახლოს. მაგალითად მოვიყვანთ ერთგვარ შუალედურ ფორმას – ბერშადსკაიას მიერ აღნიშნულ ოქტავის ინტერვალის ორიარუსიან მრავალხმიანობას (ბერშადსკაია 1961 :31), რომელიც შეიძლება მივიჩნიოთ, ან არ მივიჩნიოთ პარალელურ მრავალხმიანობად. იგივე მოვლენას გაორმაგებული ორხმიანობის ცნებით აღნიშნავს ევსევიც (ევსევი 1960 :105). უნდა ითქვას, რომ ქალთა და კაცთა მიერ ერთი მელოდიის ოქტავაში ამდაგვარი შესრულება ძალზედ ახლოს დგას უნისონურ შესრულებასთან. მართლაც, აქ პარტნიორები ერთმანეთს არ აღიქვამენ სხვადასხვა ხმად; ეს არც თითოეული ამ პარტიათაგანის კილოურ ინდივიდუალობაზე აისახება, რაც ასე დამახასიათებელია პარალელური მრავალხმიანობისათვის. ხმათა ამგვარი ოქტავური გაორმაგება არ არის ამ ინტერვალის მიზანმიმართული შერჩევით გამოწვეული. იგივე მელოდიას მსგავსი სქესის პარტნიორებთან, როგორც ჩანს, უნისონში იმდერებდნენ. ამიტომ, ამ შემთხვევას პარალელიზმად და მრავალხმიანობად არ მივიჩნევთ და შევურჩევთ ნახსენები ტერმინის მსგავს ტერმინს: „ორიარუსიან (ორი პოზიციის) უნისონს“ ან „პარალელურ უნისონს“.

უნისონსა და პარალელიზმს, აგრეთვე პარალელიზმს და ჰეტეროფორნიას შორის, ჩვენი აზრით, ყოველთვის მკაფიო ზღვარი უნდა გაივლოს, რასაც ზოგიერთი მკვლევარი ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს. გრიგორიევი პარალელურ მრავალხმიანობას არ მიიჩნევს ისეთი ნორმატიული მრავალხმიანობის ნიმუშად, რომელშიც თითოეულ ხმას თავისი ფუნქცია გააჩნია და ასეთი კომპლექსის ცნებაში შემოაქვს ტერმინი „მრავალხმიანი ერთხმიანობა“ (შველიძე 1983 :11). ოდნავ განსხვავებული აზრისაა სკრებკოვი, რომელიც უნისონსა და მასთან ერთად ხმათა პარალელურ – „ლენტურ“ მოძრაობას ჰეტეროფორნიის ელემენტარულ გამოვლინებად მიიჩნევს და ასეთ ფორმას მრავალხმიანობის საწყის სახედ აღიარებს (სკრებკოვი 1973 :30). ამგვარ მოსაზრებაში აშკარად გამოსჭვივის ცნება „ჰეტეროფორნიისა“ და „პარალელიზმის“ უნიფიკაციის ტენდენცია. ასეთივე ბუნდოვანი წარმოდგენა გვექმნება პარალელიზმზე გუსევის განმარტებიდან, იგი „ლენტურ“ მრავალხმიანობას საგუნდო შესრულების „შინაგანი ვარირების“ უმარტივეს ფორმად აღიქვამს (გუსევი 1967 :181). მის საწინააღმდეგოდ შუროვი

ოქტავებში და სხვა ინტერვალში მდერას „მრავალხმიანობის ორრეგისტრულ სტილს“ უწოდებს და ამ ფორმას პეტეროფონისაგან ცალკე განიხილავს (შუროვი 1986 :14). ჩვენი აზრით, პარალელური ხმათასვლა რეალური ფუნქციონალური მრავალხმიანობის ერთ-ერთი სახეა, თუნდაც იმის გამო, რომ აქ თითოეულ შემსრულებელს მკაფიოდ აქვს გააზრებული თავისი განსხვავებული პოზიცია არა მარტო რეგისტრული თვალსაზრისით, არამედ – კილოური ცენტრისადმი ხმათა ინდივიდუალური მიმართებით. ეს უკანასკნელი ერთი ზიარი მოდელის სხვადასხვა კილოური ნიუანსის ვერსიებში მჟღავნდება და საერთო „მრავალხმიანური მელოდიის“ კომპონენტებად მოიაზრება (მაგალითი №44).

საინტერესოა, რომ პარალელიზმი, როგორც ზიარი მოდელის ყველაზე ტიპობრივი სახე, ხმათა შორის მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივის მინიმუმს ითვალისწინებს. ეს მინიმუმი, ცხადია, ასეთი წამყვანი ხმის მხოლოდ კილოურ-რეგისტრული მდებარეობით განისაზღვრება. სხვადასხვა ზოგადფსიქოლოგიურ ნორმათა გათვალისწინებით, ეს ხმა უმეტესად ზედა-პირველია. ამ მოვლენას კარგად ხსნის ნაზაიკინსკი, რომელიც აღნიშნავს, რომ თანაბარი პირობებისას ყურადღების აქცენტი ხვდება მაღალ რეგისტრში მოთავსებულ კონტურულ ხმაზე (ნაზაიკინსკი 1972 :119). ინიციატივის ამგვარი მინიმუმი რაოდენობრივად ემსგავსება ტოტალურ ოსტინატურ კონტინუუმში არსებულ, ასევე ბუნდოვან, ინიციატივას. მაგრამ ერთი არსებითი განსხვავებით: ამ უკანასკნელ სახეობაში გვაქვს ინიციატივის ტალღისებურად გადანაწილების პოტენცია, რასაც ვერ ვიტყვით პარალელიზმის პირობებზე.

პარალინგეალური ხმათასვლა

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპთაგან განსახილველი დაგვრჩა ეგრეთწოდებული „პოლიფონიური“ (უკვე მოძველებული, თუმცა ჯერ კიდევ ტრადიციული ტერმინოლოგით) სიმღერების შემოქმედი ხმათასვლის პრინციპი. თავისთავად ცხადია, ამ პრინციპს უნდა ახასიათებდეს ისეთი თავისებურება, რაც განაპირობებს შემსრულებელთა შემოქმედებით თავისუფლებას, გასაქანს შემოქმედებითი ფანგზიისადმი. ჩვენი აზრით, ასეთი თვისებები ამ პრინციპის ორ ძირითად მხარეს უნდა ეყრდნობოდეს: მისწრაფება იმპროვიზაციისაკენ და ხმათა თანასწორუფლებიანობა.

სანამ ვიმსჯელებთ ამ პრინციპის სახელდებაზე, ჯერჯერობით მისი წარმომავლობის, დამოუკიდებლობის, თვითმყოფადობის საკითხს შევეხებით. პოლიფონიური სტრუქტურა, რომელიც ამ პრინციპით შემუშავდება, პროფესიულ მუსიკის ისტორიაში პარალელური ხმათასვლიდან ამოიზარდა. საყოველთაოდ მიღებული აზრის თანახმად, იგივე პროცესი შეინიშნება ქართულ ხალხურ ტრადიციაში. მაგალითად, ასლანიშვილი სამართლიანად მიიჩნევს, რომ პოლიფონიური წყობა ქართულ სიმღერებში „კომპლექსურიდან“ არის ამოზრდილი (ასლანიშვილი 1954ბ :47). ამ აზრს იზიარებენ ი. ჟორდანია, ე. გარაფანიძე, ე. ჭოხონელიძე. ამ პროცესის რეალობის დადასტურება არ არის ძნელი, თუ სიმღერის ან საგალობლის მელოდიურ ქარგაში პირვანდელ, ძირითად, ვერბალური მარცვლებით მონიშნულ ბერებს გამოვარჩევთ წარმოებული, მარცვლის გამღერებული, „გამშვენებული“ (ქართული გალობის ტერმინოლოგით) ბერებისგან. განვითარების ასეთ მექანიზმს რუსულ სიმღერებში ბერშადსკაიაც აღნიშნავს (ბერშადსკაია 1961 :25). მსგავსი პროცესი იგულისხმება რ. ლახის სიტყვებში, სადაც იგი ქართულ სიმღერებს „კონტრაპუნქტისა და პოლიფონიის ადრინდელი ხანის ეკროპულ ძეგლებს, კერძოდ Ars novas-ს, და ადრინდელ ნიდერლანდურ ხელოვნებას, ისევე, როგორც ფობურდონსა და ორგანუმს“ (ხუჭუა 1980 :84-85) მაშასადამე, იმ დაშვების პარალელურად, რომ განსახილველი კომპოზიციური პრინციპი თავიდანვე დამოუკიდებლად მოქმედებს, არსებობს უკვე განმტკიცებული მოსაზრება, რომ იგი პარალელიზმის, შემდეგ კი სინქრონის კომპოზიციური პრინციპიდან „აისხლიტება“.

რატომ გვიძნელდება თავისუფალი და კონტრასტული ხმათასვლის პრინციპის ბურდონის ან ოსტინატოს პრინციპზე ზემოქმედების წარმოდგენა?

როდესაც განვიხილავთ თავისუფალი და კონტრასტული ხმათასვლის პრინციპის სახეებს, წინა პლანზე წამოიწევს მისი „ტოტალური“ – სამივე ხმაში გამოვლინება; ე.ი. ყოველი ხმის თანასწორუფლებიანობა და შეუზღუდავი განვითარება. ხოლო ასეთ პირობას არ შეიცავს ბურდონის, ან ოსტინატოს შემცველი სტრუქტურა – ძირითადად – გუნდური ბანის გამოისობით. ბურდონული სტაბილური ბანი, ხოლო ოსტინატოს პრინციპში მცირე სტაბილური მოდელის განმეორებადობა უფრო ძნელად გადაილახება, ვიდრე სინქრონის პრინციპში – ყველა ხმის საერთო რიტმული მოდელისადმი ერთგულება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბურდონული და ოსტინატური სპეციფიკური ხმის მოდელი შედარებით თანასწორუფლებიანი ხმების მოდელები.

მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ცალკეული ხმის მიერ თვითგანვითარებისადმი მისწრაფებას მრავალხმიანობის ვერცერთი კომპოზიციური პრინციპი ვერ ზღუდავს, მათ შორის – ბურდონიც და ოსტინატოც. გავიხსენოთ, რომ ჩვენს მიერ ადრე განხილული კომპოზიციური პრინციპები თავის წიაღში რაიმე ახალ, მხოლოდ მრავალხმიანობისათვის დამახასიათებელ კომპოზიციურ პრინციპს კი არ შეიმუშავებენ, არამედ ქმნიან მეტ-ნაკლებად შესაფერის გარემოს ამგვარი პრინციპის გამომჯდავნებისათვის; ქმნიან მეტ პირობას შემოქმედებითი ფანტაზიისათვის, იმპროვიზაციისათვის, ცვლილებებისათვის. ბურდონისა და ოსტინატოს პირობებში იმპროვიზაციისათვის ნოყიერი ნიადაგი ბურდონული ბანის, ან ოსტინატური ფორმულურობის საფუძველზე იქმნება. ხდება, ერთი შეხედვით, პარადოქსული რამ: იმპროვიზატორი მით უფრო მეტ შემოქმედებით აქტივობას ამჟღავნებს, რაც უფრო „შეზღუდულია“ სტაბილური ხმების მიერ მისი საიმპროვიზაციო სივრცე – ბურდონული ბანის თანხლებით, ან ოსტინატური დროითი ჩარჩოთი გამოხატული. საქმე ისაა, რომ ამგვარი პირობა არა შეზღუდვა, არამედ გარკვეული ორიენტირია, რომელზე დაყრდნობითაც იმპროვიზატორი მხოლოდ საკუთარი პარტიისადმი პასუხისმგებლობით იფარგლება და, შესაბამისად, მას მეტი შემოქმედებითი გასაჭანი ეძლევა. ბურდონული, ან ოსტინატური ბანი აქ ის გარე მოდელია, რომლის მკაფიო გამოვლენა კონტრასტული მოდელის შექმნისათვის მყარ საყრდენს წარმოადგენს.

მაგრამ საიმპროვიზაციო ინიციატივა გადამდებია და, ადრე თუ გვიან, სტაბილურ ხმებშიც ფიქსირდება ვარიანტები. მიუხედავად იმისა, რომ განვითარებისათვის ყველაზე მყარი ზღუდე ბურდონული ბანია, ბურდონული ბანიც, რეჩიტაციული ბურდონის ეტაპზე გავლით, მიიღორიკება ფიგურაციისაკენ.

ოსტინატო, და განსაკუთრებით მისი რეფრენული ნაირსახეობები იმპროვიზაციას კიდევ უფრო მეტ სივრცეს თავაზობს. მაგრამ ხმათა თანასწორუფლებიანობისა და საარსებო დიაპაზონის ყველაზე კარგ პირობას მაინც სინქრონული ხმათასვლა ქმნის. უნდა გვახსოდეს, რომ აქ საუბარი გვაქვს განსახილველი პრინციპის სრულად გამომულავნების მაგალითებზე. რაც შეეხება მის ფრაგმენტულ გამოვლინებებს, იგი უცხო არაა ბურდონული და, უფრო მეტად – ოსტინატური მრავალხმიანობის წიაღისათვის (გავიხსენებდით აჭარულ-შავშურ ორხმიან ოსტინატურ ნიმუშებს). საზოგადოდ კი ცხადია, რომ ხმათა იმპროვიზაციული განვითარების შემოქმედებითი პრინციპი თავისი არსით დამოუკიდებელი ტენდენციაა.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ განსახილველ პრინციპს, რომელსაც ჯერჯერობით კონტრასტული ან თავისუფალი ხმათასვლის პრინციპად მოვიხსენიებთ, ახასიათებს ხმათა თანასწორუფლებიანობა და მისწრაფება იმპროვიზაციისაკენ. პირველი თვისება რეგლამენტური, „შესრულებამდელი“ მოცემულობაა. ხოლო მეორე – ძირითადი – ამ პრინციპის არსობრივი თვისება. ეს თვისება პრაქტიკაში ხორციელდება ორი მიმართულებით (მაგრამ საერთო შედეგით): ინდივიდუალურ ხმათა თავისუფალი განვითარება და ხმებს შორის კონტრასტული კოორდინაცია. გავიხსენებთ, რომ გრიგორიევი და მიულერი პოლიფონიას უწოდებენ ხმების ერთად ჟღერაზე დამყარებულ მრავალხმიან წყობას (გრიგორიევი ... 1969 :11). მიუხედავად იმისა, რომ თავისუფალი ხმათასვლის შედეგად უფრო ხშირად კონტრასტი წარმოიქმნება, დაბეჯითებით ვერ ვიტყვით, თითქოს კონტრასტული ხმათასვლის ფაქტი თავისუფალი ხმათასვლის განხორციელების შედეგია. რადგან კონტრასტი, შესაძლოა, შეიქმნას როგორც უნებურად, ასევე მიზანმიმართულად. ბობროვსკი კონტრასტს თავისი კომპოზიციურ-ლოგიკური დანიშნულებით განვითარების ერთ-ერთ ფორმად, განახლებისადმი ტენდენციის უკიდურეს გამოვლინებად მიიჩნევს (ბობროვსკი 1978 :40). ეს აზრი ახლოა კონტრასტის კომპოზიციური პრინციპის აღიარებასთან.

კონტრასტის ასოციაცია, ფსიქოლოგთა შეხედულებით, გამომდინარეობს მსგავსების ასოციაციისგან (უზნაძე 1964 :359-60). გავიხსენოთ ბრაუნის მიერ აღწერილი მგლების „გადამდები პეტეროფონია“, სადაც, ბრაუნის მიხედვით, თითოეული მგელი ცდილობს თავი აარიდოს სხვა მგლების სხვა მგელის ძახილის სიმაღლის ზუსტ გამეორებას (ბრაუნი 2002:58) (ჩვენთვის ამ შემთხვევაში უფრო მნიშვნელოვანია მაგალითი, ვიდრე გარკვევა, მართლაც ცდილობენ თუ არა ამას

მგლები). ესე იგი, კონტრასტმა დაბადებამდე უნდა გაიაროს მსგავსების სტადია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კონტრასტული საგნების ანტაგონისტური ურთიერთმიმართება გარკვეულ შინაარსობრივ კავშირად აღიქმება და, ამის გამო, ამ საგნებს ერთი გარკვეული ნიშანი აერთიანებთ: ეს ფაქტი კი უკვე მსგავსებად ფასდება. კონტრასტული ასოციაციის წარმოსაქმნელად საჭიროა მოცემულობა – პროტოპიპი. სწორედ ასეთ როლს ასრულებს ჩვენს შემთხვევაში მოდელი-ქარგა. ესე იგი, კონტრასტის კომპოზიციური პრინციპი აირეკლება მოდელზე და მხოლოდ ამის შემდეგ შეიმუშავებს კონტრასტულ ნახატს – ახალ მოდელ-ანაბეჭდს. ეს არის მიზანმიმართული კონტრასტი – კონტრასტული მოდელის პრინციპზე დაყრდნობილი.

მაგრამ, გარდა კონტრასტის პრინციპის შედეგად მიღებული კონტრასტული სტრუქტურისა, შესაძლებელია შეიქმნას ასეთივე სტრუქტურა კონტრასტის პრინციპის წარმმართველი როლის გარეშეც. მსგავს შემთხვევაში კონტრასტული სტრუქტურა მიიღება, ასე ვთქვათ, თავისდაუნებურად. ფაქტია, ხმათასვლის ასეთი სახე თავის გარკვეულ პრინციპს ემყარება, რაც ჩვენს მიერ ადრე ადნიშნული პარტნიორული მოდელის განსხველებაა. ვუწოდოთ მას „თავისუფალი ხმათასვლის“ პრინციპი. გოგოტიშვილი ქართულ მრავალხმიან სიმღერასთან მიმართებაში მსგავს ტერმინს – „თავისუფალი გაშლის პრინციპს“ ხმარობს. (გოგოტიშვილი 2002 :306). ამ ტერმინის საერთაშორისო ქდერადობას ადასტურებენ დ. არუთინოვი და მ. ნადარეიშვილი (არუთინოვი ... 2004 :48). აქვე გვახსენდება შუროვის საინტერესო ტერმინი – „ხალხური ალეატორიკა“ (შუროვი 1986 :14).

მაშასადამე, თავისუფალი ხმათასვლის პრინციპის იდეალური ვარიანტისაგან ხმათა კოორდინაცია მინიმალურ ყურადღებას უნდა მოითხოვდეს. ასეთი თავისუფლად, შეუზღუდავად მოძრავი ხმისათვის არსებობს მოდელი-თარგის მინიმუმი – დრამატურგიული ან მეტრული შეგრძნება ფინალისა – თუ სად და როდის უნდა დასრულდეს მისი განვითარება. ცხადია, თავისუფალი ხმათასვლის პრინციპი „ჰაერიდან არ შედედება“. იგი ნაცნობი მოდელების კომბინირებას დაეყრდნობა. სოხორის თქმით, „აღიჭურვებიან რა ასეთი საქცევებით, ამ უანრის ნაწარმოებები მსმენელისათვის „ნაცნობი უცნობები ხდებიან“ (სოხორი 1968 :68). მაგრამ მისი პრინციპული განსხვავება მიზანმიმართული კონტრასტისაგან არის სწორედ ასეთი ლინეარული კომბინირება, და არა – თანამჟღერ ხმასთან კონტრასტული ურთიერთობისაკენ მიმართული აქცენტი.

მართლაც, კონტრასტის აქცენტი, პირველ რიგში, ხმათა კოორდინაციაზეა მიმართული. ყოველი ცვლილება მის პირობებში ახალ ურთიერთობებს წინდაწინ უნდა ჰგრებდეს. ხოლო თავისუფალი ხმათასვლის პრინციპი ასეთ კოორდინაციას პირველი რიგის ამოცანად არ მიიჩნევს. კოორდინაციის გრძნობა ქართველ „პროფესიონალ ხალხურ და მგალობელ“ შემსრულებლებს არასდროს დალატობს, მაგრამ სწორი სტილისტური ორიენტაციის პირობებში მისთვის ეს გრძნობა ხშირად საკადანსო ტონის ხსოვნამდე დაიყვანება. თუმცა თავისუფალი ხმათასვლის მაქსიმალური გამოვლენის დროსაც არ ირდგვევა კონსტრუქციული მხარე.

თავისუფალი ხმათასვლისა და კონტრასტული ხმათასვლის პრინციპების ტანდემს ეხმიანება დ. არუთინოვი-ჯინჭარაძე და მ. ნადარეიშვილის მიერ ჩამოყალიბებული ცნებები „„არმოებული კონტრასტისა“ და „„დაპირისპირების კონტრასტისა“ (არუთინოვი-ჯინჭარაძე ... 2007 :48).

მიუხედავად ამ ორი ტენდენციის თავისებურებებისა, მათ შორის პრინციპული სხვაობა საკმაოდ ძნელი დასადგენია. ისინი ერთმანეთს მსჯვალავს. ისინი ერთი პრინციპის ორი ასპექტია. მაგრამ კონტრასტის ასპექტი ჯერ კიდევ სინქრონის პირობებში მჟღავნდება, ხოლო თავისუფალი ხმათასვლის გამოვლინებები მკაფიოდ ინდივიდუალურ იერს ატარებენ. შესაბამისად, ამ უკანასკნელში უფროა სავარაუდო, შევიცნოთ მრავალ ხმიანობის ორიგინალური ტიპის შემმუშავებელი პრინციპი.

ამ პრინციპის არსი კარგად აქვს გადმოცემული კურტს. თავს ნებას მივცემთ ვრცელი ციტატა მოვიყვანოთ მისი ნაშრომიდან: „ნოტი კი არ უპირისპირება ნოტს, არამედ ხაზი – ხაზს. შესაბამისად, უკეთესია, ვისაუბროთ არა კონტრაპუნქტული წერის სტილზე, არამედ – კონტრალინეალურის შესახებ. მაგრამ ხაზები, უნდა ითქვას, რომ განლაგდებიან არა ერთმანეთის პირისპირ, არამედ გვერდიგვერდ – იმგვარად, რომ მათი მოძრაობა შეძლებისდაგვარად არ ეწინააღმდეგება ერთმანეთს; ამიტომ, უკეთესი ხომ არ იქნებოდა გვესაუბრა პარალინეალური წერის სტილის შესახებ“ (კურტი 1931 :94). სამწუხაროა, რომ კურტი თავის ნაშრომში ამ ტერმინის მხოლოდ ერთხელ ხსენებას დასჯერდა.

ტრადიციულ შემოქმედებაში, სადაც ხმათა ურთიერთობის ამოუწურავი მრავალფეროვნება სუფეს, და სადაც ასეთი ნაკლებადკოორდინირებული პოლიფონიის შემთხვევები მრავალგზის გასათვალისწინებელია, „პარალინეალობა“ ერთ-ერთ იდელიანად მიგნებულ და მნიშვნელოვან ტერმინად გვესახება (იგივეს

ვერ ვიტყვით ტერმინ „კონტრალინეალურზე“, რომელიც ცნებასთან შესაბამისობით ბევრად არ აჭარბებს უკვე ტრადიციულ „კონტრასტულს“). მართალია, მეცნიერი თავის დროზე მოერიდა ამ კარგად მიგნებული ცნების განვრცობას, მაგრამ ჩვენ იმდენად „მორგებულ“ ტერმინად აღვიქვამო მას, რომ დასაშვებად ვთვლით ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში მისი შესაბამისი მოვლენის „პარალინეალობის“ კომპოზიციურ პრინციპად სახელდებას. როგორც ჩანს, იგივე პრინციპი ვლინდება სლავიუნასის მიერ მოხსენიებურ „ბიფონურ სუბარტინენტი“ (სლავიუნასი 1972:29). საინტერესოა, რომ სუბარტინენტის ტრადიციის მსგავსებაზე ქართულ მრავალხმიან სტილთან არაერთხელ საუბრობს რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე (რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე 2002).

ამჯერად ვიმსჯელოთ, თუ რამდენად შეეფერება „პარალინეალობის პრინციპს“ მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპის „სტატუსი“. შეიმუშავებს თუ არა პარალინეალობის პრინციპი მრავალხმიანობის ორიგინალურ სახეს სხვა პრინციპების დახმარების გარეშე?

გასათვალისწინებელია, რომ ამ პრინციპით განსაზღვრულ სტრუქტურათა უდიდესი ნაწილი ამოზრდილია სინქრონული მრავალხმიანობის ნიადაგიდან. მაგრამ პარალინეალობის პრინციპი არაა სინქრონის პრინციპის გაგრძელება. იგი დამოუკიდებლად ზემოქმედებს სინქრონის პრინციპით მიღებულ სტრუქტურაზე. იგი ასევე „თანამშრომლობს“ ბურდონისა და ოსტინატოს პრინციპებთან. თუმცა ამ თანამშრომლობის შედეგად მიღებული სტრუქტურა, ძირითადად მაინც ბურდონულ და ოსტინატურ მრავალხმიანობად აღიქმება, რადგან წინა პლანზე აქ ამ სპეციფიკური მოდელის მქონე ხელის სტაბილურობა წამოიწევს. რაც შეეხება სინქრონული ხმათასვლის გადაზრდას პარალინეალურობაში, ეს პროცესი ყველა ხმაში ტოტალურად ვლინდება – ისევე როგორც პარალელურიდან სინქრონული ხმათასვლის მიღებისას. შეიძლება ითქვას, რომ პარალინეალობის პრინციპი უპირისპირდება პარალელიზმს და მუდავნდება ორ ეტაპად: პარალელიზმიდან სინქრონული სტრუქტურის მიღებისას; და სინქრონულიდან – პარალინეალური სტრუქტურის მიღებისას.

მაგრამ პარალინეალობის პრინციპის სათავე მხოლოდ სინქრონულ მრავალხმიანობაში არ ძევს. ზოგიერთი ორხმიანი სტრუქტურა, განსაკუთრებით აჭარულ-შავშური სიმღერებისა, მეტად საინტერესო მინიშნებას გვაწვდის თავისუფალ-კონტრასტული, ანუ პარალინეალური ხმათასვლის არქაულ პლასტებშიც კი ძალუმად გამოვლენისადმი (მაგალითი № 45).

მაშასადამე, პარალინეალობის პრინციპი ქართულ ტრადიციაში დამოუკიდებლად შეიმუშავებს ორიგინალური იერის მრავალხმიან სტრუქტურას. შესაბამისად, იგი მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპია. ამასთან ერთად, არ უნდა უარგვოთ ამ პრინციპის მიერ მრავალხმიანობის თუნდაც უმარტივესი ორიგინალური სახის შემუშავების შესაძლებლობა სხვა „დამხმარე“ პრინციპების სრული იგნორირებით.

ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა აჭარ-შავშეთში გავრცელებული სპეციფიური ხმის – „შელაპარიკების“ ტრადიცია, რაც სიმღერის განმავლობაში დროდადრო ბანის ან ზედა ხმის განშტოების სახით ფაქტურაში ახალი ხმის „ჩამატებას“ გულისხმობს. ასეთი ფრაგმენტი თავისი ხასიათით ნაკლებად ინდივიდუალურია, ამიტომ შეიძლება დავუშვათ, რომ იგი პეტეროვონულობის გამოვლენაა. „შელაპარიკება“ ხშირად პარალელიზმის ელფერს იძენს, თუმცა ეს მაინც არ უკარგავს მას გარკვეულ ფუნქციონალურ ორიგინალობას (მაგალითი № 46). მსგავს მოვლენას ბულგარულ მუსიკაში აღწერს თიმოთი რაისი, როდესაც ბურდონი პეტეროვონიულად იყოფა და მისი ნაწილი სეკუნდით ქვევით ჩადის (რაისი 1988:43-57).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ერთ-ერთი აუცილებელი პირობა პარალინეალობის პრინციპის დამკვიდრებისა ხმათა თანასწორუფლებიანობაა. საინტერესოა, რომ ხმების ფუნქციონალური თავისუფლება იმ რეგლამენტშიცაა ხშირად გამოხატული, რომელიც პარალინეალობის პრინციპით განმსჭვალულ სიმღერებს ახასიათებთ – თითო ხმას თითო მომღერალი ასრულებს.

პარალინეალობის პრინციპი არ არის გამოკვეთილი მოდელის შემცველი, ასეთად შეიძლება მხოლოდ იმიტაციური ხმათასვლა ვიგულისხმოთ. იმიტაცია კი საქართველოში მხოლოდ შემთხვევით ხასიათს ატარებს. მის ფრაგმენტული „მოსინჯვის“ ერთულ შემთხვევებს (მაგალითი №47) ტიპოლოგიური თვალსაზრისით, საოვალავში ვერ მივიღებთ.

რაც შეეხება პარალინეალობის ხმათასვლაში ინიციატივის გამომჟღავნების ფორმებს, ისინი შეგვიძლია ორ ტენდენციად დავანაწილოთ: 1) პრინციპი შესაძლოა, განხორციელდეს „კომპლექსურად“ – ესე იგი, ინიციატივა გადანაწილდეს „ტალღისებურად“ (მაგალითი №48) და 2) პრინციპი შესაძლოა, განხორციელდეს თანადროულად“ – ხმებმა თანაზომიერად იმოძრაონ და, შესაბამისად, ინიციატივის გადანაწილება ხდებოდეს შენიდბულად (მაგალითი №49) (თუმცა ამ ორი ტენდენციებს გარჩევა ქართულ სიმღერაში ხშირად მეტად ძნელია).

ცხადია, მეორე შემთხვევა სმათა უფრო ნაკლებ კოორდინაციას გულისხმობს. პრაქტიკაში ეს ორი მექანიზმი ძირითადად ფრაგმენტულად მუდავნდება და ერთმანეთთან მონაცვლეობენ (მაგალითი №50).

პარალინეალობის პრინციპის, შეიძლება ითქვას, ერთ-ერთი მკაფიო თავისებურებაა ხმებში ცეზურათა დაუმთხვევლობა. ამ შემთხვევაში ირლვევა მოდელის ბოლო „ჯებირი“ – მეტრული მოდელი. მეტრული „ჯებირის“ რდვევის ძირითად მეთოდად უნდა ჩაითვალოს ნიმუშში მარცვლის გამდერება. ეს პარალინეალობის ერთ-ერთი მთავარი იარაღია (მაგალითი № 51) იმდენად, რომ ეს მოვლენა რიგ მკვლევარებში ნიმუშის თანამედროვეობისა თუ სიძველის ინდიკატორს წარმოადგენს (სალვიუნასი 1972 :7). მარცვალი, რომელიც მეტრულად მნიშვნელოვან დროს აღნიშნავს, ძნელად ემორჩილება ადგილის შეცვლას. ამიტომ გამდერება-განვითარებისათვის იმპროვიზაციას შემდეგი მარცვლის გამოჩენამდე ეძლევა დრო. მართალია, მელოდიურ მოდელს ზოგჯერ უფრო მეტი ყურადღება აქცევა, ვიდრე – მეტრულს, მაგრამ ეს – იმ შემთხვევაში, როდესაც მეტრული ფუნქციონალობა ზოგადად სუსტადაა სიმდერაში გამოკვეთილი (მაგალითად, ბურდონულ სიმდერებში). მარცვლის გამდერებასთან ერთად, პარალინეალური პრინციპის მეტად სახასიათო ნიშნად გვევლინება თითოეული ხმის მიერ „ავტონომიური“ სიტყვიერი ტექსტის ქონა (მაგალითი № 52) ეს ნიშანი მკაფიოდ გამოგვარჩევინებს პარალინეალური ხმათასვლის ფორმებს სინქრონული ფორმისაგან.

პოლიფონიურობის, ანუ ხმათა ფუნქციონალური დამოუკიდებლობის ზრდაზე გავლენას ახდენს ხმებს შორის ტემბრალური განსხვავებაც (კურტი 1931 :291). თუმცა ეს კანონზომიერება ქართულ ტრადიციულ შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ფაქტორად ვერ ჩაითვლება.

და ბოლოს, ვეცდებით ჩამოვაყალიბოთ განხილული პრინციპის განსაზღვრება: მრავალხმიანობის პარალინეალური ხმათასვლის კომპოზიციური პრინციპი (მოკლედ: პარალინეალობის პრინციპი) გულისხმობს ხმათა კოორდინაციის არსებული მოდელისაგან გათავისუფლებას და მის შედეგად კონტრასტული ხმათასვლის დამკვიდრებას ხმათა ფუნქციონალური თანასწორულებიანობის პირობებში.

ქართული მრავალხმიანობის სინთეზური ფორმები

მრავალხმიანობის კომპოზიციური ტიპის ჩვენი განმარტების მიხედვით, ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში მოიძებნება როგორც „ტიპური“, ასევე მრავალი „არატიპური“ შემთხვევაც. მართლაც, ჩვენ შეგვიძლია ოსტინატოს კომპოზიციური პრინციპით განსაზღვრული ფაქტურა ოსტინატურ მრავალხმიანობად მოვიხსენიოთ, ბურდონით განსაზღვრული – ბურდონულ მრავალხმიანობად და ა. შ. მაგრამ, როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ქართული ტრადიციული მუსიკის ნიმუშთა საკმაოდ დიდ ჯგუფს ასე ადგილად ერთ სახელს ვერ მოვუძებნით. ამის მთავარი შემაფერხებელი გარემოება აქ ისაა, რომ ქართულ სიმღერას ხშირად ორი კომპოზიციური პრინციპი მსჭვალავს – ზოგჯერ ერთდროულად, ზოგჯერ კი – ერთმანეთის მონაცვლეობით (ასეთი სიტუაცია ნაკლებად ტიპიურია საგალობლისათვის). და, რაც მთავარია, ხშირად ამ პრინციპთაგან თავისი მნიშვნელობით ერთი მეორეს არ ჩამორჩება. კომპოზიციური პრინციპები სხვა მუსიკლურ კულტურებშიც ვხვდებით (ბერშადსკაია 1961 :31)

გონების თვალით გადავხედოთ ქართული ხალხური მრავალხმიანობის „ნახატებს“ – რაოდენ მრავალსახოვანი მუსიკალური ლექსიკა გვაქვს ასეთ მცირე ერს. რა ქმნის ასეთ მრავალფეროვნებას? ამ ფენომენის მიზეზი მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპთა სიმრავლესთან ერთად ამ პრინციპთა კომბინირების მაღალორგანიზაციული მექანიზმია.

თავისთავად ცხადია, ერთი კომპოზიციური პრინციპი, რაოდენ თავისუფალი და „რეფორმისტული“ სულისკვეთებითაც არ უნდა იყოს გამომჟღავნებული, უფრო ერთგვაროვან ფაქტურას შეიმუშავებს, ვიდრე ორი კომპოზიციური პრინციპი უერთიერთქმედებისას. აქ კიდევ უფრო მძაფრად ითხოვს პასუხს კითხვა: როგორ მოხდა, რომ ასეთ მცირე ერში და ზოგიერთ მის ერთ დიალექტში ხუთი განსხვავებული კომპოზიციური პრინციპი იჩენს თავს? ამ კითხვაზე პასუხი ჯერჯერობით მხოლოდ ისტორიის კუთვნილებაა. იქნებ ზოგიერთ ამ პრინციპთაგანი გავლენის შედეგია? იქნებ ეს ხუთი პრინციპი სხვადასხვა სოციალური ფენიდან, ან უანრიდან იღებს სათავეს? ამ კითხვებზე პასუხიც, როგორც ჩანს, მხოლოდ პიპოთეზის დონემდე თუ განვითარდება. ამის და მიუხედავად, ჩვენთვის თვალნათელია, რომ ასეთი მრავალფეროვნება მრავალხმიანური სტილისა, ქართული ტრადიციული მუსიკის, თუ ყველაზე არა, ერთ-ერთი ძირითადი ფენომენოლოგიური თავისებურება. თუ არსებობს

მსოფლიოში მრავალხმიანობის ისეთი პალიტრა, როგორიც ქართულ სიმდერაშია, შესაძლოა, ეს ვინმესთვის სადათ იყოს. მაგრამ ასეთი მრავალფეროვნება, შეხამებული ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობისთვის დამახასიათებელ მაღალ ორგანიზაციულ დონესთან, ვფიქრობთ, პირველი არ ვიქნებით თუ ვიტყვით, რომ არსად არ გვხვდება.

მაშასადამე, ქართული ტრადიციული მუსიკისათვის დამახასიათებელია კომპოზიციურ პრინციპთა შერწყმა როგორც ვერტიკალში, ანუ ერთდროულად, ასევე – პორიზონტალური მიმართებით ანუ, მონაცვლეობით. საკითხი, თუ ამ ორიდან რომელი ტენდენცია უსწრებდა ისტორიულად მეორეს, მნელი გასარკვევია. ერთი მხრივ, ყოველთვის უფრო ადვილია, ერთი სიმდერის სტროფი მეორისას „მიაბა“, ვიდრე – პირველის მელოდია მეორის ბაზზე „დაამყნო“. ანუ, სხვადასხვა სტილის ნიმუშთა მონაცვლეობით შესრულება უფრო ადვილია, ვიდრე მათი შერწყმა. ეს კი თითქოსდა იმაზე მიგვითოთებს, რომ შემსრულებელთათვის სტრუქტურათა მონაცვლეობითი შერწყმა უფრო ბუნებრივია, ვიდრე – სხვადასხვა ელემენტთა თანადროული შერწყმა. მაგრამ, მეორეს მხრივ, მონაცვლეობითი სინთეზი უფრო რევოლუციურ გარდაქმნას ჰგავს, ვიდრე ერთდროული, რადგან ეს უკანასკნელი უფრო ხშირად გულისხმობს ცვლილებას ძირითადი, ინიციატორი ხმის მოდელის სივრცობრივი ტრანსფორმაციის გარეშე. ანუ: ახალი პლასტის ჩანართი, განსხვავებით ახალი მთლიანი სტრუქტურის მიერთებისაგან, ფრაზის მოცულობას არ ზრდის. თუმცა ისიც აღსანიშნია, რომ ასეთი მიერთების მცირე გამოვლინებები აღნიშნული მოდელის ფარგლებშიც ხორციელდება. ასე, რომ კითხვაზე, თუ რომელი ტენდენცია უფრო ძველია, პასუხს მოვერიდებით. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ორი მისწრაფების პარალელურად განხორციელების შესაძლებლობაც არ არის უგულებელსაყოფი.

კომპოზიციურ პრინციპთა ერთდროული თანაქმედება, პირველ რიგში, ორი ან მეტი განსხვავებული მუსიკალური პლასტის დაშრევების სახით მუდავნდება. ამიტომ მრავალხმიანობის ასეთ სინთეზურ სახეს „ჰეტეროგენულს“ ვუწოდებთ. რაც შეეხება პრინციპთა შენაცვლების შედეგად მიღებულ მრავალხმიანურ სახეს, მისთვის ყველაზე შესაფერის ცნებად „კონტამინაციური“ მივიჩნიეთ. ორივე ამ სახეს აქვს ერთი საერთო ნიშანი – კომპოზიციურ პრინციპთა შედგენილობა, შერწყმა, ანუ სინთეზი. ამიტომ მათ გამაერთიანებელი ცნებით „მრავალხმიანობის სინთეზური (შედგენილი) ფორმებით“ მოვიხსენიებთ.

ტერმინ „კონტაქტიას“ იყენებს ზემცოვსკი (ზემცოვსკი 1983ა :17) და ამ მოვლენას ფოლკლორის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად მიიჩნევს ზემცოვსკი 1983ბ :29). სკრებკოვა-ფილატოვა პეტეროგენულ ფორმებს „ფაქტურულად პოლიმორფულს“ უწოდებს (სკრებკოვა-ფილატოვა 1985 :55), ხოლო „კონტაქტიასიაციურს – „ფაქტურულად მოდულაციურს“ (სკრებკოვა-ფილატოვა 1985 :186). და იქვე ქართულ ფოკლორზეც მიუთითებს. ქართული ხალხური მრავალხმიანობის „შერეულ ფორმებს“ ე. ჭოხონელიძეც ახსენებს (ჭოხონელიძე 2001 :23). ი. უორდანია პეტეროგენულ ფორმას ქართულ ტრადიციაში აღიქვამს, როგორც ხმათასგლის სხვადასხვა პრინციპთა ერთდროულად, „სხვადასხვა სართულზე“ განხორციელებას (უორდანია 1989 :76). მაგა ხარძიანი ქართული სინთეზური ფორმების არსებობაზე მიანიშნებს, როდესაც აღნიშნავს, რომ „სვანური მრავალხმიანობა არ შეიძლება დახასიათდეს ერთი კონკრეტული ტერმინით“ (ხარძიანი 2002 :223).

პოლიფონიის თეორია სინთეზურ ფორმებს რთული მრავალხმიანობის ცნებაში მოაქცევს (გრიგორიევი ... 1969 :19). გრიგორიევი და მიულერი უფრო კონკრეტულად ამ მოვლენას „მრავალხმიანური წყობის გამაერთიანებელ, ან სინთეზიკურ ტიპს უწოდებენ (გრიგორიევი ... 1969 :20). როზენბერგი მსგავს მოვლენას „პლასტების პოლიფონიად“ მოიხსენიებს (როზენბერგი 1987 :33). იგივე ტერმინს სხვა ჟღერადობას აძლევს ხოლოპოვა, როდესაც ამ პლასტებს კონტრაპუნქტულ ურთიერთობაში აღიქვამს (ხოლოპოვა 1979 :7). მაგრამ ამ ტერმინის მსგავს ტერმინში – „პოლიპლასტურობაში“ ბერშადსკაია ასეთი პლასტების ორგანიზების ურთიერთშეთანხმებულობას გულისხმობს (ბერშადსკაია 1984 :25), რაც შორს დგას ჩვენთვის საინტერესო მოვლენისგან. ხოლო პეტეროგენულ და კონტაქტიაციურ ფორმებს ბერშადსკაია შესაბამისად „შემაჯამებელ“ და „მაინტეგრირებელ“ ფორმებად ასახელებს (ბერშადსკაია 1984 :37). ჩვენი აზრით, ეს ორი ტერმინი, რომელიც ერთი ცნების საერთაშორისო და რუსულ ტრანსკრიფციას წარმოადგენს, არ გამოგვადგება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სინთეზის ასეთ მოვლენას ბერშადსკაია უშუალოდ ხალხური მუსიკის მიმართაც შენიშნავს. კერძოდ – ერთ სიმღერაში რამდენიმე პრინციპის შეხამების შესაძლებლობას რუსულ ფოლკლორში (ბერშადსკაია 1961 :31), ტერმინთა ამგვარი მიმოხილვის შედეგად ჩვენს მიერ შერჩეული ცნებები „სინთეზური“, „პეტეროგენული“ და „კონტაქტიაციური“ აპრობირებულად, სიცოცხლისუნარიანად და მოსახერხებლად მიგვაჩნია.

ჩვენი ნაშრომის მსჯელობის თანმიმდევრობიდან გამომდინარე, ქართული მრავალხმიანობის ტიპების გამოკვეთისას წამყვანი მნიშვნელობა უნდა მივანიჭოთ კომპოზიციური პრინციპის კრიტერიუმს. რამდენადაც სინთეზურ სტრუქტურებში ერთზე მეტი ასეთი პრინციპი განსხვავდება, ჯერჯერობით მრავალხმიანობის შედგენილ სახეებს ზოგადად „ფორმის“ ცნებას მივუსადაგებთ. ეს ცნება უფრო მეტად სტრუქტურის გარეგნულ იერზე მიანიშნებს, ვიდრე მის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, შინაარსზე. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სინთეზური ფორმები მხოლოდ იშვიათად თუ იტვირთავენ ტიპის ფუნქციას. ცალცალკე დავახასიათოთ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ეს ორი ფორმა.

ჰეტეროგენულად შეიძლება იწოდოს მრავალხმიანობის ფორმა, რომელშიც ერთდროულად ხორციელდება ორი ან მეტი კომპოზიციური პრინციპი. ძირითადად, კომპოზიციური პრინციპი, რომელიც უფრო გვიან არის შერწყმული ადრე არსებულ პრინციპთან, ნაკლები დრამატურგიული მნიშვნელობისაა, ვიდრე – პირველადი. მაგრამ ხშირ შემთხვევაში ძნელი გასარკვევი ხდება, თუ ორთაგან რომელ პრინციპს ეკუთვნის ლიდერობის ინიციატივა. ამგვარი ნიმუშები კიდევ ერთხელ მიუთითებენ ქართულ სიმღერაში ფუნქციონალურად ჩამოყალიბებული ხმების ინდივიდუალური განვითარების მაღალ დონეზე.

ზოგიერთ მკვლევარს ჰეტეროგენულის მსგავს მრავალხმიან სტრუქტურათა მიმართ სხვაგვარი აზრი გააჩნია. მაგალითად, ხოლოპოვა ჰეტეროგენული სახის მოვლენებს მრავალხმიანობაში (ჩვენი აზრით, წარუმატებლად) ათავსებს პომოფონიურ-პოლიფონიური ფაქტურის ცნებაში. იგი ჩამოთვლის ამ ფაქტურის მეორეხარისხოვანი წევრის – დამხმარე ხმის ვარიანტებს. ამ ჩამონათვალში ვხედავთ ბევრ ისეთ ელემენტს, რომელიც ქართული სიმღერისთვისაა დამახასიათებელი და ზოგიერთი მათგანი, არა მარტო ჩვენი შეფასებით, სულაც არ გახდავთ მეორეხარისხოვანი. ასეთებია: „მელოდიზებული კონტრაპუნქტი“, „ფიგურაციული კონტრაპუნქტი“, „პოდგოლოსი“, „პარმონიული ბგერა, ან ხმა“, „საორგანო პუნქტი (პედალი)“, „დუბლირება“, „დამახასიათებელი ხმა, ან პლასტი“ (ხოლოპოვა 1979 :37-38). ხოლოპოვასთვის მეორეხარისხოვანია დამხმარე ხმის ნაირსახეობა, ამასთან, იგი ფაქტობრივად უარყოფს დამხმარე ხმის მიერ მთავარისაგან სწორედ ამ „მთავარის“ ფუნქციის ჩანაცვლებას, რაც პრაქტიკაში იშვიათი არ არის. ქართულ მუსიკალურ ტრადიციაში ასეთ „დამხმარე“ ხმებს ხშირად დრამატურგიულად წამყვანი როლი ეთმობათ, მაგალითად – „ფიგურაციულ კონტრაპუნქტის“ – კრიმანჭულს.

გარდა ფუნქციონალური ასპექტისა, „კეტეროგენულობა“ პლასტების სტილურ სხვადასხვაგაროვნებაზეც მიგვითითებს. ქართულ ხალხურ სიმღერაში გვაქვს მთელი რიგი ისეთი „ორიგინალური“ პარტიებისა, რომლებიც სწორედ თავისი სპეციფიკურობით გამოიჩინან სხვა ხმათაგან, და, ხშირად, მსმენელის პრიორიტეტულ ყურადღებასაც მიიპყრობენ. ტემბრული ელფერით გამოირჩევა „კრიმანჭული“, „გამყივანი“, დინამიური ეფექტით – ბურდონი-კონტინუუმი, გურული „გადაძახილი“. ასეთ „სპეციფიკურობას“, ანუ პარტიების ტემბრული, დინამიური (ამ ცნებაში „აგოგიკასაც“ ვგულისხმობთ), თუ ხმათა რაოდენობრივი შემადგენლობის მხრივ სხვაობას ხშირად მნიშვნელოვანი შესწორება შეაქვს მრავალხმიანი ფაქტურის გრაფიკულ იერსახეში. მსგავს მოვლენაზე მიუთითებს კურტი, როდესაც აღნიშნავს: „თუ მელოდიური ხაზები სხვადასხვა ინსტრუმენტებშია გადანაწილებული, მათი სტილის პლასტიკა იზრდება და სმენა უფრო ნათლად აღიქვამს მის სტრუქტურას (კურტი 1931 :191). ოსტინატური „კრიმანჭულის“ თუ ბურდონული და ოსტინატური ბანის შემცველი სიმღერების მრავალხმიანური ნახაზის მრავალფეროვნება რომ მხოლოდ ოსტინატოსა და ბურდონის სპეციფიკურობას „გადავაბრალოთ“, არ იქნება მართებული, მაგრამ აშკარაა, რომ ამ მხრივ, მათი როლიცაა გასათვალისწინებელი.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს კრიმანჭული. იგი იმდენად ორიგინალური და სახასიათო დეტალია ქართული ხალხური სიმღერისა, რომ მისი უგულებელყოფა მრავალხმიანობის შესაბამისი ფორმის სახელდებისას არაფრით იქნება გამართლებული. მართლაცდა, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ კრიმანჭულზე უფრო კოლორიტული, შეიძლება ითქვას, „ყურშისაცემი“ ტემბრული მოვლენა ქართულ სიმღერაში არ მოიძებნება (მაგალითი № 53) შეუძლებელია, მას წონადი ფუნქციონალური დატვირთვა არ გააჩნდეს. უფრო მეტიც: შესაძლოა, ჯგუფიც კი გამოიყოს კრიმანჭულიანი მრავალხმიანობის ტიპისა – თუ ვიგულისხმებთ, რომ კრიმანჭული, როგორც ოსტინატური მოვლენა, შესაბამისი კომპოზიციური პრინციპის აქტიური, ხოლო შესაძლოა, ზოგიერთ სიმღერაში – პრიორიტეტული ქმედების შედეგიც კია. მიუხედავად ამ პრიორიტეტისა, კრიმანჭული არ წარმოქმნის ოსტინატური მრავალხმიანობის ტიპს, რადგან სხვა ოსტინატოსაგან განსხვავებით, მისი განმეორებადი მოდელი თავისი მეტრული პულსაციით არ აღემატება სხვა ხმების ფრაზის მოცულობას. შესაბამისად, უფრო ლოკალურია და ბურდონული ბანის მსგავსად, გარკვეულ ფონურ ფუნქციასაც ასრულებს.

ერთი მხრივ, „სპეციფიკურობის“ პრეტენზია გააჩნია ზოგიერთ სიმღერაში ბგერწერითი მომსგავსების მცდელობებს (მაგალითი № 54).

სამხმიანი სიმღერის პარტიათა შორის კრიმანჭულთან ერთად თავისი სპეციფიკური ბუნებით გუნდური ბანიც გამოირჩევა. ეს „სპეციფიკურობა“ მუღავნდება შესრულების დინამიკაში, სტაბილურობის თანდაყოლილ შეგრძნებაში, რეგისტრულ პოზიციაში (ამ მხრივ იგი პოლუსურად უპირისპირდება კრიმანჭულს). თავისთავად ორიგინალურად უნდა გამოიყურებოდეს მოვლენა, რომელსაც შეიძლება გუწოდოთ „უნისონი მრავალხმიანობის პირობებში“. ოსტინატური, რეჩიტაციული ბურდონი, და განსაკუთრებით – ბურდონი-კონტინუუმი, კრიმანჭულის მსგავსად, არა მარტო გარეგნულ, არამედ – მკაფიო ფუნქციონალურ ინდივიდუალობასაც ამჟღავნებენ.

საერთოდ, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ პეტეროგენული ფორმის წარმოქმნა ძირითადად სწორედ ბურდონული და ოსტინატური ტიპის განვითარება-ტრანსფორმაციასთანაა დაკავშირებული. აშკარაა, რომ პეტეროგენული ფორმა ხმის დამატების შედეგია, ხოლო ყველაზე უმტკივნეულოდ ახალი ხმის ჩაწერა უკვე ტრადიციულ მრავალხმიანურ ფაქტურაში იმპროვიზაციისათვის ხელსაყრელ გარემოს უნდა მოეთმინა. სწორედ ასეთ გარემოდ წარმოგვიდგება ბურდონული, და იშვიათად, ოსტინატური მრავალხმიანობა. და სწორედ ამის გამოა, ჩვენი აზრით, ქართულ პეტეროგენულ ფორმებში ბურდონისა და ოსტინატოს, როგორც მოცემული ფაქტურის მთავარი სახასიათო ელემენტის როლი გამოკვეთილი. ეს სახასიათო ელემენტი, ანუ სპეციფიკურობა მუღავნდება ბურდონისა და ოსტინატოს განკერძოებული მოდელის სახით განსხვაულებისას.

ერთი მხრივ, ბურდონული და ოსტინატური კონტრასტის პრინციპები, ხოლო მეორე მხრივ – სინქრონის, პარალელური და პარალინეალური ხმათასვლის პრინციპები პეტეროგენულ ფორმაში ერთგვარი განსხვავებული რეგლამენტით მონაწილეობენ, რაში გამოიხატება ეს განსხვავება? როდესაც ისმის ბურდონული, ან ოსტინატური ხმა, ჩვენთვის ნათელია, რომ მოქმედებს შესაბამისად, ბურდონული, ან ოსტინატური კომპოზიციური პრინციპი. ესე იგი, ამ პრინციპთა ცნობისათვის ჩვენთვის საკმარისია ყურადღება მივაქციოთ ერთი ხმის განკერძოებულ მოდელს „პარტნიორ“ ხმასთან კოორდინაციის გაუთვალისწინებლადაც კი. ხოლო პარალელური და პარალინეალური ხმათასვლის კომპოზიციური პრინციპი შეიცნობა მინიმუმ ორი ხმის კოორდინაციის დადასტურებით.

საერთოდ, ბურდონი და ოსტინატო, როგორც სპეციფიკური ხმის პრინციპები, უკეთ ითვისებენ ორ სხვა თანასწორუფლებიან ხმაში გამოხატულ პრინციპს, ვიდრე – ერთმანეთს.

ამ კუთხით გვახსენდება ოთხემიანი ნადური სიმღერებიც. არის თუ არა ამ უკანასკნელში სამი კომპოზიციური პრინციპი გაერთიანებული? ეს საკითხი აქტუალურია მხოლოდ მაშინ, როდესაც „ნადურში“ წარმოდგენილია კრიმანჭული, შემხმობარი, მოძრავი ბანი და რეჩიტაციული ბურდონისა და თავისუფლად მოძრავი ხმის გარდამავალი ფორმა – მთქმელი (მაგალითი № 55). ცხადია, კრიმანჭული ოსტინატური პრინციპის ნიშანია, შემხმობარი – ბურდონისა. გასარკვევია – შეგვიძლია თუ არა მოძრავი ბანი და სიტყვიერი ტექსტის მტკირთველი ხმის ურთიერთობა პარალინეალური კომპოზიციური პრინციპის გამოვლინებად მივიღოთ? უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ ორი ხმის კოორდინაციული „შეჭიდულობა“ მეტად სუსტია, რაც ასევე პარალინეალური ხმათასვლის სასარგებლოდ მეტყველებს. მართლაც, მოძრავი ბანი, რომელიც, ჩვენი აზრით (და არა მარტო ჩვენი აზრით), უფრო გვიანდებული ხმაა ნადურ სიმღერაში, მთქმელის უურადღების არეში ნაკლებმნიშვნელოვან ადგილს იჭერს. ესე იგი, შეიძლება ითქვას, რომ ნადურ სიმღერებში მკაფიოდ გამოკვეთილი ბურდონული და ოსტინატური პრინციპების გვერდით პარალინეალური პრინციპი, როგორც მხატვრები იტყვიან, საკმაოდ აქტიურად „მუშაობს“. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ, ტრადიციულად, შემხმობარი-ბურდონი ნადურებში განუწყვეტლივ არ ჟღერს, იგი ეპიზოდურად გამოჩნდება, რითაც ერთგვარად ოსტინატოს ფუნქციითაც აღიჭურვება. ასე, რომ აღინიშნულ ნადურ სიმღერებში ჰეტეროგენული წყობა შეხამებულია კონტამინაციურთან, ანუ ოსტინატურ-პარალინეალურ სამხმიანობას (ანუ ჰეტეროგენულს) ენაცვლება ბურდონულ-ოსტინატურ-პარალინეალური (ასევე ჰეტეროგენული) ოთხემიანობა. ამგვარად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ კრიმანჭულის შემცველ ოთხემიან ნადურებში სამი კომპოზიციური პრინციპი: ბურდონული, ოსტინატური და პარალინეალობისა რეალურად თანაქმედებს. რაც შეეხება გამყივანის შემცველ „ნადურს“, აქ ორი კომპოზიციური პრინციპის ჰეტეროგენულ შერწყმასთან გვაქვს საქმე (მაგალითი № 56).

ერთი რამ უდაგოა: იმის გამო, რომ გამყივანსა და კრიმანჭულს „ნადურებში“ ერთი პირი ასრულებს, და თანაც, შესრულების ეს ორი ფორმა ურეგლამენტოდ მონაცვლეობს, როგორც კრიმანჭულის, ასევე გამყივანის შემცველი ნადური

ოთხემიანობა ერთგვაროვან სტრუქტურად უნდა აღვიძვათ, მიუხედავად იმისა, თუ რამდენი პრინციპი თანაქმედებს აღნიშნულ პლასტიკი.

მივუთითებთ პეტეროგენული ფორმის ერთი გამორჩეულ თავისებურებაზე: ხმებს ხშირ შემთხვევაში განსხვავებული სიტყვიერი ტექსტი გააჩნიათ და ეს განსხვავება მათ მეტ ფუნქციონალურ ინდიკირუალობას სძენს. შესაძლოა, პირიქითაც ითქვას: ორიგინალური პრინციპები ურთიერთშერწყმისას ინარჩუნებენ თავისთავადობას, და ეს თავისთავადობა ხმათა სიტყვიერი ტექსტების დამოუკიდებლობაში მჟღავნდება (მაგალითი № 57).

განვიხილოთ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობისათვის ტიპობრივი ნიმუშები პეტეროგენული ფორმისა:

აღმოსავლეთ საქართველოში, უფრო მეტად, ვიდრე – დასავლეთში, ხშირია ბანი-კონტინუუმით გამოხატული ბურდონის კომპოზიციური პრინციპის შერწყმა პარალელური ხმათასვლის კომპოზიციურ პრინიციპთან. ეს ფორმა შეგვიძლია, მოვიხსენიოთ, როგორც ბურდონულ-პარალელური (მაგალითი № 58) მეტად სახასიათოა ქართლ-კახურ განვითარებულ სიმღერებში ბურდონ-კონტინუუმის ფონზე ორი სოლისტის მონაცვლეობა, რაც თავისებურ ბურდონულ ნომინალურ სამხმიანობის სახეს იდებს (მაგალითი № 59) სოლისტთა ასეთი მონაცვლეობა ორიგინალური მელიზმატური სტილით გამოირჩევა. საინტერესოა, რომ ამგვარი სახასიათო მელიზმატიკა ორხმიან ბურდონ-კონტინუალურ სიმღერებსაც ახასიათებთ (მაგალითი № 60). მიუხედავად ასეთი სახასიათო სტილისა, მელიზმატიკის შემცველობას მრავალხმიანობის ტიპის გამომყოფ კრიტერიუმად ვერ ვაღიარებთ, რადგან იგი ასეთ შემთხვევებში მხოლოდ თანმხლებ შემოქმედებით პრინციპად გამოიყენება.

ორიგინალურ პეტეროგენულ ფორმებს ქმნის კრიმანჭული – ოსტინატური პრინციპის გამოვლენა. საინტერესოა მისი სინთეზი პარალინეალური ხმათასვლის პრინციპთან (მაგალითი № 61).

კონტამინაცია ქართულ ტრადიციაში შემოქმედებითი ფანტაზიის ერთ-ერთი ყველაზე „ათვისებული არხია“. შემსრულებელები, რომელთათვის ხუთივე კომპოზიციური პრინციპი მშობლიური და ჩვეულია, ადვილად გადაანაცვლებენ ერთ პრინციპს მეორეში და ფაქტურის განსხვავებულ სახეთა ბუნებრივ, ძალდაუტანებელ გრადაციას ახერხებენ, რაც ქართული მუსიკალური ენის თვითმყოფადობის ერთ-ერთი ყველაზე ნიშანდობლივი მოვლენაა.

ადრე ადგნიშნეთ, რომ კონტამინაციისა და პეტეროგენულობის დღევანდელი გამოვლინებები ერთმანეთის მიმართ არ ამჟღავნებენ დიაქრონულ პრიორიტეტულობას. მნელი სათქმელია, რომელი ტენდენცია უფრო ძველია ქართული ტრადიციისათვის. თუმცა შესაძლოა, მეტყველი გამოდგეს ის ფაქტი, რომ მარტივ ორხმიან ნიმუშებში კონტამინაციის გამოვლინებებს უფრო ხშირად ვხედავთ, ვიდრე – პეტეროგენულობისას. აქ გვახსენდება ზემცოვსკის მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც კონტამინაცია ფოლკლორის ერთ-ერთი მუდმივი დამახასიათდელი ნიშანია (ზემცოვსკი 1983ა :17).

დიაქრონულობისაგან განსხვავებით, სინთეზური ფორმების ადნიშნულ ორ ჯგუფს ერთმანეთის მიმართ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ურთიერთმომცველობითი იერარქია“ ახასიათებს. მართლაც, როგორც ზემოთ, „ნადურზე“ მსჯელობაშიც ვახსენეთ, კონტამინაციური ფორმა შეიძლება შეიცავდეს პეტეროგენულ ფორმას, როგორც ერთ-ერთ მონაცვლე კომპონენტს (მაგალითი № 62).

რა საზღვრებში განთავსდება კონტამინაციური ფორმა? ასეთი სტრუქტურა, ისევე, როგორც პეტეროგენული, ჩვენი აზრით, უნდა დადგინდეს „სინტაქსურად“ დასრულებული მუსიკალური აზრის ფარგლებში, ასეთ მასშტაბში და განვითარების ასეთი ერთიანი ხაზის პირობებში გამორიცხულია სტრუქტურათა ცვლა დაპირისპირების მეთოდით; ანუ – თუ შეიძლება ასე ითქვას, „შეწებება“, რაც უცხო არაა კონტრატულ-შედგენილი ფორმისათვის (შრომის, ან საფერხულო სიმღერებში). კონტამინაცია ითვალისწინებს არა იმდენად შეცვლას, რამდენადაც გადაზრდას – ერთი სტილიდან მეორეში. ქართულ, განსაკუთრებით დასავლურ სიმღერებში საკმაოდ გავრცელებულია მუსიკალური ფრაზის დაყოფის, დაქუცმაცების ხარჯზე ოსტინატურ „რელსებზე“ გადასვლა. ამგვარ გადასვლას აჭარაში „გადახვევას“ ეძახიან (მსხალაძე 1968 :82) (მაგალითი № 63). დრამატურგიულად დასრულებული მუსიკალური აზრის მქონე ფრაზების შემდგა სიმღერებში ოსტინატური მოდელის დამკვიდრება, ისევე, როგორც, საზოგადოდ, სხვადასხვა სტრუქტურული აგებულების ფრაზების ერთ სიმღერაში მონაცვლეობა შეიძლება აღვიქვათ, როგორც მუსიკალური დრამატურგიის კონტამინაციური ფორმა, მაგრამ არა – მრავალხმიანობის კონტამინაციური ფორმა. საერთოდ, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ კონტამინაციური დრამატურგია ქართული სიმღერის სტრუქტურული სიმდიდრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია.

კონტამინაციის თითოეული ნაწილის მცირე ხანგრძლიობა, მათი ერთგვარი „კალეიდოსკოპური“ ცვალებადობა არ გვაძლევს შესაბამისი მრავალხმიანური

სტილის უგულებელყოფის საბაბს. იმისათვის, რომ მოვნიშნოთ ბურდონის, ან პარალინეალობის ხმათასვლის პრინციპის გამოვლინებანი, საკმარისია ერთი-ორი ტაქტის დიაპაზონი (ამ მასშტაბური ერთეულისადმი სუბიექტური პოზიციის გათვალისწინებით), ხოლო პარალელური და სინქრონული ხმათასვლის პრინციპის შეცნობისათვის – მასზე ნაკლებად ვრცელი მონაკვეთიც. ერთ ტაქტში ბურდონულ ბაზზე დამყარებულ მუსიკალურ ქსოვილს მრავალხმიანობის ტიპს ვერ მივუსადაგებთ, მაგრამ შეგვიძლია ეს ტაქტი კონტამინაციის ერთ მნიშვნელოვან ეპიზოდად ჩაგთვალოთ.

პრინციპთა კონტამინაციური სინთეზის განხილვისას აუცილებელია შევაფასოთ კადანსის როლი, როგორც დრამატურგიული, ასევე მრავალხმიანობის ფორმის შექმნაში. ფაქტია, რომ როგორც ქართული სიმღერის, ასევე ქართული საგალობლის კადანსთა უმეტესობა ბანის გააქტიურებით უნისონისაკენ სწრაფვაზეა დამყარებული. ამგვარი კადანსის შემცველი წინადადება ქართულ ტრადიციაში ხშირად უკვე ნიშნავს კონტამინაციურ მონაცვლეობას. მივიჩნიოთ, თუ არა განსხვავებული სტრუქტურის კადანსის შემცველობის გამო ნებისმიერი მეტნაკლებად ვრცელი მუსიკალურ-დრამატურგიული მონაკვეთი მრავალხმიანობის კონტამინაციური ფორმის გამოხატულებად? ვფიქრობთ, აქ არ უნდა ვიჩქაროთ. ცნობილია, რომ კადანსი მუსიკალური ფორმის ყველაზე არქაული და სტაბილური ელემენტია. სხვადასხვა დიალექტის ნიმუშებში სწორედ კადანსია საერთო ქართული მუსიკალური ენის ყველაზე აშკარა გამოვლინება. ამგვარი „საზიარო“ ფორმულურობის გამო, მრავალხმიანობის სხვადასხვა ტიპებისა თუ ფორმების შედარებისას კადანსს კრიტერიუმად ვერ გამოვიყენებთ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რომ მრავალხმიანი ფაქტურის ორგანული ნაწილი – კადანსი არ არის მხოლოდ მოცემული ტიპის ორიგინალობის საზომი. ასეთი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „რელიქტური“ და, ამავე დროს, ყოველგვარ სტრუქტურაზე ადვილად მორგებადი თავისებურების გამო, იგი არ მონაწილეობს განსაზღვრული ტიპის დეფინიციაში. შესაბამისად, განსხვავებული წინასაკადანსო და კადანსური ნაგებობის შერწყმა არ უნდა განიხილებოდეს კონტამინაციის ტიპიურ ნიმუშად. ეს მოსაზრება არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს კადანსის ფუნქცია ამოვარდნილია მრავალხმიანი ფრაზის ან წინადადების ორგანული კონსტრუქციიდან. ამასთან, კადანსი არ უნდა გავაიგივოთ კადანსური წყობის მსგავს ისეთ ნაგებობასთან, რომელიც არ გულისხმობს მუსიკალური აზრის დასრულებას. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მრავალხმიანობის ოსტინატური ტიპი კადანსების უბრალო ჯამად შეგვიფასდება.

უნდა გამოვყოთ კონტამინაციის ორი სახეობა. კონტამინაცია შესაძლოა მოხდეს წამყვანი, ინიციატორი ხმის პარტიაში უცვლელი მოდელის პარალელურად – დანარჩენ ხმებში; ე.ო. გამოვლინდეს ორ, ან ერთ ხმაში და არა – ყველაში. ასეთი ცვლილების ტიპობრივი მაგალითია ბურდონულ-პარალელური ფორმის შეცვლა ბურდონულ-კონტრასტულით, ან მისი ყველაზე გავრცელებული ფორმით – ნომინალური ბურდონული სამხმიანობით (მაგალითი № 64). ამ შემთხვევაში კონტამინაციის ეს სახეობა, ისევე როგორც ამავე სტრუქტურით გამოხატული პეტეროგენული ფორმა, ტიპიურ სტრუქტურას შეიმუშავებს, რადგან მისი მთავარი განმსაზღვრელი კომპონენტი – ბურდონი, როგორც განკურძოებული მოდელი, არ ფერხდება აღნიშნული ცვლილებების გამო. მეორე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ყველა ხმაში სრულ კონტამინაციურ ცვლასთან, რა ნახატსაც უკვე ტიპობრივად ვერ აღვიქვამთ. ასეთად გვესახება, მაგალითად, პარალელური ხმათასვლის მონაკვეთების ჩართვა რომელიმე სხვა ფორმის მრავალხმიანობაში (მაგალითი № 65).

საინტერესოა, რომ ხუთთაგან თითოეულ კომპოზიციურ პრინციპს კონტამინაციურ ფორმაში გამორჩეული დრამატურგიული ფუნქცია გააჩნია, და შესაბამისად, მუსიკალური აზრის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე გარკვეული კანონზომიერებით გამოჩნდებიან. მაგალითად, ბურდონის პრინციპი უფრო ხშირად თავს იჩენს ახალი მუსიკალური ქსოვილის ჩამოყალიბებისას, ექსპოზიციის ეტაპზე (მაგალითი № 66); პარალელური ხმათასვლის პრინციპი ხშირად – მოდულაციურ ნაწილში, ახალ ტონალურ ცენტრზე „გადაწყობისას“ მუდავნდება (მაგალითი № 67); სინქრონისა (მაგალითი № 68) და პარალინეალური ხმათასვლის პრინციპი (როგორც სინქრონის „ზედნაშენი“) (მაგალითი № 69), აგრეთვე მუსიკალური ქარგის განვითარების, „დამუშავების“ მონაკვეთს უფრო შეესაბამება ხოლმე.

მოვიყვანო ზოგიერთ სხვა მაგალითს კონტამინაციური ფორმისა:

ბურდონის პრინციპი ზოგჯერ ერწყმის სინქრონის პრინციპს – ძირითადად რეჩიტაციული ბურდონული ბანის ბურდონ-კონტინუუმთან ახლო ნათესაობის გამოისობით (მაგალითი № 70). პარალელურ ხმათასვლას ხშირად ერწყმის პარალინეალური ხმათასვლა (მაგალითი № 71). ცხადია, გვხვდება ნიმუშები, სადაც პარალელურ ხმათასვლას სინქრონული ჩაენაცვლება (მაგალითი № 72). გვხვდება ამგვარი მონაცვლეობის სხვა მრავალი შემთხვევაც.

განსაკუთრებული უურადღება უნდა მიექცეს კონტამინაციის ისეთ შემთხვევებს, რომლებიც თავისი სტაბილური ორიგინალური რეგლამენტით

გამოირჩევიან. ასეთად მიგვაჩნია მცირე ფორმის საგალობლებში (ჩასართავებში, წარდგომებში) „წართქმის“ – ერთ თანხმოვანებაზე რეჩიტაციის – პაუზის გარეშე გადაზრდა შედარებით ვრცელ საკადანსო მონაკვეთში, სადაც კადანსი ერთჯერადია და პრიორიტეტულ ნაგებობად წარმოგვიდგება **მაგალითი № 73** სწორედ კადანსის როლის წინწამოწევის გამო, რითაც აღნიშნული სტრუქტურა ახლო ნათესაობას ამჟღავნებს წართქმის გარეშე მცირე ფორმის საგალობლებთან, იგი მაინც ვერ მიიჩნევა გამორჩევით ორიგინალურ ფაქტურულ იერსახედ. სამაგიეროდ, კონტამინაციის მეორე, უფრო ორიგინალურ სახეობად მივიჩნევდით გურული გადაძახილს – ძირითადად ერთხმიანი ანსამბლური ბანით გამოხატულ მელოდიურ ფიგურას, რომელიც ორგანულ შეეზრდება მომდევნო მრავალხმიან სტრუქტურას (მაგალითი № 74). გადაძახილის მკაფიო თავისებურებას სწორედ მისი მაინტეგრირებელი ფუნქცია წარმოადგენს – იგი ცალკე მდგარ ფრაზად, როგორც წესი, არ აღიქმება (მაგალითი № 75). მიუხედავად გადაძახილის „კუპიურების“ ორიგინალური ბუნებისა, მისი ეპიზოდურობის გამო, ეს ორიგინალური პლასტი მკაფიო „ცნობადობის“ გამო გამოცალკევებით აღნიშვნას იმსახურებს.

არსებობს ერთგვარი ცდუნება, სინთეზური ფორმებიდან ტიპიურ, ორიგინალურ სახეობად აღიქმებოდეს ასევე სპეციფიკური ხმის – გამყივანის შემცველობა, მაგრამ იმის გამო, რომ ეს ხმა არ არის ცალკე კომპოზიციური პრინციპის გამომხატველი, მისი შემცველობის სტრუქტურის ტიპიურად გამოყოფას ამ ეტაპზე მოვერიდებით.

უნდა აღინიშნოს ერთი საგულისხმო დეტალიც: სინთეზური ფორმებიდან ჩვენს მიერ ტიპობრივად ან, უბრალოდ, სახასიათოდ გამორჩეულ ფორმებს – კრიმანჭულის შემცველ სამხმიანობას, ნადურ ოთხხმიანობას, პეტეროგენულ ბურდონს და ბურდონულ კონტამინაციას, წართქმის მომდევნო კადანსის, გადაძახილის შემცველ კონტამინაციას ერთი სახასიათო ნიშანი გამოარჩევს – ყველა ისინი განკერძოებული მოდელის შემცველნი არიან: შესაბამისად: ოსტინატო, ოსტინატო და ბურდონი, ბურდონი, წართქმა, გადაძახილი.

თავი III

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია

ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა კლასიფიცირების მეთოდური წანამძღვრები

განვიხილეთ რა მრავალხმიანობის ის კომპოზიციური პრინციპები, რომლებიც ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ქსოვილის შექმნაში იღებენ მონაწილეობას, ყურადღებას მივაპყრობთ ტაქსონომიურ ერთეულ „ტიპი“, რომელიც ყალიბდება სწორედ მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპის მეშვეობით. მრავალხმიანობის კომპოზიციური ტიპი, შეიძლება ითქვას, ჩვენი ნაშრომის მთავარი ორიენტირია. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული მრავალხმიანობის ტიპების განსაზღვრისათვის თავიდანვე მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპზე ავიღეთ ორიენტაცია, ეს ამ ცნებისადმი კრიტერიუმის შერჩევისას მიკერძოებად არ უნდა ჩაგვეთვალოს. მართლაცდა, რა არის დასაუჭვებელი იმაში, რომ ფორმა შინაარსის მიხედვით უნდა სახელდებოდეს? მაგრამ ისმის კითხვა: რატომ თავიდანვე არ დავსახეთ მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპი ტიპის ცნების ძირითად კრიტერიუმად და რატომ უკვე ამ პრინციპების განხილვისას არ მივუსადაგეთ მისით განსაზღვრულ მოვლენას ტიპის ცნება? ასეთი გადაწყვეტილების ძირითადი არგუმენტი ისაა, რომ ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში კომპოზიციური პრინციპი და ტიპი აბსოლუტურ სინონიმიას არ ქმნიან, ანუ – არ მოდიან სრულ ურთიერთგანმსაზღვრელ შესაბამისობაში. გარდა კომპოზიციური პრინციპის ფაქტორისა, მრავალხმიანობის ტიპის ცნების კრიტერიუმად შეიძლება გამოდგეს ნიმუშის მეორადი მნიშვნელობის, მაგრამ ორიგინალური ფაქტურული თავისებურება, ხალხის – ავტორის მიერ დადგენილი გამოსაცალკევებელი ნიშანი და ა.შ.

ამასთან, ტერმინი „მრავალხმიანობის ტიპი“ მკვლევართაგან განსაკუთრებულად საპასუხისმგებლო დამოკიდებულებას მოითხოვს. არ შეიძლება, ფაქტორივი მრავალხმიანობის ყველა გამოვლინება დაფიქსირდეს სხვადასხვა „ტიპების“ სახელწოდებით. ცდა, ნებისმიერი ფაქტურის მრავალხმიანობის სახე ჩავტოროთ განსაზღვრული ტიპის ცნებაში, გამოიწვევს ამ უკანასკნელის ერთ-ერთი მთავარი თვისების – მადიფერენცირებელი ფუნქციის ნიველირებას. ამას გარდა,

ცნება „ტიპი“ თითქოსდა გამოხატავს ერთგვაროვნებას, ერთი თვისებით განსაზღვრულობას, სისადავეს, რაც ცოცხალ პრაქტიკაში მრავალხმიანობის ყველა გამოვლენისათვის, მით უმეტეს – საქართველოში, ცხადია, არ არის დამახასიათებელი.

ამასთან, ჩვენი აზრით, ტიპი უნდა განასახიერებდეს მრავალხმიანობის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ და სტაბილურ სახეს. ცხადია, ასეთი სტაბილური იერის მინიჭებაში ძირითად როლს ამ ნაგებობის შემმუშავებელი კომპოზიციური პრინციპი თამაშობს. სწორედ მისი ინტენსიური ქმედებით განივთდება ორიგინალური მუსიკალური იდეა ორიგინალურ ფორმაში. ასეთი ორიგინალობის მთავარი მიზეზი აქ კომპოზიციური პრინციპის მკაფიო კონტურია. ასეთი მკაფიო, ორიგინალური ნახატი ფაქტურას სწორედ რომ „ტიპურობას“ ანიჭებს.

მაგრამ არ არის გამორიცხული აღნიშნული „ტიპურობა“ მაშინაც გამოვლინდეს, როდესაც ნიმუშში ერთზე მეტი კომპოზიციური პრინციპი თანაქმედებს. ამ დროს უნდა განისაზღვროს, რამდენად სტაბილურია აღნიშნული „თანამშრომლობა“, რომელიც, შესაძლოა, ასევე „ტიპის“ წოდებაზე აცხადებდეს პრეტენზიას.

შესაძლოა, კომპოზიციურმა პრინციპმა განვითარების რომელიმე ეტაპზე ჯერ კიდევ ვერ ჩამოყალიბოს ტიპი. ისევე როგორც ახალი მოდელის ჩამოყალიბებას ძველი მოდელისგან გარკვეული დრო და პროცესი აშორებს, მრავალხმიანობის ახალ კომპოზიციურ სახეს – ტიპს, როგორც უკვე ჩამოყალიბებული ჩვევების პროექციას, გარკვეული გარდამავალი პერიოდი უსწრებს წინ. ტიპი გასრულდება მაშინ, როდესაც ჩამოყალიბდება ახალი შემოქმედებითი ჩვევა. მაშასადამე, შესაძლოა, ფაქტურაში არ იყოს მკაფიოდ გამოკვეთილი ასეთი ჩვევა – პრინციპი და შესაბამისად – არ იყოს გამოხატული ტიპის სახით.

ცალკე კომპოზიციურ პრინციპს, როგორც ჩამოყალიბებულ ერთეულს, უკვე ძალუბს შექმნას და ქმნის კიდევ ტიპს, ხოლო ორი ან მეტი კომპოზიციური პრინციპის შერწყმა ყოველთვის ვერ შეიმუშავებს სტაბილურ და ორიგინალურ ფაქტურას. ტიპად განსხვაულებული კომპოზიციური პრინციპის „გავლენის სფეროში“ მეორეს შემოჭრა ყოველთვის ახალ ფაქტურულ ნაირსახეობებს წარმოშობს, მაგრამ „დაწმენდისა“ და ორიგინალური სტრუქტურული იერის მიღებისათვის, როგორც ჩანს, მათ სხვადასხვა დრო ესაჭიროებათ. სწორედ ამიტომ ქართულ ტრადიციაში ჩვენ ვხედავთ როგორც „ტიპურ“, ასევე გარდამავალ ფორმებს.

კომპოზიციური ტიპი, ისევე, როგორც მოდელი, ოპტიმალურ სახე მიიღებს, ანუ ცვლილებათა სერიას გააიშვიათებს მაშინ, როდესაც ასეთი შესაბამისობის ოპტიმალური ვარიანტი მოიძებნება და სტაბილურად იფუნქციონირებს მანამდე, სანამ განსხვავებული პირობები არ შეექმნება. სწორედ ფაქტურის ასეთი სტაბილური ფუნქციონირების პერიოდში უნდა შეფასდეს ამ ფაქტურის სახე ტიპად. მაგრამ როგორც უნდა შევაფასოთ თვით ამგვარი სტაბილურობის დონე? ჩვენი აზრით, მრავალხმიანობის ტიპური სახე უნდა შენარჩუნდეს ერთი მთლიანი მუსიკალური აზრის განმავლობაში, ანუ ერთი დასრულებული მუსიკალური წინადაღების მასშტაბში.

კომპოზიციური პრინციპების მკაფიოდ და სტაბილურად ფუნქციონირება გულისხმობს განსახილვები ფაქტურული ნახატის ორიგინალურ, თვითმყოფად სასიათსაც. ტიპი მკვეთრად უნდა ემიჯნებოდეს ყოველგვარ გარდამავალ ფორმას. ეს პირობა შესაძლოა, შემდეგი მოთხოვნის სახითაც ჩამოვაყალიბოთ: ტიპური ნაგებობა განვითარებისა და მსგავსების მხრივ არ უნდა აღმოჩნდეს ორი განსხვავებული აღნაგობის ნიმუშის შემაერთებელი რგოლი – გარდამავალი ფორმა. უნდა გვახსოვდეს, რომ ტიპის ნიმუში არ უნდა უშვებდეს მასზე აშკარად უფრო მკვეთრად გამოხატული თვითმყოფადობის ნიმუშის არსებობას. სწორედ ამ მოთხოვნაში წინ წამოიწევს ტიპის განსაზღვრაში ორიგინალური სტრუქტურის მეორადი პირობა, შედეგისმიერი და არა – მიზეზისმიერი.

აღნიშნული მოსაზრებიდან გამომდინარე, შესაძლოა, ტიპის განსაზღვრის შემდეგი პირობაც ჩამოვაყალიბოთ: ერთი ტიპის საზღვრებში მოქცეული უნდა იყოს ერთგვაროვანი ნიმუშები. ამისათვის კი საჭიროა ასეთი ნიმუშების გარკვეული რაოდენობის დაფიქსირება საარსებო გარემოში – ქართულ ტრადიციაში. თუმცა უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ამ ნიმუშთა ოდენობა შესაბამისი უნდა იყოს მოცემული ჟანრში, ან დიალექტში არსებული ნიმუშების საერთო რაოდენობისა.

აღსანიშნავია ერთი დეტალიც: ერთზე მეტი კომპოზიციური პრინციპის თანაქმედებისას მით უფრო რელიეფური და სტაბილური ფაქტურა წარმოიქმნება, რაც უფრო მკაფიოდაა გამოკვეთილი გასახილვებლ ნიმუშში ცალკეული ხმების მიერ ინიციატივის ფლობის ხარისხი. კომპოზიციურ ტიპში ინიციატივას შესაძლოა თვალსაჩინოდ ფლობდეს ერთი გამორჩეული ხმა (ოსტინატოში, ბურდონში); იყოს ნიველირებული (პარალელიზმი, სინქრონი); ტალღისებურად ნაწილდებოდეს ხმებს შორის (პარალინეალობა, ბურდონი, ერთზე მეტი პრინციპის განსხვავება), მაგრამ

ყველა შემთხვევაში, განსაკუთრებით კი – ბოლოს ნახსენებში, ინიციატივის ფლობის მექანიზმი უნდა იყოს მოწესრიგებული, რეგულარული, რიტმული (განმეორებადობის თვალსაზრისით), და არა – ეპლექტიკური, ამორფული, რაც გარდამავალ ფორმაზე მიუთითებს.

ამგვარად, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციურ ტიპად მივიჩნევთ ისეთ სტრუქტურას, რომელშიც მკაფიოდ და სტაბილურადაა გამოკვეთილი მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპი და რომელიც თავისი გამომჟღავნების სიხშირის მხრივ სტილისტური თვალსაზრისით სახასიათოდ მიიჩნევა.

რა სივრცობრივ ფარგლებში მოგვიწევს მრავალხმიანობის ტიპის მონიშნვა? თავიდანვე ცხადია, ტიპის ცნება იშვიათად მოიცავს მთელი სიმღერის ფარგლებს. დღემდე მოღწეულ ქართულ სიმღერათა დიდი ნაწილი შედგენილი დრამატურგიული ფორმისაა. შედარებით მეტ შესაბამისობაშია ტიპის ცნება საგალობლისა და დასაკრავის სტილისტურად უფრო ერთიან პლასტოან. ამგვარად, ჩვენი აზრით, მრავალხმიანობის კომპოზიციური ტიპი ქართულ მუსიკალურ ტრადიციაში უნდა განისაზღვროს მუსიკალური შინაარსის მხრივ დასრულებულ მონაკვეთში.

მთავარი მიმართულება ჩვენი ნაშრომისა ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის ჩამოყალიბებაა. ამასთან ერთად, ქართული ტრადიციის მდიდარი სამყარო ბადებს ერთი კრიტერიუმის მიხედვით შედგენილი სხვადასხვა კლასიფიკაციური სქემების მოთხოვნილებასაც. ასეთი მცირე მასშტაბის კლასიფიკაციური სისტემები დაგვეხმარებიან უფრო მკაფიოდ გავმიჯნოთ მრავალხმიანობის სხვადასხვა სტრუქტურული ნაირსახეობები. რაც მთავარია, ასეთი ლოკალური კლასიფიკაციები არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს ერთმანეთს და, ამასთან ერთად, ძირითად ტიპოლოგიურ სქემასაც უნდა ეთანხმებოდეს. მთავარ ყურადღებას დაგუთმობთ მასალის ექსპოზიციურ (აღწერის მიზნით) კვლევას. გამოვიყენებთ კლასიფიკირების „გრამატიკულ“ მეთოდს (ჩეკანოვსკა 1983 :76), რომელიც ითვალისწინებს მოცემული სიმრავლის ფარგლებში ლოკალური ტიპოლოგიის შექმნას მიმართულებით: მოვლენიდან ცნებამდე.

ამასთან, მოვლენათა დიფერენციაციისას ვეცდებით თითოეული საკლასიფიკიო ერთეული უნაშთოდ დაგჭროთ ერთი კრიტერიუმის მიხედვით ორ

ჯგუფად. (ვორონინი 1985 :32-33) ამასთან, „...განიკვეთებოდის რაი სახე, გარდასცემს უქუემოსესთა თვისთა სახელსაცა და განსაზღვრებასა“ (ორბელიანი 1991). ორორად დაყოფის შედეგად წარმოქმნილი ვერტიკალურად განლაგებული საფეხურები სისადავისა და ნაკლებსაჭიროების გამო, კლასიფიკაციის ქვედა საფეხურებზე, შესაძლოა, გავაერთიანოთ, რის შედეგადაც ერთ საფეხურზე იშვიათად შესაძლოა ერთზე მეტი ერთეული აღმოჩნდეს: „...მერმეცა ყოველი გაყოფილებაი ნათესავისაგან სახეთა მიმართ ქმნილი ვიდრე ორთა, ანუ სამთამდე, ხოლო იშვიათ, ოთხთამდეცა გამოჩნდების“.

კომპოზიციური პრინციპების მიმართებით ტერმინოლოგიის ჩამოყალიბებისას არ შემოვიზდეთ დეფინიციის რომელიმე ერთი მეთოდით. კერძოდ, ბურდონის პრინციპის სახელდებისას დავყვრდენით სპეციფიკური გაჭიმული ბგერის აღმნიშვნელ საერთაშორისო ტერმინს; ოსტინატურისა – განმეორებადობის მიმანიშნებელ მუსიკალურ საერთაშორისო ტერმინს, სინქრონის დროში თანმხვედრ ხმათა მოძრაობის პრინციპს შევუსაბამეთ „სინქრონის“ ცნება, ხოლო პარალელობისა და პარალინეალობის პრინციპები განვსაზღვრეთ ამ მოვლენათა გრაფიკული გროექციის მიხედვით. ცნობილია, რომ მსმენელს უყალიბდება გარკვეული გრაფიკული ხატი შესაცნობი მოვლენისა, უფრო ზუსტად – სივრცობრივი ანალოგია (ნაზაიკინსკი 1972 :106). ტერმინი, რომელიც მუსიკალურ მოვლენას აღნიშნავს, უმეტეს შემთხვევაში სწორედ ამ მოვლენის (სიმულტანური პროექციის) ანაბეჭდია. მკაფიო გრაფიკული ანარეკლი არც ბურდონის, ოსტინატოსა და სინქრონის პრინციპებისთვისაა უცხო, მაგრამ სახელდებისთვის განმსაზღვრელი – უფრო მეტად პარალელიზმისათვის და პარალინეალურობისათვისაა.

ვეცადეთ, მეტი ყურადღება მიგვეპყრო საერთაშორისო მნიშვნელობის ტერმინებისადმი. როგორც მიხაილოვი აღნიშნავს, „ამა თუ იმ მუსიკალურ კულტურაში ჩამოყალიბებული ცალკე მდგომი ტერმინოლოგიური კორპუსის კვლევა მთლიანობაში ნაკლებად ნაყოფიერია“ (მიხაილოვი 1990 :8). თუმცა, მიუხედავად ამ მოსაზრებისა, ქართული ხალხური ტერმინოლოგიის ჩვენამდე გამართული სტრუქტურის სახით მოღწევის შემთხვევაში ამგვარი სისტემა ჩვენთვის ყველაზე მისაღები იქნებოდა, მაგრამ...

გაცნობიერებული გვაქვს, რომ ჰუმანიტარულ სამეცნიერო ნაშრომში ყველაზე გვიან და მნელად ტერმინი იხვეჭს არსებობის უფლებას. და ეს მაშინ, როდესაც მოვლენის ახსნის ახალი ვერსია დამკვიდრებისას ნაკლებ

წინააღმდეგობას ხვდება. როგორც ჩანს, ტერმინი უფრო მეტად ავტორისეული სუბიექტური პოზიციის გამომხატველია. საუკეთესო გზად ასეთი სუბიექტურობის დაძლევისა ხალხური ტერმინოლოგიაზე დაყრდნობა გვესახება. (ზუმბაძე 1993) მრავალხმიანობის ფორმების სახელდებას კი, როგორც ჩანს, ქართველი ნაკლებ ურადღებას ანიჭებდა, ვიდრე – ხმებისას. ეს ბუნებრივიცაა: ხმები დიფერენცირებას ექვემდებარება, სტილი – არა. მრავალხმიანობის სახე, როგორც მუსიკალურად სამეტყველო ენა, იმდენად ბუნებრივი იყო ხალხში, რომ სახელდების მოთხოვნილებას ნაკლებად წარმოშობდა.

რა შეეხება კრიტერიუმებს, ისინი შეიძლება იყოს არსებითი, არაარსებითი და შემთხვევითი (გოლოვინი, კობრინი 1987 :35), არსებითია ერთი ან მეტი ნიშან-თვისება, რომელიც აუცილებელია მოვლენისათვის და, ამავე დროს, რომელთა ერთობლიობა საკმარისია ამ მოვლენის სხვისაგან გამიჯვნისათვის. არაარსებითი თვისებები გამომდინარეობენ არსებითიდან, ხოლო შემთხვევითები – მოვლენის ზედაპირული იერსახის თავისებურებით არის გამოწვეული. არსებით კრიტერიუმად ჩაითვლება მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპი, აგრეთვე – მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივა, არაარსებითად – კონტამინაციისა და პეტეროგენულობის ფაქტორი, ხოლო შემთხვევითად – ბურდონული ბანის დაყოფა რეჩიტაციულად და კონტინუალურად იმ შემთხვევაში, როდესაც ამ დაყოფის კრიტერიუმი მხოლოდ და მხოლოდ სიტყვიერი ტექსტისადმი შემსრულებლის ცვალებადი დამოკიდებულებაა.

საშემსრულებლო რეგლამენტის კრიტერიუმი და კლასიფიკაცია

სანამ შევუდგებით სხვადასხვა კრიტერიუმის მიხედვით ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის წმინდა მუსიკალური მხარის განხილვას, საინტერესოდ და ოუცილებლად მიგვაჩნია ამ მასალის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, აქლერებამდე, შესრულებამდე არსებული მონაცემების მიხედვით გადარჩევა. ამ მეთოდს „საშემსრულებლო რეგლამენტის კრიტერიუმს“ ვუწოდებდით. ხოლო მის შესაბამის ტაქსონომიურ ერთეულად „კლასის“ ცნებას ვარჩევდით. მაგალითად, მრავალხმიანობის გარკვეულ ერთგვაროვან კლასს შეადგენს გლეხური სიმღერები, რომლებიც სოციალური კუთხით განსხვავდება ქალაქურისაგან. ასეთივე ორ განსხვავებულ კლასს ქმნის, ვთქვათ, შერეული გუნდისა და ანსამბლური მრავალხმიანობა. ადვილი მისახვედრია, რომ შესაძლებელია გლეხური შერეული გუნდიცა და ქალაქური ანსამბლური შესრულებაც. ესე იგი, ამგვარი კლასები ერთგვარი ყალიბებია, რომლებშიც ერთი და იგივე მასალა მრავალგვარი ვერსიით ჯგუფდება. მრავალხმიანობის ერთი ნიმუში აუცილებლად განაწილდება რამდენიმე ამგვარ კლასში, ხოლო ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის მთელი პლასტი – სხვადასხვა მცირე რეგლამენტურ კლასიფიკაციაში. აქ ნიმუშები ერთი ნიშნის – არაარსებითი და ნიშან-გამოვლინების კრიტერიუმის მიერ გამოიყოფა და შესაბამისად, ერთ საფეხურზე განლაგდება. ამგვარ სისტემებს უბრალოდ „რიგებს“ ვუწოდებთ. ეს სიტყვა დაყოფის ერთ დონეზე მიგვანიშნებს. ამჯერად წარმოვადგენთ კლასთა შვიდ ასეთ რიგს:

1. სოციალური რეგლამენტის კლასის რიგები: სოფლური საყოველთაო ზეპირი ტრადიციის მრავალხმიანი ნიმუშები, სოფლური სპეციალიზებული ზეპირი ტრადიციის, საეკლესიო პროფესიული ზეპირი ტრადიციის, ქალაქური, სამხედრო და სხვა;
2. დიალექტური რეგლამენტის კლასის რიგები: ხევსურული მრავალხმიანი ნიმუშები, ფშავური, თუშური და ა. შ.;
3. ჟანრული რეგლამენტის კლასის რიგები: სარიტუალო მრავალხმიანი ნიმუშები, შრომის, საეკლესიო, ლირიკული, სუფრული და სხვა;
4. სქესობრივ-ასაკობრივი რეგლამენტის კლასის რიგები: კაცთა მრავალხმიანი ნიმუშები, ქალთა, ბავშვთა, კაცთა და ქალთა, ბავშვთა და ქალთა და ა. შ.;

5. შემსრულებელთა შემადგენლობის რეგლამენტის კლასის რიგები: სოლო
მრავალხმიანობა, გუნდური მრავალხმიანი ნიმუშები, ტერცეპტის,
ანსამბლური;
6. საკრავის გამოყენების რეგლამენტის კლასის რიგები: ვოკალური,
საკრავიერი, ვოკალურ-საკრავიერი, ვოკალი საკრავიერი ანსამბლით;
7. ხმათა რაოდენობის რეგლამენტის კლასის რიგები: ორხმიანობა,
სამხმიანობა, ოთხხმიანობა, ხმათა შეუზღუდავი რეგლამენტი.

ამ თანამიმდევრობაზე დაკვირვებისას, ადგილად აღმოვაჩენთ, რომ, ასე ვთქვათ, „თანდათან ვუახლოვდებით მუსიკას“. და ამასთან, ყოველი მომდევნო რიგი უფრო ურთიერთგამიჯნული კლასებით ხასიათდება. საინტერესოა, რომ რიგებად დაყოფის ასეთი პროექტი ეხმიანება შუროვის მიერ შემოთავაზებულ სამ „მსხვილ“ კრიტერიუმს: ეთნოგრაფიულს, მუსიკალურ-სტილურს და შემსრულებლურს (შუროვი 1987 :68).

სოციალურ კლასებად დაყოფისას ჩვენ გამოვტოვებთ უმაღლესი რიგის კრიტერიუმის მიხედვით შერჩეულ საფეხურს, რომელიც თავისი მასშტაბით ტრადიციული მუსიკის კომპეტენციას სცილდება, და რომლის დაჯგუფების ერთი ვერსია ჯერ კიდევ იოანე და გროხეომ მოგვცა: 1) „სამოქალაქო“, ანუ ხალხური; 2) „ნახტავლი“, ანუ „შექმნილი“; 3) „საეკლესიო“ (სოხორი 1980 :29).

მოკლედ დავახასიათოდ თითოეული კლასი:

სოციალური რიგის კლასების ჩვენეული ვარიანტი, ვაღიარებთ, რომ პირველი შეხედვისთანავე ერთგვარ დაუკმაყოფილებლობის გრძნობას ბადებს. საზღვრები ამ კლასთა შორის არასაკმარისად გამოკვეთილია. შესაძლოა, ეჭვი გამოიწვიოს „სოფლური სპეციალიზებული ზეპირი ტრადიციის“ კლასის არსებობამ, ხოლო ქალაქური მრავალხმიანობის კლასმა, შესაძლოა, შემდგომი დიფერენცირების სურვილი აღძრას. შესაძლოა, გაუგებრობა გამოიწვიოს მოულოდნელმა „სამხედრო“ მუსიკის კლასმა და სხვა. მაგრამ ფაქტია, რომ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სოციალური ნიშნით აღბეჭდილი სხვადასხვა სტილური თავისებურებები მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან იმისათვის, რომ სოციალური ფაქტორი უგულებელვყოთ. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ საჭიროა, შევთანხმდეთ სოციალური და ჟანრული რიგების პრინციპულ სხვაობაზე. გარკვეული სოციალური ჯგუფის წევრს შეუძლია ყოფაში შეასრულოს სხვადასხვა ჟანრის ნიმუშები, რომლებიც ჟანრული განსხვავების გათვალისწინებით, ერთი, სოციალური გარემოთი განსაზღვრული საერთო ნიშნით

დახასიათდებიან. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მხრივ ქართული ტრადიციული ნიმუშების დიფერენციაცია გარკვეულ თანაკვეთებთან იქნება დაკაგშირებული (მაგალითისთვის ავიდებთ საეკლესიო სოციალურ კლასისა და საეკლესიო ჯანრის კლასის თანხვდენას).

დიალექტური რიგის კლასების გამოყოფისას დავეყრდნობით ქართული მუსიკალური დიალექტოლოგიის აღიარებულ სპეციალისტს ე. გარაყანიძეს და ამ რიგში, ძირითადად დიალექტთა მისეული დაყოფით ვიხელმძღვანელებთ. თუმცა მცირე განსხვავებებით: მაგალითად, მივიჩნევთ, რომ ქართლ-კახური დიალექტი უმჯობესია დაიყოს ცალკე კახურ და ცალკე ქართლურ დიალექტებად, ხოლო მოხეური დიალექტი გამოიყოს მთიულურისაგან. ნაკლებ აქტუალურად მიგვაჩნია, აგრეთვე „გარდამავალი დიალექტების“ ცნება. საინტერესოა, რომ გარაყანიძე დიალექტების დაყოფის ძირითად კრიტერიუმად საფუძვლად იღებს სწორედ მრავალხმიანობის სახეებს (გარაყანიძე 1990 :9). ამავე აზრისაა ასლანიშვილიც (ასლანიშვილი 1957 :411). გვსურს პასუხი გავცეთ ბუნებრივად წარმოშობილ კითხვას: რამდენად პროდუქტიული შეიძლება აღმოჩნდეს ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა სწორედ დიალექტური დაყოფის პრინციპის ძირითად კრიტერიუმად მიჩნევა? მართლაც, უანულზე, ან ამ თავში აღნიშნული სხვა რომელიმე კრიტერიუმზე მეტად სწორედ ეს ფაქტორი უნდა ახდენდეს ყველაზე უკეთ ქართული მრავალხმიანობის თვითმყოფადი, ეროვნული ხასიათის იდენტიფიცირებას. მაგრამ აღმოჩნდება, რომ დიალექტები ნაკლებ მაღიდურენცირებელ თვისებას ამჟღავნებენ. იქნებ სჯობს გავაერთიანოთ დიალექტები გარკვეული „რეგიონული“ პრინციპით და ეს კრიტერიუმი დავუკავშიროთ კომპოზიციური პრინციპების კრიტერიუმს? მივიღებთ შემდგვ სავარაუდო ცნებებს: „მთის ოსტინატურ მრავალხმიანობას“, „აღმოსავლეთ ბარის ბურდონულ მრავალხმიანობას“, ან „დასავლეთ საქართველოსს სინქრონული მრავალხმიანობას“ და ა.შ. მაგრამ მასალაზე დაკვირვებისას დავინახავთ, რომ ასეთი ჯგუფები ზედმეტად მრავალსახოვან სტრუქტურებს მოუყრის თავანთ არეალში თავს.

ტრადიციები იბადება ადამიანთა კონკრეტული ერთობის ფარგლებში. ასეთი ერთობლიობა შესაძლოა, იყოს ეთნიკური, სოციალური და რეგიონალური (კოკლოვა ... 1982 :179-80). რეგიონულ დონეზე ტრადიციათა ჩამოყალიბებაში უნდა ვიგულისხმოთ ერთიანი ეროვნული კომპოზიციური სტილის, ანუ მუსიკალური ენის გამართვა, ეთნიკურ დონეზე – დიალექტურ ნაირსახეობათა დამკვიდრება,

ხოლო სოციალურ სიბრტყეში – სოციალური ჯგუფების არსებობის პარალელურად უნდა შემუშავდეს უანრული დიფერენციაცია და უნდა დაემთხვეს შრომითი თუ სხვა საქმიანობის ტრანსფორმაციის საფეხურებს.

ბაიბურინის მიხედვით, არქაულ საზოგადოებაში უმჭველად უნდა ვიგულისხმოთ სულიერი და პრაქტიკული მოღვაწეობის გამოვლინებათა იმდაგვარი მჭიდრო კავშირი, რომლის დროსაც რამდენიმე მკაფიო წინააღმდეგობა უტილიტარული და სიმბოლური ასპექტებისა შეუძლებელია (ბაიბურინი 1985 :44). აქვე უნდა გავიხსენოთ ბარტოკის მიერ შემოთავაზებული სამი სტადია ფოკლორის განვითარებისა: 1) პირველყოფილი პომოგენურობა; 2) სტილების დიფერენციაცია, რომლებიც უანრებს შეესატყვისება; 3) სტილებისა და უანრების საზღვრების გაქრობა (რუიტელი 1989 :63). დღეს ქართული ტრადიციული მუსიკა ბოლო ორი საფეხურის მიჯნაზე დგას. შემორჩენილია ზოგიერთი უანრის (სამკურნალო, კალენდარული, აკვნის, სამგლოვიარო) სიმღერისა და დასაკრავის თავის ბუნებრივ გარემოში შესრულების ტრადიცია, თუმცა ძირითად მასივს ტრადიციული მუსიკისა დღეს დაკარგული აქვს ის უანრული მახასიათებელი, რა კუთხითაც ჩვენ ამ ნიმუშს ვიცნობთ. მართლაც, უანრთაშორისი რეცეფციის (ერთი უანრის მიერ მეორისაგან გარკვეული ელემენტების სესხება (პრავდიუქი 1984 :35) და უანრთა უნიფიკაციის (ჯორბენაძე 1989 :137) მოვლენათა გვერდით უანრთა თვითმყოფადობისათვის განსაკუთრებით დამდუპველია ბარტოკის ზემოთ მოყვანილ ციტატაში ასახული საერთო ფუნქციონალური ნიველირება. სწორედ ამ პროცესს გულისხმობს როგაჩევსკაია, როდესაც ამბობს, რომ საფერხულო სიმღერები ხშირად საცეკვაო და თვით გაბმულ სიმღერებად გადაიქცეოდნენ ხოლმეო (როგაჩევსკაია 1980 :123). ასეთი ნიველირების გამოვლენაა მთელი დღევანდები ქართული მუსიკალური ფოკლორი. უანრის სოციალური ასპექტის წმინდა პრაქტიკული გაგებით დღეს ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში შენარჩუნებულია ძირითადად ახალი უანრი – სასცენო და სუფრული, და მხოლოდ ფრაგმენტულად – სამგლოვიარო, აკვნის, რიტუალური, მაგიური (სამკურნალო, ამინდის შეცვლის) უანრები.

ასაკობრივ-სქესობრივი რეგლამენტი თავისი გარეგნული იერით სოციალურ რიგს მოგვაგონებს. ეს გასაგებიცაა. კაცს, ქალს, ბავშვს (ბავშვის ასაკში სქესის მიხედვით დაყოფას არ ვითვალისწინებთ), სოციალური ჯგუფის მსგავსად, აქვთ ინტერესებისა და საქმიანობის განსაკუთრებული წრე. მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ თვით ოჯახი, სადაც იკრიბებიან ჩამოთვლილი წევრები,

ერთ გარკვეულ სოციალურ ჯგუფად უნდა ჩაითვალოს. მაშასადამე, ასაკობრივ-სქესობრივი რიგი ერთგვარი ხიდიცაა სოციალური და უანრის რიგებს შორის.

შემსრულებელთა შემადგენლობის რეგლამენტის რიგებში, შესაძლოა, თავიდან გაუგებრობა გამოიწვიოს „სოლო მრავალხმიანობის“ ჯგუფმა, სადაც პირველ რიგში უნდა ვიგულისხმოთ სოლო ინსტრუმენტული მრავალხმიანობა, ხოლო ზოგიერთ სხვა კულტურაში ამ ჯგუფში სოლო ვოკალური („ხორხისმიერი მღერა“) მრავალხმიანობაც იგულისხმება. ამ რიგში მეტად მნიშვნელოვანია ინდივიდუალური შესრულებისა და გუნდური შესრულების კლასების გამოყოფა, რაც ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის შედგენისას შესაძლოა ერთადერთი დასაყრდენი კრიტერიუმი აღმოჩნდეს ამ ორი ჯგუფის განცალკევებისათვის.

აუცილებლად მიგვაჩნია შესრულების რეგლამენტიდან საკრავის გამოყენების რიგის ცალკე გამოყოფა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ცალკე ვოკალური და ცალკე საკრავიერი შესრულების სხვადასხვა რეგლამენტთა შორის კომბინირების სხვადასხვა ვარიანტთა სიმრავლე მეტად გაგვიძნელებდა ამ რიგის ფარგლებში ორიენტირებას. სწორედ ამავე მიზეზით საკრავიერი მუსიკის შემდგომ დიფერენციაციას (ჩასაბერი, სიმებიანი, დასარტყამი) აქ აღარ ვახდენთ.

მრავალხმიანობის სტილის განსაზღვრაში ერთ-ერთი პრიორიტეტული მნიშვნელობა ეკისრება შესრულების პროცესში მონაწილე ხმების, როგორც მრავალხმიანი ფაქტურის პარტიების, რაოდენობას. მრავალხმიანობის სახეთა განსაზღვრაში ეს რიგი მხოლოდ მრავალხმიანობის კომპოზიციური ტიპების რიგს თუ ჩამორჩება მნიშვნელობით. სხვადასხვა ხალხთა მრავალხმიანობის ზოგიერთი არსებული კლასიფიკაცია სწორედ ხმათა რაოდენობის კრიტერიუმით შერჩეულ ჯგუფებს ეყრდნობა, რადგან სხვა კრიტერიუმით მათი დიფერენციაცია მკაფიოდ ვერ ხერხდება.

რაც შეეხება ქართულ მრავალხმიან ტრადიციას, შეიძლება იგი დავყოთ ორხმიან, სამხმიან და ოთხმიან ნიმუშებად, მაგრამ ასეთი დაყოფა გვაძლევს მხოლოდ ერთ მკაფიოდ ჩამონაკვთულ სინთეზურ, მაგრამ ორიგინალურ ფორმას – ესაა „ნადური“ ოთხხმიანობა. იქნებ სხვა, უფრო არსობრივი მახასიათებელი მოვუძებნოთ ამ უკანასკნელს, ვიდრე – ხმათა რაოდენობა? შესაძლოა, ასეთ მახასიათებლად გამოდგეს სპეციფიკური ხმის პარტია „შემხმობარი“ – როგორც ფაქტურაში ოსტინატური პერიოდულობით ჩართვადი ბურდონული „ზედა ბანი“. მართლაც, კრიმანჭულის მსგავსად, შემხმობარიც ჰეტეროგენული

მრავალხმიანობის სტაბილურ და კოლორიტულ ტიპს შეიმუშავებს ქართულ მუსიკალურ ტრადიციაში.

რაც შეეხება ქართულ ორხმიანობას და სამხმიანობას, ეს ორი ჯგუფი, განსაკუთრებით კი სამხმიანობა, არ ამჟღავნებს რამდენადმე მყაფიო გამოხატულ მიდრეკილებას მრავალხმიანობის ორმელიმე ტიპისადმი, მცირეოდენი შენიშვნით: ორხმიანობაში იშვიათია პარალინეალური ტიპის აღმოჩენის შანსი, ხოლო პეტეროგენული ფორმები, ცხადია, მას უბრალოდ არ გააჩნია.

შეგვეძლო კიდევ რომელიმე ნიშნის მიხედვით გამოგვეყო რიგები. ზოგიერთი მკვლევარი (ვოლკლოვა ჯავახიშვილი 1982 :203. გარაყანიძე 1990 :156). აღნიშნავს, რომ საქართველოს ეთნოგრაფიულ რუკაზე ვერტიკალური ზონალურობა კარგად არის გამოკვეთილი, რაც გვიბიძგებს გამოგყოთ მთისა და ბარის კლასები. შესაძლოა, გამართლებული იყოს სიმღერის სიტყვიერი ტექსტის მიხედვით რიგის გამოყოფა, რომელშიც შემდეგი კლასები მოთავსდებიან: შინაარსდაკარგულ სიტყვებზე აგებული მრავალხმიანობა: სიტყვიერი ტექსტის მეტრზე, რიტმზე და სხვა გამომსახველობით ნიშნებზე დამოკიდებული მრავალხმიანობა (შეიკინი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ვერბალური და მუსიკალური ტექსტის მდგრადობის ურთიერთმიმართებას და ამ დამოკიდებულების ოთხ ვარიანტს გამოყოფს (შეიკინი 1983 :79). სიტყვიერ ტექსტზე შინაარსობრივად დამოკიდებული სიმღერები და პირიქით – სიტყვიერი ტექსტის ავტონომიურობა მუსიკალურისაგან (მაგალითად, საცეკვაო სიმღერების საფერხულოთაგან ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანი სწორედ სიტყვიერი ტექსტის ფუნქციის ნიველირებაა (როგაჩევსკაია 1980 :125-126). მაგრამ, ასეთი „არატრადიციული“ ასპექტებისაგან ამჯერად თავს შევიკავებთ – ძირითადად იმ მოტივით, რომ გაგვიძნელდება ამ რიგებში კლასთა ერთეულების კონტურების ასე თუ ისე კორექტულად მოხაზვა.

რა სარგებლობის მოტანა შეუძლია საშემსრულებლო რეგლამენტის კრიტერიუმის გათვალისწინებას ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის შემუშავებისას? უპირველეს ყოვლისა, ასეთი ლექსიკოგრაფიული მეთოდით შემუშავებული რეგლამენტურ რიგთა სპეციალისტების გვიქმნის ტრადიციულ მრავალხმიანობაზე გავლენის მქონე გარეგნული ფაქტორების მთელ „გეოგრაფიაზე“, რაც შემდეგში კვლევის მრავალ სხვა მიმართულებას წარმოაჩენს. ამას გარდა, კლასთა ეს რიგები ნათელყოფენ ქართული ერთიანი მრავალხმიანი სტილის არსებობას, რაც დასტურდება

რომელიმე რიგის სივრცეში კლასთა სტილისტურად არამკაფიო დიფერენციაციაში. და ბოლოს, საშემსრულებლო რეგლამენტის კრიტერიუმი ააშკარავებს ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში „შესრულებამდელი“ მოცემულობის არატიპოლოგიურ მნიშვნელობას, რადგან მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები, არ ამჟღავნებენ რომელიმე რიგის კლასებში უნაკლულოდ განაწილების ტენდენციას. გამონაკლისს შეადგენს ოთხხმიანობის კლასის თანხვედრა გურული ნადური (კოლექტიური შრომის) სიმღერების მრავალხმიანობის სახესთან.

სამუშაო კლასიფიკაციები

ამჯერად ყურადღებას მივაჰყორდოთ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის საგუთრივ პროცესუალურ მხარეს და ვეცდებით მხოლოდ თითო-თითო, ოდონდ ურთიერთგანსხვავებული კრიტერიუმებით ამ მასალის დაყოფას. ეს დაგვეხმარება: ა) გამოვარჩიოთ, ყველაზე მოსახერხებელი კრიტერიუმი კლასიფიცირებისა, ბ) დავადგინოთ, თუ კლასიფიკაციის რა ეტაპზე, რომელი კრიტერიუმის გამოყენებაა უპრიანი, გ) კიდევ ერთხელ გადავამოწმოთ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციური ტიპის ცნების საზღვრები. ამ მცირე მასშტაბის, ლოკალურ კლასიფიკაციურ სისტემებს ჩვენთვის კვლევის შუალედური, სამუშაო მნიშვნელობა გააჩნია, ამიტომ მათ სწორედ „სამუშაო კლასიფიკაციების“ სახელით მოვიხსენიებთ.

აღნიშნული კლასიფიკაციური სქემები, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის რთული და მრავალსახოვანი სტრუქტურის გათვალისწინებით, ძირითადად მრავალსაფეხურიანი იქნება. რა თქმა უნდა, შეგვიძლია მრავალი ისეთი კლასიფიკაციური სქემის შემოთავაზება, რომელიც მხოლოდ ერთ საფეხურზე უნაშოოდ განალაგებს ორ ანტაგონისტურ ჯგუფს. მაგალითად: სადა მრავალხმიანობა – სინთეზური მრავალხმიანობა, პომოგენური – პეტეროგენული, სინქრონული – ანტიქრონული... შესაძლოა, საჭიროდაა ასეთი პირველადი დიფერენციაცია და ისიც „სამუშაო“ კლასიფიკაციის სახეობებად შეგვიძლია ვიგულისხმოთ. ოდონდ ასეთი ერთსაფეხურიანი სქემებიდან ძირითადი ტიპოლოგიური სქემის შემუშავებაში შესაძლოა მხოლოდ „კრიმანჭულიანი მრავალხმიანობის“ ერთეული გამოგვადგეს (კრიმანჭულიანი მრავალხმიანობა-უკრიმანჭულო მრავალხმიანობა), რადგანაც იგი არ იდენტიფიცირდება სხვა უფრო გამოკვეთილი კრიტერიუმის მიხედვით, ვიდრე კრიმანჭულის შემცველობაა. გავიხსენოთ, რომ კრიმანჭულიანი მრავალხმიანობა არის ოსტინატოს შემცველი სინთეზური ფორმა, მაგრამ არა – ოსტინატური მრავალხმიანობის ფორმა.

უკვე ცნობილია, რომ ძირითადი ტაქსონომიური ერთეულის – ტიპის ძირითად განმსაზღვრელად, ანუ ძირითად ორიენტირად ჩვენ უყოფმანოდ ვიდებთ მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპს. ეს კრიტერიუმი არსებითია – მის მიერ გამორჩეული მოვლენის არსზე მიუთითებს, ანუ ამ სიმრავლის მიზეზობრივ-შედეგობრივი ხასიათის ნიშან-თვისებებს ასახავს (ტიპოლოგია 1982 ... 117).

როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები ქართულ ტრადიციაში მედავნდება ეპიზოდურად და სტაბილურად. ეპიზოდურ დონეზე გამოკვეთილ პრინციპს ძირითადად მხოლოდ კონტამინაციური ფორმის შემუშავება ძალუბს, ხოლო სტაბილურად გამოვლენილ პრინციპს უკვე სავსებით ხელეწიფება, განსახილველ ფრაგმენტს (როგორც გვახსოვს, ეს მონაკვეთი დასრულებულ მუსიკალურ აზრს უნდა გამოხატავდეს) შესაბამისი ტიპის, ან უკიდურეს შემთხვევაში ჰეტეროგენული ფორმის განსაზღვრება მიუსადაგოს.

ამრიგად, წინასწარი შეფასებით, ჩვენს მიერ დახასიათებული მრავალხმიანობის ხუთი კომპოზიციური პრინციპის შესაბამისად უნდა ვიგულისხმოთ მინიმუმ ხუთი ტიპის არსებობა: – ოსტინატურის, ბურდონულის, სინქრონულის, პარალელურის და პარალინეალურის. ეს ჩამონათვალი, შეიძლება ითქვას, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის „ჩონჩხია“. სხვა „სამუშაო“ კლასიფიკაციების შედგენისას პრიორიტეტულ ყურადღებას მივაპყრობთ ამ ხუთი პრინციპის, როგორც შესაბამისი ტიპის ძირითადი თვისების გამოვლენას.

ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კრიტერიუმად გვესახება ჩვენს მიერ ადრე განსხილული მოდელის, როგორც ტრადიციული მრავალხმიანობის მელოდიურ-რიტმული ფორმულა-თარგის, ერთადერთი ფორმა ქართული ხალხური მრავალხმიანობისა, რომელშიც მელოდიური და რიტმული მოდელი ნაკლებად მკაფიოდაა გამოკვეთილი, ბურდონული მრავალხმიანობის კონტინუალური სახეობაა – ხმოვანზე გამდერებულ სიმაღლისუცვლელ ბაზზე დამყარებული მრავალხმიანი სტრუქტურა.

მკაფიო მოდელის შემცველ ნიმუშებში მოდელის კრიტერიუმს განვიხილავთ მისი ორი კომპონენტის მიხედვით: ა) მელოდიური მოდელის (მელოდიის ძირითადი მახასიათებლის – ბერების მიმადლებრივი კოორდინატის მიხედვით) და რიტმული მოდელის მხრივ; ბ) ხმათა შორის ზიარ ანუ მსგავს და კონტრასტულ (როგორც კილო-მელოდიური, ასევე რიტმული თვალსაზრისით) მხრივ.

მიუხედავად იმისა, რომ მრავალხმიანობაში მელოდიურ კავშირებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება, მოდელის ამ ორ ასპექტზე დაკვირვებისას შევატყობთ, რომ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სახეთა სიმრავლის მკაფიო პირველადი დაყოფის უნარი მოდელის რიტმულ მხარეს უფრო ხელეწიფება, ვიდრე ბერების მიმადლებრივს. მართლაც, ამ სიმრავლის დაყოფა

ზიარი რიტმული მოდელის და კონტრასტული რიტმული მოდელის შემცველობის მიხედვით უფრო თანაბარი სიდიდის და მკაფიოდ გამიჯნულ ორ ჯგუფს გვაძლევს, ვიდრე – მელოდიური ზიარი მოდელის და კონტრასტული მელოდიური მოდელის შემცველობის მიხედვით დაჯგუფებული ცალკე პარალელური და ცალკე დანარჩენი ფორმის მრავალხმიანი ნახატები.

ამრიგად, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის მთლიან პლასტს მოდელის კრიტერიუმის მიხედვით დაგურულ ზიარი რიტმული მოდელის შემცველ ჯგუფად და კონტრასტული რიტმული მოდელის შემცველ ჯგუფად. ამ საფეხურის შემდეგ რიტმული სინქრონისა და ანტიქრონის ერთსაფეხურიანი კრიტერიუმი აქტუალობას კარგავს, რადგან რიტმული მოდელი მხოლოდ სხვადასხვა ხმის პარტიებში რიტმული სურათის თანხვედრა-ართანხვედრის მხრივ იძლევა მკაფიო განსხვავებას. მაგრამ ეს ეხება რიტმულ კოორდინირებულ მოდელს, ანუ ხმათა ურთიერთობის მომწესრიგებელ მოდელს. რაც შეეხება განკერძოებულ, ანუ ცალკე ერთ ხმაში გამოკვეთილ მოდელს, ამ მხრივ რიტმულ მოდელს კიდევ აქვს მადიფერენცირებელი ფუნქციის რეზერვი, რომლის გამოყენებითაც გამოიყოფა რეჩიტაციული ბურდონის ჯგუფი.

რაც შეეხება რიტმული ზიარი მოდელის არეალს, შემდეგ საფეხურს მოგვცემს ცალკე მელოდიური და ცალკე ზიარი რიტმული მოდელის ვერსიების ერთობლივი კრიტერიუმი, რომელიც, კომბინირებისას, ორ ჯგუფს გამოკვეთს: 1) მელოდიური და რიტმული ზიარი მოდელი – გამოხატული პარალელური ხმათასვლის კომპოზიციური პრინციპით; 2) მხოლოდ რიტმული ზიარი მოდელი – გამოხატული სინქრონის კომპოზიციური პრინციპით, აგრეთვე – ზემონახსენები რეჩიტაციული ბურდონის ჯგუფით;

რიტმულად კონტრასტული მოდელის არეალში, კრიტერიუმების ერთ დონეზე გამოყენების მეთოდის თანახმად, პირველ რიგში გამოვყოფთ მელოდიური ზიარი მოდელის შემცველ და ასეთის არმქონე ჯგუფებს. პირველ მათგანში გვულისხმობთ არა რიტმული ზიარი (ხმების ერთმანეთთან რიტმული სინქრონის აზრით), არამედ – მხოლოდ მელოდიური ზიარი მოდელის შემცველობას, ანუ – მხოლოდ რიტმული კონტრასტული მოდელის შემცველობას, გამოხატულს ქართული სივრცისათვის არააქტუალური (მხოლოდ უაღრესად ფრაგმენტულად გამომჟღავნებული) იმიტაციის პრინციპით.

აღნიშნული „ეფემერული“ ჯგუფის გამოყოფის შემდეგ, უკვე მთლიანად კონტრასტული მოდელის ჯგუფში თაგსდება როგორც სპეციფიკური ხმების

(განკერძოებული მოდელის), ასევე მის არმქონე სტრუქტურები. რაც გვაძლევს საფუძველს, რომ სწორედ ამ, ცალკე ხმაში განხორციელებული მოდელის მიხედვით მოვახდინოთ შემდგომი დაყოფა.

მაშასადამე, კონტრასტული რიტმული მოდელის შემცველი სტრუქტურებს დაყოფთ განკერძოებული მოდელის შემცველ და კოორდინირებული, ანუ პარტნიორული მოდელის – პარალინეალურ მოდელის ჯგუფებად. პარალინეალური მოდელი, თავისთავად, პარალინეალური ხმათასვლის კომპოზიციურ პრინციპსა და შესაბამის ტიპს გულისხმობს. რაც შეეხება განკერძოებული მოდელს, მისი დაყოფისას გამოგვადგება განკერძოებული მოდელის სიმაღლის უცვლელი და ცვალებადი სიმაღლის სახეების გამიჯნვა, სახელდობრ (და შესაბამისად), ერთი მხრივ, ბურდონულ და მეორე მხრივ, გადაძახილიან და ოსტინატურ პრინციპიებად. განკერძოებულ მოდელის ამ საფეხურის შემდგომი დაყოფა – ბურდონული მრავალხმიანობის ჯგუფისა – შეგვიძლია რიტმული მოდელის კრიტერიუმით, რომელიც უკვე გამოვიყენეთ სინქრონული ჯგუფის დაყოფისას. მივიღებთ იგივე რეჩიტაციული – სინქრონული ბურდონისა და ანტიქრონული ბურდონის ჯგუფს. თუმცა რეჩიტაციული ბურდონი უკვე საკმაოდ სცილდება განკერძოებული მოდელის ფარგლებს და უფრო სინქრონული მრავალხმიანობის წიაღში თავსდება. ამგვარად, ბურდონული მრავალხმიანობა სინქრონულ და ანტიქრონულ ორ დიდ ჯგუფს შორის თანაკვეთის არეალს ქმნის.

რაც შეეხება განკერძოებული მოდელის ოსტინატურ, ბურდონულ და გადაძახილიან ფორმებს, უნდა გავიხსენოთ, რომ თანაბრად გავრცელებულია, როგორც სინთეზური, ასევე სადა მრავალხმიანურ ფორმებში. ასე, რომ მოგვიხდება სწორედ ამ ნიშნით მათი შემდგომი დაყოფა. მაგრამ ამ ეტაპზე მოდელის კრიტერიუმი ვერ აჭარბებს თავის უფლებამოსილებას. ამიტომ ბურდონული, ოსტინატური და გადაძახილიანი ფორმების სინთეზურ და სადა ფორმებში დახარისხება სხვა კრიტერიუმს უნდა მივანდოთ. ამჯერად კი წარმოვადგენოთ მოდელის კრიტერიუმის მეშვეობით შედგენილ სქემას:

იხ. დანართში სქემა №1

რაც შეეხება იდენტურ მოდელს, მისი ქონა-არქონის მიხედვით ორ არათანაბარ ჯგუფად იყოფა არათუ მრავალხმიანობის, არამედ უფრო დიდი ერთეულის – კოლექტიური შესრულების ჯგუფი. შედეგად ვიღებთ იდენტური მოდელის ერთგული ხმების კოლექტიურ ერთხმიანობას და მინიმუმ ორი ხმის მიერ

იდენტური მოდელის გაუზიარებლობას – კოლექტიურ მრავალხმიანობას. ამგვარი დაყოფა ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის საწყის ეტაპზე დაგვჭირდება.

როგორც ვხედავთ, მოდელის კრიტერიუმად გამოყენებისას ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპები საკმაოდ მკაფიო საზღვრებში გამოიკვეთება. გამონაკლისს შეადგენენ: სინთეზური ფორმები, ოსტინატური ტიპი, რომლის ტოტალურ სახესხვაობას მოდელის კრიტერიუმის აღნიშნული გრადაციები ვერ „აგნებს“. ასევე პარალინეალური ტიპის კომპლექსურული და ტოტალური ნაირსახეობები.

გავიხსენოთ ხმათა რაოდენობის კრიტერიუმიც, რომელიც საშემსრულებლო რეგლამენტის კრიტერიუმთა შორის მოვიხსენიეთ. მართლაც, ბუნებრივია, გამოიყოს ოთხხმიანობა, როგორც ტიპი. ამ სივრცეს ძირითადად ნადური ოთხხმიანობა დაიკავებდა, რადგან მასში კრიმანტულისა და გამყივანის მონაცვლეობა ორ მკვეთრად განსხვავებულ ფორმას არ წარმოშობს. მართალია, ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში ოთხხმიანობის სხვა გამოვლინებებიც გვხვდება, მაგალითად – „ჰარირას“ ტიპის ზოგიერთ სიმღერაში, რომელსაც ტოტალური ოსტინატოს პრინციპის განხორციელებად მივიჩნევთ (მაგალითი № 76); ასევე გავიხსენებდით გვიანდელ ქალაქურ სინქრონულ სიმღერაში „ჩართული“ ხმის გამოყენებას, მაგრამ „ჰარირაში“ მეოთხე ხმა ჰეტეროფონიულ ხასიათს ატარებს, ხოლო „ჩართული“ ფუქნციონალურად ნაკლებ ინდივიდუალურია, თან – აშკარად გვიანდელი, საესტრადო მუსიკის გავლენის შედეგი, რაც მას ხალხურ ხმად წოდების „ლეგიტიმურობას“ უკარგავს.

განვიხილოთ მრავალხმიანობის სახეთა დიფერენციაციის ტრადიციული – ხმათასვლის, უფრო ზუსტად კი – ხმათა მიმართულების კრიტერიუმი. ცნობილია ამ მიმართებით სამ უზოგადეს სახედ დაყოფის ტრადიცია: ა) ირიბი ხმათასვლა, რომელსაც ქართულ მრავალხმიანობაში შეესაბამება ბურდონული ტიპი, ბ) პირდაპირი ხმათასვლა – პარალელიზმით და გ) საწინააღმდეგო ხმათასვლა – პარალინეალური, ოსტინატური, სინქრონული ტიპებით.

როგორც ვხედავთ, ხმათა მიმართულების კრიტერიუმი ყველაზე სადად და მკაფიოდ გვიჩვენებს განსხვავებას ბურდონულ, პარალელურ და დანარჩენ სამ ტიპს შორის. განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოყოფს პარალელურ მრავალხმიანობას. მაგრამ უძნელდება ბურდონისა და დანარჩენ ფორმათა გარჩევა ერთმანეთისაგან. ამ კრიტერიუმს აქვს ერთი ნაკლიც: იგი შესაძლოა გაწვდეს მხოლოდ ორი ხმის

ურთიერთდამოკიდებულების განსაზღვრას. ამგვარად, ზემოთ ნახსენები „სამუშაო“ კლასიფიკაცია სამხმიანობის წილში ნაკლებად კორექტული იქნება. აქ ხმათა კოორდინაციის სამი ასპექტით უნდა შევხედოთ: I და II, II და III, I და III ხმის მიმართულებათა შეფარდებით, რაც სახელდებისას დამატებით საზრუნავს გვიჩენს. ამიტომ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, ვეცადოთ, ქართული სამხმიანობის გრაფიკული მოდელი ორხმიან პლასტად შევამჭიდროვოთ და აღნიშნული კრიტერიუმიც ამ მოდიფიცირებულ პროექციას მივუსადაგოთ.

როგორ წარმოგვიდგენია ასეთი შემჭიდროების ოპერაცია? სამხმიანობის რომელიმე ორი ფუნქციონალურად მსგავსი ხმა ერთ პლასტად უნდა აღვიძვათ. ქართულ ტრადიციაში ასეთად, ცხადია, ზედა ორი ხმის ერთობლიობა უნდა ვიგულისხმოთ. ბანი, ხშირად როგორც გუნდური უნისონი და, შესაბამისად – შედგენილი მოვლენა, მეორე პლასტის როლს იტვირთავს. ასეთი ორი პლასტის მიმართულების კრიტერიუმი ხმათასვლის პროცესუალური კრიტერიუმის გამარტივებული, მაგრამ უფრო მოქნილი სახეა. მას სხვაგვარად ბანისა და ზედა ხმების ურთიერთობის, ან უფრო მოკლედ – „ბანის კრიტერიუმს“ ვუწოდებდით.

ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში ბანი, როგორც ვიცით, ყველაზე სტაბილური ფუნქციის ხმაა. ამიტომ მრავალხმიანობის სახეთა დიფერენციაციისას მისი ფაქტორის გამოყენებას გვერდს ვერც ავუგლით. ეს „სამუშაო“ კლასიფიკაცია, ხვეულებრივ, მოვლენის ორ საფეხურად გაყოფის პრინციპს ემყარება. ცხადია, ბანს სხვადასხვა სახედ დაყოფისას პირველ რიგში ყურადღება უნდა მივაქციოთ მის სხვა ხმებთან კოორდინაციის ხარისხს. მაგრამ, ამავე დროს, ბანის გარეშე ხმების თვისებები არ უნდა გამოვიყენოთ მადიფერენცირებულ კრიტერიუმად (ამ მხრივ ბანის კრიტერიუმი აგებს ზოგადად ხმათასვლის კრიტერიუმთან). ამ პრობლემის გადაჭრას გაგვიადვილებს სხვა ხმებთან კოორდინაციის მეტი ხარისხით გამორჩეული ბანისა და სხვა ხმებისაგან შედარებით გამოცალკევებული, ინდივიდუალური ბანის ურთიერთგამიჯნვა. ამგვარი მეთოდით ვიღებთ ორ ჯგუფს – **ინდივიდუალიზებული** ბანის მქონეთ – პარალინეალური, ნაწილობრივ ოსტინატური, და სიმაღლის უცვლელი კოორდინირებული ბანის მქონეთ – ბურდონული, პარალელური სინქრონული და კოორდინირებული ბანის ოსტინატოს. ამავე დროს, არ უნდა დაგვავიწყდეს რეჩიტაციული ბურდონის შემცველი მრავალხმიანობა, რომელიც ურთიერთგამიჯნვას სიმაღლისუცვლელ ბანს შეიცავს, ხოლო მეორე მხრივ, სინქრონული მრავალხმიანობის ქვესიმრავლეა. მაგრამ ბანის კრიტერიუმის განზომილებაში იგი მხოლოდ ბურდონულ მრავალხმიანობას

ეპუთვნის. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ასეთი დაყოფის აბსულუტიზება არ უნდა მოვახდინოთ. წარმოვადგენთ შესაბამის სქემას:

იხ. დანართში სქემა №2

ადგილი შესამჩნევია, რომ აღნიშნული კრიტერიუმებით არ მულავნდება შედგენილი ფორმების კონტურები, განსაკუთრებით ოთხემიანობისა, რადგან ამ უკანასკნელის პირობებში რომელიმე ორი პლასტის ერთ პლასტად წარმოდგენა შეუძლებელია. ბანის კრიტერიუმი ასევე ვერ ანსხვავებს პარალინეალურ და ოსტინატურ, პარალელურ და სინქრონულ ფორმებს. ასევე ვერ ხერხდება ამ კრიტერიუმით ცალკე ოსტინატური მრავალხმიანობის, უფრო კი მისი ორ ან მეტ ხმაში განხორციელების ფორმების გამოცალკევება.

სწორედ ამ ეტაპზე საჭმაოდ აქტუალურად გვესახება ჩვენს მიერ ადრე განხილული მუსიკალური აზრის წარმართვის „ინიციატივის“ კრიტერიუმის გამოყენება ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა გამოსაყოფად. ინიციატივის **ტალღისებური** და **ლიდერული** გამოვლინების ჯგუფებში შესაბამისად, პირველ მხარეს განთავსდება პარალინეალური მრავალხმიანობა, სინქრონული მრავალხმიანობა (ვერ ავიდებთ ორიენტაციას ინიციატივის ფუნქციონალურ ხარისხზე, რომელიც სინქრონულ მრავალხმიანობაში მინიმუმადეა დაყვანილი), ბურდონული კონტამინაცია; ხოლო მეორე მხარეს – პარალელური ხმათასვლა, ოსტინატოს შემცველი მრავალხმიანობა, ბურდონულ-პარალელური და ორხმიანი ბურდონული ფორმები. როგორც ვხედავთ, ცალკე აღებული ინიციატივის კრიტერიუმი ნაკლებეფექტურია ქართული მრავალხმიანობის ტიპების გამოსაყოფად. თუმცა გულდასმით დაკვირვებისას აღმოჩნდება, რომ მისი ფრაგმენტული გამოყენება ეფექტურ შედეგებს მოგვცემს. კერძოდ, ინიციატივის კრიტერიუმი მკაფიოდ ყოფს განკერძოებულ მოდელს ინიციატივის (ოსტინატურ) და უინიციატივო (ბურდონულ) მოდელის შემცველ ფორმებად; აგრეთვე – ინიციატივიანი (ოსტინატური) და უინიციატივო (ბურდონული) ბანის ჯგუფებად. და რაც ყველაზე უფრო გამოსადეგია, ინიციატივის კრიტერიუმს განსაკუთრებული თვისება გააჩნია, ინდივიდუალური ბანის მრავალხმიანობა დაყოს ინიციატივის „კომპლემენტარული“ (ტალღისებური) გამოვლენისა (პარალინეალური მრავალხმიანობისა) და ინიციატივის „ლიდერული“ გამოვლენის (ოსტინატური მრავალხმიანობის) ჯგუფებად. თავად პარალინეალური მრავალხმიანობის დაყოფაც შეიძლება ტალღისებური ინიციატივისა და

„ბუნდოვანი“ ინიციატივის ფრაგმენტებად, მაგრამ ამ უკანასკნელ დაყოფას ერთი მთლიანი მოვლენის გაუმართლებელ დანაწევრებად მივიჩნევდით.

ზემოთმოყვანილ კრიტერიუმებს ვუსადაგებთ დასრულებული დრამატურგიული ფორმის მქონე მუსიკალურ სტრუქტურებს, რომლებიც, როგორც კვლევის ობიექტები, ინვარიანტული ფრაგმენტების სახით წარმოიდგინება. მაგრამ ეს კრიტერიუმები უგულებელყოფენ ისეთ შემოქმედებით პრინციპებს, რომლებიც სცილდებიან ამ ინვარიანტთა მასშტაბს და მათი „მზა“ ერთეულებით მანიპულირებენ. ეს პროცესი არა ცალკეული მუსიკალური მოვლენის – მელოდიის, რიტმის და ა.შ., არამედ თავად მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპების მოდელირების და შემდგომი სინთეზის გზით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ. ამ პრინციპთა კომბინირება ქართულ ხალხურ მრავალხმიანობაში ორი მიმართულებით ხდება: მრავალხმიანობის პრინციპთა სინთეზი ჰორიზონტალური განფენის მიმართულებით და ასეთივე სინთეზი ვერტიკალური შერწყმით. ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს მრავალხმიანობის **სინთეზურ**, ანუ **შედგენილ ფორმასთან**, რომელთაც გამოიმუშავებს მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპთა სინთეზის პრინციპი, ანუ **სინთეზური მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპი**.

მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპთა ვერტიკალური კომბინაციით მიიღება მრავალხმიანობის **პეტეროგენული ფორმა**. ცხადია, ამგარი კომბინაცია შესაძლებელია სამხმიანობის, ან ოთხხმიანობის პირობებში (მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპის გამომჯდავნებისათვის ხომ მინიმუმ ორი ხმაა საჭირო). პეტეროგენული ფორმა ქართულ მრავალხმიან სიმღერაში შემდეგი პრინციპების შეთანხმებით მიიღება:

1. ზედა ორი ხმის ანტიფონური, კერძოდ კი – რესპონსორული მონაცვლეობით ბურდონული ბანის ფონზე (ბურდონულ-რესპონსორული);
2. ზედა ორი ხმის პარალელიზმით ბურდონული ბანის ფონზე (ბურდონულ-პარალელური);
3. ზედა ორი ხმის პარალელიზმით კონტრასტული ბანის ფონზე (კონტრასტულ-პარალელური);
4. მინიმუმ ორი განკერძოებული მოდელის, ანუ სპეციფიკური ხმის შემცველობა (ოსტინატური კრიმანჭული და წართქმა; კრიმანჭული, წართქმა და ბურდონული შემხმბარი;)

მაშინ, როდესაც მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები ერთი დასრულებული მუსიკალური აზრის განმავლობაში მონაცემლეობს, მიიღება კონტამინაციური სტრუქტურა, ანუ მრავალხმიანობის შედგენილი ფორმა (და არა – ტიპი, რადგან ეს უკანასკნელი ტაქსონომიური ერთეული განსახილველ ფრაგმენტში სტილურ ერთგვაროვნებას გულისხმობს). ასეთი კონტამინაცია ძირითადად სამი მეთოდით ხორციელდება: ა) ბურდონული ბანის ზიარი მოდელის შემცველი ხმათასვლით შენაცვლება (ბურდონის პარალელისტური, ან სინქრონული სვლით ამოძრავება ან პირიქით – პარალელური ან მხოლოდ სინქრონული მოძრაობის ბურდონული განფენით ჩანაცვლება); ბ) პარალინელური ან სინქრონული მრავალხმიანობის გადაძახილით ჩანაცვლება და გ) ხმათა შორის მოდელის სხვადასხვა დონით გაზიარება (პარალელიზმის სინქრონში გადაზრდა ან – პირიქით).

გვხვდება ჰეტეროგენული ფორმების კონტამინაციაც.

უნდა ითქვას, რომ კონტამინაციური კონსტრუქციები ქართულ სიმღერაში საკმაოდ იშვიათად იდებს ტიპური კანონზომიერების იერს, ამიტომ აქ მრავალხმიანობის კონტამინაციური ფორმის, როგორც სტაბილური მუსიკალურ-სააზროვნო კატეგორიის გამოცალკევებას ნაკლებად საჭიროდ მივიჩნევთ.

იმის გამო, რომ ოსტინატური მრავალხმიანობის გამოყოფის სიძნელე ადრეც ვერ გადაიღახა, ვეცდებით, ოსტინატოს სხვადასხვა სახეობების კლასიფიკაციური იდენტიფიცირებისათვის ცალკე ისეთი კრიტერიუმი მოვიყვანოთ, რომელიც კარგად გამოკვეთს ამ მოვლენის არსობრივ ბუნებას. რა ახასიათებს ოსტინატოს? პერიოდულობა და არასრული, ღია განვითარება. ამ უკანასკნელში ვგულისხმობთ მუსიკალური აზრის დამაბოლოვებელი ნაგებობის არმქონე, პერმანენტულ განფენას. სწორედ ამ ოვისების გამოსარჩევ კრიტერიუმს მივმართავთ და მას „განვითარების დრამატურგიული ასპექტის“, ან მოკლედ – „სასრულობის“ კრიტერიუმს შევარქევთ.

მუსიკალური დრამატურგია, როგორც ფუნქციურად გამოკვეთილი ფაზების დროითი ორგანიზაცია (არუთინოვი-ჯინჭარაძე ... 2004 :18), პირველ ყოვლისა, ექსპოზიციის, განვითარების და დასასრულის ფუნქციებს მოიაზრებს. და ამიტომ ამ კრიტერიუმით, უპირველეს ყოვლისა, მრავალხმიან სტრუქტურას დავყოფთ „სასრული“ და „არასრული“ განვითარების ნაგებობებად. ცნება „სასრული“

აღნიშნავს დასრულებული მუსიკალური აზრის დრამატურგიულად ერთ მთლიან პლასტად აღქმის შესაძლებლობას. ამგვარ მოვლენას შეიძლება ცნება „ჩაკეტილი ფორმაც“ მივუსადაგოთ. ხოლო ცნება „არასრული“, ანუ „ლია ფორმა“ ნიშნავს მუსიკალური აზრის ისეთ განვითარებას, რომლისთვისაც უცხოა დრამატურგიულად წინასწარგანსაზღვრული, მოსალოდნელი დასასრული, ხოლო ხმოვანების შეწყვეტისას მთელი მუდერი მასალა საწყისი-განვითარების-დამაბოლოებელი ნაწილების არმქონე ერთგვაროვან პლასტად აღიქმება.

არასრული, ანუ ლია განვითარების ჯგუფს, თავის მხრივ, ვყოფთ ორ – „განშლადი განვითარების“ და „სპირალური განვითარების“ ჯგუფებად. ცნება „სპირალური განვითარება“ გულისხმობს მკაფიო მოდელის პერიოდული განმეორების მეთოდით წარმოდგენას, რომლის მკაფიო მაგალითი სწორედ მრავალხმიანობის ოსტინატური ტიპია. ცნება „განშლადი“, „სპირალურის“ საპირისპიროდ, მიუთითებს „დაუგეგმავი დრამატურგიის“, ანუ „თავისუფალი იმპროვიზაციის“ პრინციპით განვითარებას, რომლისთვისაც მუსიკალური ფრაზის მკაფიო მოდელირება უცხოა. ასეთი მეთოდი ქართულ სინამდვილეში მხოლოდ პოტენციურად თუ შეგვიძლია ვიგულისხმოთ ადრეული ბურდონ-კონტინუუმის წიაღში. ასევე დასაშვებია ასეთი შემოქმედებითი მეთოდის ხალხური მუსიკის წიაღში გატარება ხმათა თავისუფალი განვითარების – პარალინეალური მრავალხმიანობის წიაღში. თუმცა ასეთი დაშვების რაიმე ანარეკლს დღევანდველ ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში, განშლადი ბურდონის მსგავსად, ვერ ვხედავთ.

რაც შეეხება „სასრული“, ანუ „ჩაკეტილი ფორმის“ ჯგუფს, აქ თავს მოიყრის ბურდონული, სინქრონული, პარალელური და პარალინეალური ტიპები. როგორც ვხედავთ, ამ ეტაპზე დრამატურგიის კრიტერიუმის უფლებამოსილება იზღუდება. გთავაზობთ მსჯელობის შესაბამის სქემას:

იხ. დანართში სქემა №3

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია

„სამუშაო“ კლასიფიკაციების მეშვეობით ნათელი გახდა, რომ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის აგება შეუძლებელია მხოლოდ ერთი კრიტერიუმის გამოყენებით. ე. ი. უნდა ვაღიაროთ, რომ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპები არ არის საერთო სიბრტყის ნიშნებით გამორჩეული. ტიპურობის ძირითადი განმსაზღვრელი ფაქტორი გარდა მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპისა, არის ის, თუ რა ნიშნით განირჩევა მკაფიოდ ესა თუ ის ფორმა სხვათაგან, ანუ – ორიგინალურობა. რაც შეეხება კომპოზიციური პრინციპის მიხედვით ტიპების გამორჩევას, ეს მეთოდი უფრო მეტად ერთგვარ ორიენტირს წააგავს, რომლის მიხედვითაც წინასწარ გამოვარჩევთ ტიპობრივ მოვლენას და ძირითადად მისი გამოსაყოფი კრიტერიუმის გამორჩევაზე ვზრუნავთ.

მაშასადამე, აღნიშნულ კლასიფიკაციაში სუბორდინაციულ ჯგუფებად დაყოფის სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა კრიტერიუმს ვიყენებთ. ამავე დროს, შეიძლება დაგვჭირდეს მოვლენათა ისეთი ნიშნით გამოყოფა, რომელსაც რომელიმე „სამუშაო კლასიფიკაცია“ ვერ წვდება. ასეთი ერთსაფეხურიანი კრიტერიუმი დაემსგავსება კრიმანულიანი-უკრიმანულო ანტაგონისტური წყვილის გამყოფ კრიტერიუმს. ასეთი მეთოდი შესაძლოა დაგვჭირდეს შედგენილი (სინთეზური) ფორმების გამოსაცალკებლად, რადგან „სამუშაო კლასიფიკაციები“ ამ რთული სტრუქტურის ყველა კუთხით „განათებას“ ვერ ახერხებენ. საერთოდ, მიუხედავად ჩვენი დიდი სურვილისა, რომ წარმოდგენილი კლასიფიკაციას „ამომწურავი“ იყოს, სავსებით ბუნებრივად მიგვაჩნია, რომ მასში ზოგიერთი მოვლენა თავის „მყარ ადგილს“ ვერ იპოვის. ზემცოვსკის აზრითაც, „ტიპოლოგიზაცია გულისხმობს მთელ რიგ გამონაკლისებს“ (ზემცოვსკი 1994 :12).

საერთო შთაბეჭდილებით ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში თვალშისაცემი ხდება ტიპურ ნიმუშთა სიმცირე. ეს არ უნდა გაგვიკვირდეს. ქართული მრავალხმიანობის დღევანდელი ნიმუშები გასცილდნენ საერთო სტილურ მაგისტრალებს, შეითავსეს სხვადასხვა კომპოზიციური მეთოდი და უკვე მკაფიო ინდივიდუალიზებულ სტრუქტურებად ჩამოყალიბდნენ. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ უფრო ადვილია მათში კომპოზიციურ პრინციპთა ანარეკლის ძიება, ვიდრე მათი რაიმე ტიპობრივ განზომილებაში ჩატევა. აშკარად, რომ კლასიფიკაციურ

სქემას ადრინდელი, შედარებით ერთგვაროვანი ფაქტურული სახეები უფრო დაემორჩილებოდნენ.

მაშინაც კი, როდესაც რომელიმე ნიმუშში რაიმე კომპოზიციურ პრინციპს გამოვყოფთ, ვაცნობიერებთ, რომ დღევანდელი შემსრულებელი ამ შემოქმედებითი პრინციპის მხრივ ანარეკლს თუ შეიგრძნობს და მასაც, არათუ მდერის წინ, არამედ – მდერის დროს და ნამდერის შემდგომ გაიაზრებს. დღევანდელი შესრულება ხალხური სიმღერისა ემსგავსება პროფესიული მუსიკის შემსრულებლის მიერ კომპოზიტორის მოკრძალებულ „თანაავტორობას“, და არა – ორიგინალურ, იმპროვიზირებულ შემოქმედებით პროცესს.

კიდევ ერთხელ მოვხაზავთ ტიპოლოგიურ სქემაზე მუშაობის ძირითად მეთოდებს. ყოველ შემდგომ საფეხურზე მოვლენას ორ, უნაშთო ჯგუფად ვყოფთ. მიღებული ჯგუფებიდან ვყოფთ მხრივ იმ ჯგუფს, რომელიც ჩვენი ინტერესის არეალში, ანუ – ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სფეროში, შემოდის. ამიტომ, ჩვენი ინტერესის შესაბამისად, კლასიფიკაციური სქემა თავდაპირველად ნაძვის სიმეტრიული პროფილის ცალი მხარის იერს იძენს. ამასთან, ამ „ნაძვის“ „კენტეროსთან“ დავინახავთ ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობასთან დაკავშირებულ უზოგადეს მოვლენებსაც. ანუ, კლასიფიკაციის სათავეში ისეთ ჯგუფებსაც გამოვყოფთ, რომელიც არათუ ქართული, არამედ ყოველგვარი მრავალხმიანობის საფუძველს წარმოადგენს. ამიტომ დიფერენციაციის ამ ეტაპზე ლექსიკოგრაფიულ მეთოდს ვიყენებთ (ცნებიდან - მოვლენისაკენ), ხოლო უშუალოდ ქართული მრავალხმიანობის წიაღში შესვლისას – დაყოფის გრამატიკულ მეთოდს (მოვლენიდან – ცნებისაკენ).

პირველ ყოვლისა, წარმოვადგენთ „კოლექტიური შემოქმედების“ ჯგუფს, რომელიც, ერთი მხრივ, მრავალხმიანობის ძირითადი თვისებაა, ხოლო მეორე მხრივ, თავისთავად, აუცილებლად მრავალხმიანობას არ გულისხმობს. ამ ჯგუფში შემოდის უნისონური შესრულებაც.

კოლექტიური შესრულების საპირისპირო გამოვყოფთ ჯგუფს „ინდივიდუალური შესრულება“, რომელიც თავის წიაღში, გარდა ვოკალური ერთხმიანობისა (რომელიც, ცხადია მრავალხმიანობასთან ყველაზე დაშორებული მოვლენაა), მოიცავს სოლო ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობას, სოლო ვოკალურინსტრუმენტულ მრავალხმიანობას და, რაც უფრო კარგად მეტყველებს ადამიანის მიერ მრავალხმიანობის არსისადმი მისწრაფებაზე, სოლო ვოკალური მრავალხმიანობას („ხორხისმიერი მდერა“). ამ სამი ჯგუფის დიფერენციაციაში

საშემსრულებლო კრიტერიუმი გვეხმარება. თუმცა ხორხისმიერ მდერაზე (სოლო ვოკალურ მრავალხმიანობაზე) აქ ყურადღებას აღარ გავამახვილებთ, რადგან ეს ტრადიცია საქართველოსთვის სრულიად უცხოა. აქ მოცემულია „ნაგულისხმევი“ მრავალხმიანობის ჯგუფიც, რომელიც, რა თქმა უნდა რეალურ მრავალხმიანობად არ აღიქმება.

რაც შეეხება ქართულ სოლო ინსტრუმენტული მრავალხმიანობას, როგორც ადრეც ადგნიშნეთ, აქ ძირითადად ვგულისხმობთ ერთი ინსტრუმენტის ფარგლებში (ჩონგური, ჭუნირი, გუდასტვირი,) ორი განსხვავებული ფუნქციის ხმის პარტიის არსებობას. ასეთი სტრუქტურული სურათები უფრო ხშირად ვოკალური შესრულების ანალოგს წარმოადგენს, რა მხრივაც შედარებით ორიგინალურ ნახატს ჭუნირზე დასაკრავები ქმნის. რაც შეეხება სინქრონულ-აკორდულ წყობას (ჩონგური, ფანდური, ლარჭემ-სოინარი), მათ მრავალხმიანობის ჯგუფს არ მივაკუთვნებთ – იმ ზემონახსენები მიზეზით, რომ ფუნქციონალურად განსხვავებულ ხმებს არ შეიცავენ. დავძენთ, რომ სოლო ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის ჯგუფს, ცალკე არ დავყოფთ ტიპებად – მათ მსგავსი სტრუქტურის ვოკალური მრავალხმიანობის ტიპებთან ერთად მოვიაზრებთ.

ინდივიდუალური შესრულების ჯგუფში მოვაქცევთ აგრეთვე სოლო ვოკალურ-ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობასაც. მას აგრეთვე არ შევეხებით შემდგომი დიფერენციაციის მიზნით, რადგან საკრავის პარტია აქ ძირითადად აკომპანემენტად, ფონად აღიქმება, მიუხედავად ამ საკრავის სხვადასხვა სტრუქტურული სურათისა (სინქრონული – ჩონგურ-ფანდური, ბურდონული – გუდასტვირი). ჩვენი აზრით ფონის ფუნქციას დასაკრავების ერთეული ნიმუშები აჭარბებს, როგორიცაა ზემოაღნიშნული ლარჭემისა და მისი დამკვრელის ხმის კონტამინაციური მონაცვლეობა.

კოლექტიური მრავალხმიანობის ჯგუფიდან თავიდანვე გამოვყოფთ ვოკალურ და ვოკალურ-ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობას.

დიფერენცირებას ვაგრძელებთ კოლექტიური შესრულების მიმართულებით. შესაძლოა, გამართლებული იყოს, კოლექტიური შემოქმედება დავყოთ პარტიითულ (საერთო შემოქმედებითი მიზნის მქონე), ანუ ორგანიზაციულ და სპონტანურ ანუ სტიქიურ ჯგუფებად. ამ უკანასკნელის გამოვლენა არ შეინიშნება რაიმე საქმიანობისადმი მისადაგებულ, ფუნქციურად მოწესრიგებულ ჟღერადობაში, ანუ – ტრადიციაში. სტიქიური შესრულების მაგალითები შეიძლება ვებით ექსპორტულ ურეგლამენტო თანაუდერადობაში, რომელიც შეიძლება თამაშის,

გაბაასების, ემოციური დატვირთვის (შესაძლოა – განტვირთვის) ხასიათს ატარებდეს. მაგრამ როგორც ქართულ, ასევე საზოგადო ტრადიციულ მრავალხმიანობაში ამგვარი ეპიზოდური, შემთხვევითი თანაუდერადობები მიზანმიმართული შემოქმედების ნაყოფად არ მიიჩნევა, ამიტომ ამ საფეხურის მიმართ მხოლოდ სქემის გარეშე კონსტანტაციას დავჯერდებით.

ამგვარად, კოლექტიურ შემოქმედებას დავყოფთ ორ ჯგუფად: **კოლექტიურ ერთხმიანობად** და **კოლექტიურ მრავალხმიანობად**. მათ შორის გამყოფი ზღვრის საუკეთესო ვარიანტად გვესახება მოდელზე მსჯელობისას დახასიათებული „იდენტური მოდელის“ ცნება.

იდენტური მოდელის გათავისების დროს შემსრულებლების შემოქმედებითი კმაყოფილება ძირითადად საერთო მხატვრული ჩანაფიქრის გადმოცემაში საკუთარი წვლილის შეტანით მიიღწევა. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის ხმათა შეთანხმება ერთი მიზნის მისაღწევად. ამ ჯგუფში შედის: ა) უნისონი, ანუ იდენტური მოდელის ერთობლივი განხორციელება ბ) იდენტური ანტიფონია, ანუ ორი ინდივიდუალური მხარის მიერ იდენტური მოდელის მონაცვლეობით აქცენტება გ) გაუცნობიერებელი პარალელიზმი ანუ მინიმუმ ერთი თანამომღერლის მიერ უნისონის არასწორად, რომელიმე ინტერვალში გატარება, რაც კილოურად დამოუკიდებელი პარალელურ ხმას აფიქსირებს (ამგვარი რამ ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში მხოლოდ შემთხვევით თუ შეიძლება მოხდეს). ასეთი „შემთხვევითი“ მრავალხმიანობის გაუცნობიერებლობა შესაძლოა ცალკე ერთსაფეხურიანი კრიტერიუმის როლშიც გამოგვეყვანა, რომელიც დაყოფდა „გაცნობიერებულ“ და „გაუცნობიერებელ“ მრავალხმიანობას და შეინარჩუნებდა უნაშოთ თრად გაყოფის პრინციპს, მაგრამ სქემის კიდევ უფრო გართულება ამგვარ არათანაბარი მნიშვნელობის ჯგუფებით ამ ეტაპზე ზედმეტად მიგვაჩნია.

უნისონური და არაიდენტური მოდელის შემცველ მრავალხმიანობის ჯგუფების გზაგასაყარზე დგას ჰეტეროფონია – უნისონის გააზრებული რღვევის მინიმალური, ჯერ ფუნქციონალურ მრავალხმიანობაში გადაუსვლელი გამოვლინებები.

არაიდენტური მოდელით ჟღერადობისას შემსრულებლები შემოქმედებით კმაყოფილებას განიცდიან არა არსებულ ნახატზე მისი ასლის დადებითა და გაიგივებით, არამედ – თავისი ორიგინალური სვლებით ასეთი ნახატის ერთობლივი შემუშავებით. ამ ჯგუფში შედის ა) რეალური მრავალხმიანობა, ანუ

ფუნქციონალურად ინდივიდუალური დატვირთვის მქონე ხმათა პარტიები; ბ) მოწოდება-პასუხის ანგიფონია, ანუ ნომინალური მრავალხმიანობა, რომლის დროსაც ორი მონაცემე მხარე ასევე ფუნქციონალურ ინდივიდუალობას ამჟღავნებს; აქაც, ისევე როგორც იდენტური მოდელის ჯგუფში შიდა დაყოფის კრიტერიუმია ხმათა თანაუღერადობის შემცველი და ასეთი მეთოდის არაშემცველი ჯგუფებად დაყოფა; სხვაგვარად – კრიტერიუმად მხოლოდ მონაცემლების (თანაუღერის გამორიცხვით) პრინციპის გამოყენება. რაც, ძირითადად, ერთხმიანი არაიდენტური მოდელის გამოყენებით ნომინალური მრავალხმიანობის ჯგუფს გვაძლევს.

სამუშაო კლასიფიკაციური სქემების გამოყოფისას გვახსოვს, რომ ოსტინატური მრავალხმიანობის გამოყოფა მხოლოდ ე.წ. „სასრულობის კრიტერიუმმა“ შესძლო. ამასთან, ეს კრიტერიუმი მკაფიოდ გამოყოფს ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ოსტინატურ და დანარჩენ არაოსტინატურ ფორმებს, რომლის დაყოფაზეც შემდგომში გამონაკლისის გარეშე შეგვიძლია ვიზუალობა. ასე, რომ აღნიშნულ კრიტერიუმს რეალური მრავალხმიანობის პირველ დამყოფად მოვიაზრებთ. შედეგად ვიღებთ სასრული განვითარების (ჩაკეტილი ფორმის) და არასრული განვითარების (დია ფორმის) მრავალხმიანობის ჯგუფებს. ამ უკანასკნელს ვყოფთ სპირალური განვითარების (ოსტინატური მრავალხმიანობა) და განშლადი განვითარების ჯგუფებად. განშლადი განვითარების ჯგუფის დაყოფის ვერსიებს, რომლებიც სამუშაო კლასიფიკაციებზე მსჯელობისას ვახსენეთ, ამ ძირითად სქემაში აღარ გავითვალისწინებთ, რადგან ქართულ სივრცეში მათი, კერძოდ კი – განშლადი ბურდონის დამკვიდრება აღარ ხდება, თუმცა შეიძლება შევნიშნოთ ასეთი განშლის მცირე მიღრეკილებანი გრძელ კახურ სუფრულებში ბანის ინიციატივის ზემოაღნიშნულ მაგალითზე

მივუბრუნდებით სასრული განვითარების ჯგუფს. მისი დაყოფისას ვიხელმძღვანელებთ რიტმული მოდელის სინქრონული (რიტმული ზიარი მოდელის მქონე) და ანტიქრონული (კონტრასტული რიტმული მოდელის მქონე) გამომჟღავნების კრიტერიუმით, რადგან, როგორც ადრეც ავღნიშნეთ, საქართველოში მრავალხმიანობის ყველაზე დიდ მასივს – ფუნქციონალურ მრავალხმიანობას სწორედ ეს კრიტერიუმი პყოფს ორ, მეტნაკლებად თანაბარი სიდიდის ჯგუფად.

სასრული განვითარების ჯგუფში შემდეგ საფეხურზე ავანსცენაზე უკვე მოდელის კრიტერიუმი გამოგვყავს. იგი რიტმული მოდელის მიერ გამორჩეულ ორ

ჯგუფს თრ-ორად ყოფს, მაგრამ სხვადასხვა ასპექტით: რიტმული სინქრონის ჯგუფი იყოფა რიტმულ-მელოდიური მოდელის შემცველ და მხოლოდ რიტმული ზიარი მოდელის შემცველ, ანუ მელოდიური მოდელის არამქონე ჯგუფად, ხოლო კონტრასტული რიტმული მოდელის ჯგუფი იყოფა რიტმულ-მელოდიური კონტრასტული მოდელის შემცველ (იმიტაცია) და მხოლოდ კონტრასტული რიტმული მოდელის შემცველ ჯგუფებად. ეს უკანასკნელი კი იყოფა განკერძოებული მოდელის მქონე და განკერძოებული მოდელის არამქონე – პარტნიორული მოდელის ჯგუფებად. დაყოფის ასეთი პოლიტიკა გამომდინარეობს იქიდან, რომ ზიარი რიტმული მოდელის პირობებში განკერძოებული მოდელი ნაკლებ აქტუალურია. ამიტომ ორიგინალური სტრუქტურული იერის ძიებისას მისი ანტაგონისტური – მელოდიური ზიარი მოდელის ქონა-არქონაზე დაყრდნობის მეთოდი უფრო გამართლებულია. პირიქითაა კონტრასტული რიტმული მოდელის დაყოფისას – მელოდიური ზიარი მოდელი საქართველოში სრულიად არააქტუალურ იმიტაციის ჯგუფს თუ გამოყოფს (ქართულ სიმღერებში არსებული იმიტაციის შემთხვევები მხოლოდ ლოკალური მასშტაბით იფარგლებიან და მუსიკალური აზრის წარმართვაში არსებით ცვლილებებს არ იწვევენ

როგორც რიტმული ზიარი მოდელის მქონე, ასევე რიტმულად კონტრასტული მოდელის ჯგუფები თავის მხრივ დაყოფისას, მათი უკიდურესი გამოვლინებების სახით, გვიჩვენებენ ისეთ ერთეულებს, რომლებიც უკვე ტიპიურად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ესაა შესაბამისად – პარალელური ხმათასვლა (რომელიც რიტმულ ზიარ მოდელთან ერთად მელოდიურ ზიარ მოდელსაც ითვალისწინებს) და პარალინეალური ხმათასვლა (რომელსაც რიტმულ კონტრასტთან ერთად, განსხვავებით იმიტაციისაგან, მელოდიური კონტრასტიც ახასიათებს)

ამ ეტაპზე შეგვიძლია გამოვიყენოთ უცვლელი და ცვალებადი სიმაღლის ბანის კრიტერიუმი, რომელიც რიტმული ზიარი მოდელის, ანუ სინქრონულ მრავალხმიანობას დაყოფს რეჩიტაციული ბურდონის და სახელდობრ, სინქრონის ჯგუფებად, მეორე მხრივ კი განკერძოებული მოდელის მრავალხმიანობას დაყოფს ოსტინატურ, ბურდონულ და გადაძახილიან ჯგუფებად. მაგრამ ამ ეტაპზე ამ კრიტერიუმის ერთპიროვნული გამოყენება ტოვებს უკმარისობის გრძნობას: განკერძოებული მოდელის ბანის მიხედვით დაყოფა მოგვისპობს კრიმანჭულის, როგორც ოსტინატური განკერძოებული მოდელის გამოყოფის საშუალებას. ამიტომ განკერძოებული მოდელის დაყოფა გვირჩევნია ინიციატივის კრიტერიუმით გაწარმოოთ. ამ მეთოდით მივიღებთ უინიციატივო – ბურდონის შემცველ მოდელს

და ინიციატივიან – ოსტინატოს და გადამახილის შემცველ მოდელს. და რადგანაც ოსტინატური მრავალხმიანობა ზევით გვაქვს გამოყოფილი ამჯერად ვიღებთ გადამახილიანი კონტამინაციის ქვეტიპის ჯგუფს. ეს უკანასკნელი პარალინელური მრავალხმიანობის წიაღში გვხვდება და სწორედ მის ქვეტიპად მოვიაზრებთ.

სინქრონული მრავალხმიანობის ტიპი როგორც აღვნიშნეთ, უკვე გამოიყო რიტმული ზიარი მოდელის ჯგუფით. რაც შეეხება რეჩიტაციულ ბურდონს, მისი შემცველობის მრავალხმიანობას, ასევე სინქრონულად მივიჩნევთ, ხოლო ამ უკანასკნელი სიმრავლიდან გამოსაყოფად მას „ქვეტიპის“ ცნებას ვუსადაგებთ. რაც შეეხება ოსტინატური და ბურდონული განკერძოებული მოდელების შემცველ მრავალხმიანობის სახეებს, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ეს მოდელები ერთ ხმაშია გამოვლენილი, რაც სხვა ხმებთან კომბინირების ვარიანტებს გულისხმობს. შესაბამისად, აშკარა ხდება მათი შემდგომი დანაწევრების აუცილებლობა. ამ ეტაპზე გამოვიყენებთ კომპოზიციური პრინციპების რაოდენობის კრიტერიუმს.

ერთი კომპოზიციური პრინციპი გამოყოფს **ბურდონ-კონტინუუმს**, რომელიც სუფთა სახით ბურდონულ თრხმიანობაში განივთდება (მაგალითი № 77).

ორი და ორზე მეტი კომპოზიციური პრინციპი უკვე **სინთეზურ (შედგენილ) ფორმებს** შეიმუშავებს. აქ გამოვყოფთ სამხმიანობისა და ოთხსმიანობის ჯგუფებს. სამხმიანობაში ორი პრინციპი ურთიერთქმედებს ბურდონულ კონტამინაციაში, რაც გამოიხატება ბურდონული ბანის ფონზე ზედა ხმების პარალელური და პარალინეალური ხმათასვლის, ანუ ამ ორიდან ცალკე აღებული ხმების თითოობით მონაცველობაში. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში საჭმე გვაქვს, როგორც ადრე აღვნიშნეთ, „**ნომინალურ სამხმიანობასთან**“. ბურდონული კონტამინაცია ძირითადად ბურდონი-კონტინუუმის არეალში გვხვდება და, შესაბამისად, **ქვეტიპად უნდა ჩაითვალოს.**

ასევე სამხმიანობაში ორი კომპოზიციური პრინციპის თანაქმედებითაა გამოხატული **კონტინუალური ბურდონულ-პარალელური ჰეტეროგენული** მრავალხმიანობა, რომელსაც ასევე **ბურდონი-კონტინუუმის ქვეტიპად მოვიაზრებთ.** ბურდონულ-პარალელური მრავალხმიანობის არეალში უნდა გავითვალისწინოთ რეჩიტაციული ბურდონული ბანის მქონე პარალელიზმიც. თუმცა იმდენად, რამდენადაც ამგვარი ბურდონი განკერძოებულ მოდელს არ წარმოადგენს, ინიციატივის დაბალი ხარისხის გამო ამ ფორმას სინქრონული მრავალხმიანობის არეალში უფრო განვიხილავთ.

ორი პრინციპის – ოსტინატოსა და პარალინეალური ხმათასვლის – თანაქმედების შედეგია აგრეთვე კრიმანჭულიანი სამხმიანობა, რომელსაც, მისი მკაფიოდ გამოვლენილი ორიგინალური იერის გამო, ტიპის სახელწოდებას მივაკუთვნებთ. მას ბურდონული ჰეტეროგენული ფორმისაგან, როგორც ასევე სამხმიანობაში ორი პრინციპის თანაქმედების ფორმისაგან, ბანის კრიტერიუმი გამოარჩევს.

სამი პრინციპი ახასიათებს ნადური ოთხსმიანობის ტიპს. მაგრამ კომპოზიციურ პრინციპთა რაოდენობის კრიტერიუმი ამ ეტაპზე ფერმკრთალდება, რადგან ნადურ ოთხსმიანობაში უნდა გავაერთიანოთ როგორც კრიმანჭულის, ასევე გამყივანის შემცველი ფორმები, ხოლო ეს უკანასკნელი ძნელია მივიჩნიოთ ცალკე რომელიმე კომპოზიციური პრინციპის, ან განკერძოებული მოდელის განსხვეულებად. ამ შემთხვევაში გამოგვადგება ზოგადად ხმათა რაოდენობის კრიტერიუმი, რადგან ფუნციონალური თავისთავადობით გამოხატული ოთხი ხმის ამგვარად მკაფიოდ ჩამონაკვთული ოთხსმიანობა, როგორიც დასავლურქართულ ნადურ სიმღერებშია, სხვაგან საქართველოში არ გვხვდება.

ამგვარად, ამ კლასიფიკაციის მიხედვით მივიღეთ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის შემდეგი რვა ტიპი და სამი ქვეტიპი:

1. ნომინალური მრავალხმიანობა
2. ოსტინატური მრავალხმიანობა (ოსტინატო-კონტინუუმისა და ოსტინატო-რეფრენის ქვეტიპებით)
3. პარალელური ხმათასვლის მრავალხმიანობა
4. სინქრონული ხმათასვლის მრავალხმიანობა (ქვეტიპი – რეჩიტაციული ბურდონული მრავალხმიანობა)
5. კონტინუალური ბურდონული მრავალხმიანობა ქვეტიპები – ბურდონული კონტამინაცია და ბურდონულ-პარალელური მრავალხმიანობა
6. პარალინეალური ხმათასვლის მრავალხმიანობა (გადაძახილიანი კონტამინაციის ქვეტიპით)
7. კრიმანჭულიანი სამხმიანობა
8. ნადური ოთხსმიანობა

მიუხედავად ზემოთ განხილული და ვიზუალურად ქვემოთ წარმოდგენილი ამგვარი მრავალწევრიანი კლასიფიკაციური სქემისა, არ გვსურს, ვინმეს შეექმნას წარმოდგენა, თითქოს ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა, როგორც ერთიანი სტილური მოვლენა, ერთმანეთისადმი უცხო მეთოდებით შედგენილი ეკლექტიკური ნაზავია. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა სასიათდება მკაფიოდ ჩამონაკვთული ერთი საერთო ორიგინალური სტილით, რომლის მთავარი მახასიათებელი, რა უცნაურადაც არ უნდა გვეჩვენოს, ხსენებული კომპოზიციური პრინციპების „მშვიდობიანი, ურთიერთშემავსებელი თანარსებობაა“. შესაძლოა, გარკვეული კომპოზიციური პრინციპი – დაგუშვათ, პარალელიზმის, ბურდონისა თუ პარალინეალობისა – მოცემულ ნიმუშში მხოლოდ ფრაგმენტულად გამოჩნდეს და არ იღებდეს მონაწილეობას ამ ნიმუშის რომელიმე ტიპისადმი მიგუთვნებაში. მაგრამ სწორედ ასეთი ფრაგმენტულობა მიანიშნებს იმ ფაქტზე, რომ ეს სტაბილური შემოქმედებითი ჩვევაა, რომელსაც ქართველის მუსიკალურ აზროვნებაში თავისი განსაზღვრული ადგილი უკავია.

**ქართული მრავალხმიანობის ფორმები სხვადასხვა საშემსრულებლო
განზომილებაში**

ვეცდებით, ზოგადად მაინც მოგხაზოთ ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა განპირობებულობისა და რაოდენობრივი მაჩვენებელი სხვადასხვა საშემსრულებლო პარამეტრის მიხედვით. კერძოდ:

- ქართული მუსიკალური დიალექტების მიხედვით;
- ქანრების მიხედვით;
- სპეციალიზებული ზეპირი ტრადიციის, გლეხური და ქალაქური ხალხური მუსიკის მიხედვით;
- ვოკალური და საკრავიური შემსრულებლობის მიხედვით;
- სქესობრივ-ასაკობრივი რეგლამენტის მიხედვით;

ეს ჩამონათვალი მოგვაგონებს ზემოთ აღნიშნულ „საშემსრულებლო კრიტერიუმს“. მართლაც და, საინტერესოა, დადგინდეს, რამდენად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება შესრულებამდელ რეგლამენტს მუსიკალური სტრუქტურის სახასიათო სახეთა შემუშავებაში.

დავიწყებთ ქართული მუსიკალური დიალექტების ამ ასპექტით მიმოხილვით. მართალია, არსებობს ზოგადი წარმოდგენა იმის შესახებ, რომ კახეთის რეგიონში ბურდონული მრავალხმიანობა დომინირებს, სვანეთში – კომპლექსურ-პარალელური, ხოლო გურიაში – პოლიფონიური, ქართული მრავალხმიანობის ტიპთა რაოდენობრივი განაწილება მუსიკალური დიალექტების მიხედვით ჯერ კიდევ ელის სერიოზულ სტატისტიკურ ანალიზს. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს სადიპლომო ნაშრომში მოცემული გვქონდა გარკვეული ცდები ამ მიმართებით. განსაკუთრებული ნიშვნელობა მივაქციეთ რეჩიტაციის ხარისხს მრავალხმიან სიმღერებში. მაგალითად, სიმაღლისუცვლელ ბგერათა რიცხვს ვუფარდებდით მათი ინტეგრირებით მიღებულ იგივე გრძლიობის, ოდონდ თითო ბგერათა რიცხვს, რის შედეგადაც მიღებული „შეკუმშვის კოეფიციენტი“ ერთმანეთისაგან განვასხვავებდით ცალკეულ კუთხეებსა და ჟანრებს.

სტატისტიკური აღრიცხვა ჩავატარეთ ქართული ხალხური სიმღერის იმ დროისთვის არსებულ ყველა სანოტო კრებულზე; ვავსებდით ჩვიდმეტ გრაფას, სადაც მითითებული იყო არა მხოლოდ ცალკეულ ხმათა მონაცემები, არამედ ხმათა შორის შეფარდებითი მონაცემები; დაკვირვების მირითად ელემენტს ტაქტი წარმოადგენდა, გარდა ოსტინატური და სინქრონული მრავალხმიანობის

გამოვლინებებისა. საინტერესო მონაცემები იქნა მიღებული ხმებში რეჩიტაციის ხარისხის შესახებ. მრავალხმიანობის ფორმათა მიმართებით ეს სტატისტიკური ანალიზი ამჯერად მხოლოდ ერთი მონაცემით – ბურდონულ მრავალხმიანობაში რეჩიტაციული ბურდონის ხვედრითი წილის კოეფიციენტის დადგენილი სახით – დაგვეხმარება. კერძოდ, აღმოჩნდა, რომ რეჩიტაციული ბურდონი ყველაზე მეტი პროცენტით მოცემულია სვანეთში (83,4%), შემდეგ დაღმავალი თანმიმდევრობით: სამეგრელოში (75,3%), რაჭაში (70,4%), აჭარაში (67,0%), გურიაში (59,9%), იმერეთში (58,3%), ქართლში (57,8%), კახეთში (50,4%). რაც შეეხება სხვა დიალექტებს, მათში, მასალის სიმცირისა და ორხმიან-ერთხმიანობის დიდი წილის გამო, სტატისტიკურად მნიშვნელოვანი მონაცემი ვერ დავადგინეთ. მთლიანად სამხმიან სიმდერებში რეჩიტაციული ბურდონის წილი 63,8%-ია. რაც შეეხება სხვა ცხრილებს, იმედია ამ მიმართებით კვლევა გაგრძელდება თუნდაც სტატისტიკოსთა დახმარებით(გაბისონია 1986 :57-73).

ამჯერად ვეცდებით დაგხატოთ საქართველოს მუსიკალურ დიალექტებში მრავალხმიანობის ფორმათა გავრცელების ზოგადი სურათი.

ხევსურეთი – უნისონური მდერის მწირი ტრადიციის გვერდით გვხვდება ბურდონული მრავალხმიანობა, ასევე – ოსტინატური რეფრენი ბურდონული საყრდენი ბგერის სახით (მაგალითი № 78), ან მოკლე ოსტინატური საქცევით (მაგალითი №79). ოსტინატო და რეჩიტაციული ბურდონი ზოგჯერ ენაცვლება ერთმანეთს (მაგალითი № 80). ასევე ხშირია ოსტინატური რეფრენის მოპასუხე კორიფე-სოლისტის დროდადრო შებანებაც (მაგალითი №81). გვხვდება იდენტური მოდელის ანტიფონიც (მაგალითი №82), რომელიც ზოგჯერ არაიდენტური მოდელის ანტიფონს, და შესაბამისად, ხომინალურ მრავალხმიანობაში გარდამავალი დიალოგის სახესაც აღწევს (მაგალითი № 83). ამგვარი ანტიფონის განვითარებული სახეა ეგრეთწოდებული „შემდერნება“, რომლის დროსაც სოლისტი და მებანე ფუნქციებს ცვლიან ხოლმე (მაგალითი № 84).

ფშავი – ძირითადად კონტინუალური ბურდონული ორხმიანობაა განვითარებული. გვხვდება ოსტინატური მრავალხმიანობაც. აღსანიშნავია, რომ ფშავი ბურდონული ორხმიანობა სიმდერა „ფერხისაში“ მსგავსია ხევსურულისა სიმდერა „ფერხისულში“ (მაგალითი № 85). ფშავში, „ფშაურის“ ტიპის სიმდერებში ხშირია ორი სოლისტის მონაცვლეობა ბურდონული ბანის ფონზე (მაგალითი №

86). ერთი შეხედვით, ეს სტრუქტურა შეიძლება ნომინალურ სამხიანობადაც ჩაითვალოს, მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მონაცელე მხარეებს ერთი იდენტური მოდელი გააჩნიათ.

თუშეთი – „ახალი ფორმაციის“ სიმღერები გადმოცემულია ბურდონულ-პარალელური სტილით. ხშირია სოლო ვოკალურ-ინსტრუმენტული პოლიპლასტურობა, რომელსაც ფრაზების სეკვენტური მონაცელეობა გამოარჩევს (მაგალითი № 87). ძველ სიმღერებში მრავალხმიანობა ნაკლებად გვხვდება. სამაგიეროდ, ვხვდებით უნისონურ შესრულებას. რაც შეეხება სიმღერა „დალას“ უნისონურ მონაკვეთს, იგი, იმის გამო, რომ მხოლოდ სოლისტის მოპასუხე გუნდური ბანის მიერ სრულდება, ერთმნიშვნელოვნად უნისონურ შესრულებად ვერ ჩაითვლება (მაგალითი № 88) აქ მხოლოდ ბანის პარტიის ორიგინალურ გაფართოებასთან გვაქვს საქმე.

ხევი – აქ ძირითადად რეჩიტაციულ-ბურდონული და სინქრონული მრავალხმიანობაა გაბატონებული. ამ უკანასკნელში ეპიზოდურად გამოსჭვივის პარალელური ხმათასვლის ჩარჩო, რომელიც დროთა განმავლობაში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „პორიზონტალურად გაიწელა“ (მაგალითი № 89) სხვათა შორის, იგივე პროცესის ნაკვალევი ჩანს მთელ დასავლურქართულ, განსაკუთრებით კი – სვანურ და აჭარულ სინქრონულ მრავალხმიანობაშიც. ვხვდება ოსტინატური მრავალხმიანობის შემთხვევებიც, რომლებიც ბანში რეფრენული ოსტინატოთა გადმოცემული, ხოლო ზედა ორი ხმის მონაცელეობა ნომინალური სამხმიანობის ნახატითაა წარმოდგენილი (მაგალითი № 90). საინტერესოა ერთეული შემთხვევები აქტიურად მოძრავი ბანისა, რაც პარალინეალური ხმათასვლის პრეცედენტს ქმნის აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერებში (მაგალითი № 91).

მთიულეთი – აქ გვხვდება როგორც ბურდონული (მაგალითი № 92), ასევე სინქრონული (მაგალითი № 93) და ოსტინატური ტიპები (მაგალითი № 94).

გუდამაყარი – აქ გვხვდება კონტინუალური ბურდონული (მაგალითი № 95), ზოგჯერ ოსტინატური მრავალხმიანობაა (მაგალითი № 96), ძირითადად – ორხმიანობა. მაგრამ მასალა იმდენად მცირეა, რომ ტიპურ სტილზე ძნელია საუბარი.

გახეთი – ბურდონული მრავალხმიანობის ძირითადი საუფლოა. ძნელი დასადგენია რეჩიტაციული, ან კონტინუალური ბურდონის პრიორიტეტი. ეს უკანასკნელი უფრო ხშირად კონტამინაციური სახითაა წარმოდგენილი (ნომინალური სამხმიანობა + ბურდონულ-პარალელური, ხშირად ეს უკანასკნელი –

გართულებული სახითაც) (მაგალითი № 97). ზედა ხმების მელიზმატიკით საქართველოში ამ დიალექტს ბადალი არ მოეძებნება (მაგალითი № 98). ვხვდებით ოსტინატურ მრავალხმიანობასაც (მაგალითი № 99).

საინგილო – სამწუხაროდ, ამ ძირძველი ქართული კუთხიდან მწირი მონაცემები გვაქვს. ი. უორდანიას მოპოვებული ინგილოთა ცნობები, რომ აქ ადრე, როგორც ჩანს, ბურდონულ ბანზე დამყარებულ სიმღერებს, ასევე – ახალი ფორმაციის რამდენიმე სამხმიანი სიმღერა.

ქართლი – კახეთის მსგავსად, ბურდონული მრავალხმიანობაა გაბატონებული (მაგალითი № 100), თუმცა სტრუქტურული განვითარების დიაპაზონი შედარებით მცირეა – ნაკლებად ვხვდებით გრძელ სუფრულ სიმღერებს კონტამინაციური ბურდონული მრავალხმიანობით. აქ კახეთზე უფრო ხშირია მთელ სიმღერაში დომინირებული ნომინალური ბურდონული სამხმიანობა (მაგალითი № 101). საკმაოდ ხშირია ოსტინატური მრავალხმიანობა (მაგალითი № 102).

მესხეთი – აქ კოლექტიურ მუსიცირებაში უნისონური მღერის ტრადიციასთან ერთად როგორც ორხმიანი (მაგალითი № 103) ასევე სამხმიანი რეჩიტაციული ბურდონი გვხვდება (ვ. მაღრაძის მიერ რესტავრირებულ სიმღერებსაც თუ დავეყრდნობით).

სვანეთი – სვანურ სიმღერაში ძირითადი წყობა სინქრონული მრავალხმიანობაა, თუმცა სინქრონის ზოგადი სურათი ხშირად რეჩიტაციული ბურდონის პარალელურ მოძრაობაში და პირუკუ გადაწყობით მიიღწევა. (მაგალითი № 104). იშვიათია ტიპიური ოსტინატური მრავალხმიანობა (მაგალითი № 105) უფრო ხშირად კი ოსტინატური მრავალხმიანობის ფესვები ფერხულის აჩქარებულ ნაწილში იჩენს თავს (მაგალითი № 106).

რაჭა – ამ დიალექტში წილობრივი პრიორიტეტი უთუოდ სინქრონულ მრავალხმიანობას ეკუთვნის. თუმცა ვხვდებით რეჩიტაციულ (მაგალითი № 107) და, იშვიათად, კონტინუალურ ბურდონულ ტიპებსაც (მაგალითი № 108). აქაური სინქრონული მრავალხმიანობა უფრო ხშირად სვანურს წააგავს (მაგალითი № 109) სვანურის მსგავსია ოსტინატური სტრუქტურის ფრაგმენტებიც (მაგალითი № 110).

ლეჩეუმი – აქაც სინქრონული მრავალხმიანობაა გაბატონებული, თუმცა რაჭისა და სვანეთისაგან განსხვავებით ხმათა კოორდინაციის კვინტური „ჩარჩო“ ხშირად ოქტავურით იცვლება (მაგალითი № 111) საკმაოდ ხშირია რეჩიტაციული ბურდონიც (მაგალითი № 112). იშვიათად – კონტინუალური ბურდონული მრავალხმიანობა (მაგალითი № 113).

იმერეთი – დასავლეთ საქართველოსათვის ჩვეული სინქრონული მრავალხმიანობის გვერდით აქ ვხვდებით რეჩიტაციულ ბურდონულ (მაგალითი № 114) და კონტინუალური (მაგალითი № 115) მრავალხმიანობას. სხვა კუთხეებთან შედარებით თვალშისაცემია მოძრავი ბანის ხშირი მონაცემებია რეჩიტაციულ ბურდონთან (მაგალითი № 116). რაც შეეხება იმერული სიმღერის არეალისათვის მეტად სახასიათო ქალაქური სიმღერის სეგმენტს: ეს უკანასკნელი მთლიანად ტიპიური სინქრონული სტილისაა (მაგალითი № 117).

სამეგრელო – განსხვავებით იმერეთისაგან, აქ სინქრონულ მრავალხმიანობის გვერდით საკმაოდ წონადია ოსტინატური მრავალხმიანობის წილიც (მაგალითი № 118) გვხვდება ორივე სახის ბურდონული მრავალხმიანობა კონტინუალური (მაგალითი № 119) და რეჩიტაციული (მაგალითი № 120) ვხვდებით ტიპიური „ტრიოს“ პარალინეალურ მრავალხმიანობასაც, თუმცა – უთუოდ გურული სიმღერის გავლენით (მაგალითი № 121).

გურია – აქ სინქრონულ მრავალხმიანობასთან ერთად წინა პლანზე პარალინეალური მრავალხმიანობა წამოიწევს. ეს უკანასკნელი ყველაზე დიდი დოზითა და განვითარებული სახით სწორედ გურიაშია წამოდგენილი – ძირითადად „პოლიფონიური ტრიოს“ სახით. განსაკუთრებით გამოირჩევა ზედა ხმა „წვრილი“, რომელიც თავისი რეგისტრული, ტემბორული და სამღერისის თავისებურებით მკაფიოდ ინდივიდუალურ „კვალს“ ტოვებს სიმღერის სტრუქტურაში (თუმცა იმდენად სპეციფიკურ ჟღერადობას ვერ აღწევს, როგორსაც – კრიმანჭული) (მაგალითი № 122). ამავე კუთხისთვისაა დამახასიათებელი კრიმანჭულიანი სამხმიანობა (მაგალითი № 123) და ნადური ოთხხმიანობა (მაგალითი № 124). თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს უკანასკნელი ფრაგმენტული სახით სამეგრელოში და იმერეთშიცაა წარმოდგენილი. ნადური და საფერხულო სიმღერების აჩქარებისას, ფრაზების დაყოფის მეთოდით, ხდება ოსტინატურ მრავალხმიანობაში გადაწყობა (მაგალითი № 125) – ისევე, როგორც საქართველოს სხვა კუთხეებში.

აჭარა – აჭარაში ვხვდებით როგორც განვითარებულ სამხმიანობას, რაც გურიის გავლენით უნდა აიხსნას, ასევე მთის აჭარის ორხმიანობას, რომელიც უმეტესად პარალელურისა და პარალინეალურის კონტამინაციურ ხმათასვლას ნერგავს (მაგალითი № 126). საინტერესოა, რომ ვლინდება მსგავსება აჭარული ორხმიანი სიმღერების სტრუქტურის შედარებისას იმავე დასახელების გურული სამხმიანი სიმღერების სტრუქტურასთან, რის შედეგადაც ნათელი ხდება, რომ

წამყვანი კომპოზიციური პრინციპი (ამ შემთხვევაში – პარალინეალური) სტაბილურობით გამოირჩევა. თუმცა ხშირია რეჩიტაციული (მაგალითი № 127) და კონტინუალური ბურდონული მრავალხმიანობა (მაგალითი № 128). აჭარაში ვხვდებით ოსტინატურ მრავალხმიანობასაც (მაგალითი № 129). ხოლო რაც შეეხება აჭარულ ვერსიას სიმღერისა „მისდევს მელა ლომსა“, იგი პარალელური მრავალხმიანობის ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს (მაგალითი № 130).

შავშეთი – ამ კუთხეში, გვიანდელი, მაგრამ მაინც ისტორიული იზოლაციის გამო, დასავლეთ საქართველოს სხვა კუთხეებთან შედარებით უფრო „შეყოვნებული“ სახითაა მოღწეული მრავალხმიანობის ადრეული სტადია, რომელიც თითქმის სრულიად იმეორებს მთიანი აჭარის ფოლკლორს. მრავლად გვხვდება ნომინალური ანტიფონური მრავალხმიანობა (მაგალითი № 131).

ლაზეთი – ლაზური სიმღერის მრავალხმიანობის შესახებ ჯერჯერობით საკმარისი მასალა არ მოგვეპოვება (ჯერჯერობით ავთენტური შესრულების ერთხმიანობის ჩანაწერები უფროა ცნობილი). თუმცა შეიძლება საუბარი არაიდენტური ანტიფონის ფრაგმენტულ გამოვლინებებზე (მაგალითი № 132).

საინტერესოა მკვლევართა მოსაზრებები ქართული მრავალხმიანობის მსგავსების შესახებ სხვა ხალხთა მრავალხმიან სტილებთან, როგორიცაა ალბანური მრავალხმიანობის შედარება გრძელი კახური ბურდონულ სიმღერებთან (შტოკმანი 1956); ქართული სიმღერების შედარება ლიტვურ სუტარტინესთან (რაჩიუნაიტ-ვიჩინიენე 2002); კორსიკულ სიმღერებთან (ბითელი 2007); ბულგარულთან (ციციშვილი 1990); ქართ ლი მრავალხმიანობის შედარება ევროპულ შუა საუკუნეების პოლოფონიასთან (შნაიდერი 1940).

ზოგადად უნდა აღინიშნოს, რომ დიალექტთა დიფერენციაცია მრავალხმიანობის ფორმათა მიხედვით მკაფიო შედეგებს არ გვაძლევს. ერთი მუსიკალური დიალექტისათვის მრავალხმიანობის ერთი ფორმის მისაკუთრების თვალსაზრისით შესაძლოა გამოვყოთ მესხური რაჩიტაციული ბურდონი, გურული კრიმანჭულიანი სამხმიანობა, ასევე გურული ნადური ოთხხმიანობა, კახური და ქართლური ბურდონული კონტამინაცია, აჭარულ-შავშური პარალინეალური ორხმიანობა.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური ტრადიცია მრავალხმიანი სტრუქტურის მხრივ შედარებით ერთგვაროვანია, ვიდრე დასავლეთისა. უფრო მეტიც: მივანიშნებდით ერთგვარ „ეთნიკურ ბგერით იდეალზე“ (გიპიუს-ევალდის ტერმინი) აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერისა (რომელიც

ხშირად არც დასავლეთ საქართველოსთვისაა უცხო), რომელიც რეჩიტაციული ან კონტინუალური ბურდონის ორ პარმონიულ საფეხურზე დაყრდნობილ ზედა პარალელურ ხმებში მცირე დაღმავალ ფრაზას წარმოადგენს (მაგალითი № 133).

ასევე მცირე პროდუქტულობით ხასიათდება მრავალხმიანობის ფორმათა უანრებთან შესაბამისობის მიება. მკაფიოდ უნდა გამოიყოს ჟანრები, რომლებსაც შეესაბამება მრავალხმიანობის გარკვეული ტიპი. ამგვარი სრული შესაბამისობის მაგალითად ჯერჯერობით სათამაშო-საცეკვაო სიმღერების რეფრენულ ოსტინატოს გამოვყოფდით. რაც შეეხება ცალმხრივ შესაბამისობას, უნდა აღინიშნოს მგზავრულების (ლაშქრულის, მხედრულის) სინქრონული მრავალხმიანობა, სარიატუალო ჟანრისათვის დამახასიათებელი კონტინუალური ბურდონი, სუფრული ჟანრისათვის დამახასიათებელი ბურდონული კონტამინაცია, შრომის ნადური ოთხხმიანობა, საცეკვაო სოლო საკრავიერი მრავალხმიანობა (ჭიბონის, ჩონგურის, ნაწილობრივ, – ფანდურის ბაზაზე).

ქართული მრავალხმიანობის ფორმები სპეციალიზებული ზეპირი ტრადიციის, სოფლური საყოველთაო ზეპირი ტრადიციის და ქალაქური ხალხური მუსიკის მიხედვით განთევსვის საინტერესო სურათს გვაძლევს. ცხადია ამ ჯგუფებს შორის ყველაზე მრავალსახოვანი სოფლური სიმღერებისა და დასაკრავების ჯგუფია. ქალაქური სიმღერები თითქმის სრულ შესაბამისობას ჰქოვებს სინქრონულ მრავალხმიანობასთან (მაგალითი № 134). ამ ტიპთან მჭიდროდაა დაკავშირებული აგრეთვე სოფლურისა და ქალაქურის გარდამავალი პლასტი, რომელიც ძირითადად იმერულ, ასევე – გურულ, მეგრულ და აჭარულ თანამედროვე (XX საუკუნის) ფოლკლორის ძირითად ბირთვს შეადგენს (მაგალითი № 135).

რაც შეეხება სპეციალიზებული ზეპირი ტრადიციის ჯგუფს, იგი ორ პლასტად უნდა გავყოთ. პირველში ვიგულისხმებო საეკლესიო საგალობლის ტრადიციას, ხოლო მეორეში – ხალხური სიმღერებისა და დასაკრავების იმგვარ ნიმუშებს, რომლების შესრულებაც მხოლოდ სპეციალური, პროფესიონალური დახელოვნების შედეგადაა შესაძლებელი. მიუხედავად ამგვარი პირობისა, პროფესიონალ შემსრულებელთა შემოქმედების მკაფიო გამოცალკევება მაინც ძნელდება. სრული შესაბამისობის ერთადერთ კრიტერიუმად გვევლინება დასავლეთ-ქართული (გურულ-აჭარულ-მეგრულ-იმერული) „ტრიოს“ საშემსრულებლო რეგლამენტის ნიმუშები, რაც, ძირითადად, პარალინეალური ტიპის ძირითად მასივს შეადგენს. რაც შეეხება ჯგუფურ ბურდონზე დამყარებულ

ქართლ-კახურ სოლო შემსრულებლობას, კრიმანჭულიან სიმღერებს და სოლო საკრავიერი მრავალხმიანობის (სურმანიძის, გარუჩავას, არჯევანიძის, ზაქაძის მიერ შესრულებულ) ცალკეულ ნიმუშებს, მათი ზღვარი „სოფლური საყოველთაო“ შემადგენლობის მიერ შესრულებული ნიმუშებისაგან საკმაოდ ბუნდოვანია.

სხვაგვარი სიტუაციაა საგალობლის მხრივ. შეიძლება ითქვას, რომ ქართული საგალობლის ხელოვნება, დღევანდელი მონაცემებით, სავსებით თავსდება სპეციალიზებული ზეპირი ტრადიციის ფარგლებში. ის ფაქტი, რომ „ტრიოს“ შემსრულებლები ამავე დროს გალობის მცოდნენი იყვნენ, დასტურდება ამ ორი პლასტის ფაქტურული მსგავსებითაც – დასავლური გამშვენებული კილოს გალობა იგივე აგებულებისაა, როგორიც – „ტრიოს“ ძირითადი, უკრიმანჭულო რეპერტუარის სიმღერები, შესაბამისად – პარალინეალური ტიპისა (მაგალითი № 136). მაგრამ როგორც იმერულ-გურულ, ასევე – ქართლ-კახური სტილის საგალობელში, მრავალხმიანობის ძირითადი გაბატონებული ტიპი მაინც სინქრონული ხმათასვლაა პარალელიზმის გამოკვეთილი ელემენტებით (მაგალითი № 137). ვხვდებით პარალელური ტიპის მრავალხმიანობის შემცველ მცირე ფორმებსაც (მაგალითი № 138). განსაკუთრებული აღნიშვნის დირსად მიგვაჩნია კარბელანთ კილოს გამშვენებული მრავალხმიანობის ორიგინალური ფორმა, რომლის ძირითადი „მოქმედი პირია“ განვითარებული, მოძრავი შუა ხმა (მაგალითი № 139). ამ ფორმას თავისი ორიგინალური იერის გამო მრავალხმიანობის ცალკე ტიპად გამოყოფაც ეკუთვნის. მაგრამ უნდა გავათვალისწინოთ, რომ დღევანდელი მონაცემებით, ამგვარ შესრულებას განსაზღვრული საგვარეულო ტრადიცია განაპირობებს, რაც მას უფრო ლოკალური მანერის იერს ანიჭებს.

ცალკე გამოსაყოფა დასავლურ-ქართულ საგალობელში პარალელური ხმათასვლის მკაფიოდ გამოვლენილი ერთეული „რელიქტები“ (მაგალითი № 140), რაც მცირე რაოდენობის ხალხურ სიმღერასთან ერთად თითქმის მინიმალურ საფუძველს იძლევა ცალკე გამოიყოს პარალელური ტიპის მრავალხმიანობა ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში.

უკალური და საკრავიერი შემსრულებლობის მიხედვით ქართული მრავალხმიანობის ფორმების განხილვა ძირითადად სოლო ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის ფარგლებშია აქტუალური.

წარმოვადგენთ ქართულ საკრავთა შედარებით მიმოხილვას მრავალხმიანი სტრუქტურის შექმნის პოტენციის მიხედვით.

ცხადია, ასეთი მიმოხილვისას არ ვითვალისწინებთ დასარტყმელ საკრავთა როლს. დოლი და დაირა ქართული სიმღერისა და ცეკვის მკაფიოდ გამოხატული რიტმული ფონია. ამის ერთ-ერთი დასტური ისაცაა, რომ მათი ბგერათსიმაღლებრივი წყობის შესაბამისობას მუსიკალურ ქმედებასთან ყურადღება არ ექცევა. მართალია, დოლისა და დაირის რიტმული ფიგურაცია განსხვავებულია იმ მუსიცირების რიტმული სურათისაგან, რომელსაც იგი თან ახლავს, მაგრამ ეს განსხვავებულობა არ სცილდება მოცემული რიტმული სურათის უფრო მეტ დეტალიზაციას – აქცენტური პრიორიტეტების ხაზგასმას.

დასარტყმელ საკრავთა ჯგუფთან რიტმული აკომპანემენტის მხრივ სასულებელი 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 ვეძოთ იქ, სადაც ყველა ზემოჩამოთვლილი ფაქტორი ნაკლებმნიშვნელოვანია, რადგანაც, პირველ რიგში, პარმონიული კოორდინატის სხვაობას ქმნის. ამგვარ მთავარ განსხვავებად ამ ორ საკრავს შორის მაინც მოზიდვის გამოყენების სიხშირეს მივიჩნევთ. ერთადერთი ფაქტორი, რომელიც ჩონგურს ამ კუთხით მეტი მრავალფეროვნების მიღწევაში ნაწილობრივ ეხმარება, მისი მეოთხე სიმი – „ზილია“.

ის ფაქტი, რომ საქართველოს აღმოსავლეთში გავრცელებული ფანდურისთვის მოზიდვის ტექნიკა იშვიათია, ზოგიერთი დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას გვაძლევს: ნათელია, რომ ფანდურის, როგორც აკომპანემენტის ფუნქცია განსხვავდება აკომპანიატორი ჩონგურის ფუნქციისაგან. ფანდური უფრო ადვილად იგივდება ვოკალურ ბანთან. აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებული შებანების მეთოდი თანაბრად გამოიყენება როგორც ვოკალური ბანის, ასევე – ფანდურის თანხლების მიერ. ამ დროს ფანდური ხშირად რიტმულ რეგულარობასაც კი კარგავს, რაც საკრავისათვის აგრერიგადაა დამახასიათებელი.

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

ამგვარად, ფანდურს ბურდონული ბანის ანალოგიური ფუნქცია არ ანიჭებს დაკვრის გამრავალფეროვნებისათვის მოზიდვის ტექნიკის გამოყენების საბაბს.

მართალია, გამონაკლისები აქაც გვაქვს – ძირითადად თუშურ დასაკრავებში, მაგრამ ეს კერძო შემთხვევებია და კანონზომიერებას არ ქმნის.

სხვაგვარი ფუნქცია გააჩნია ჩონგურს. დასავლურ სიმღერებში ბანს ნაკლებად ენიჭება პარმონიული 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. და ეს ამ დასაკრავების სიძველით უნდა აიხსნას, თუმცა, მათ გვერდით ჩონგურის ჩამოკვრისა და მოზიდვის ორგანულად შეხამებული, თუნდაც უფრო გვიანდელი მეთოდი თავის მხატვრულ ფასეულობას არ კარგავს.

ამგვარად, ჩონგური მკაფიოდ გამოიყოფა, როგორც ფუნქციონალური მრავალხმიანობის ჩანასახის მქონე საკრავი. აქ ფუნქციონალურად განსხვავებული ხმა ინაკვთება აკორდულ ჩამოკვრასთან მელოდიური სვლის მონაცვლეობით. აქ საკმაოდ მკაფიოდ ნაწილდება ორი ხელის ფუნქცია – მელოდიურ სვლაში ორივე ხელი აქტიურად მონაწილეობს, რაც შეეხება აკორდულ ჩამოკვრას, აქ მარჯვენა ხელის სხვადასხვა მეთოდი ქმნის ერთობლივ და დაშლილ თანხმოვანებებს.

ჩონგურს ფუნქციურად მეტად უახლოვდება ჩანგი, რომელიც დღეს მხოლოდ სვანეთში გვხვდება. ჩონგურის, როგორც მოსაზიდი საკრავის თავისებურება, რომელიც სიმღერის ფაქტურის პროექციას გულისხმობს, ჩანგში უფრო მეტად რეალიზდება. აქ საჭმე გვაქვს ზემოაღნიშნულ ბაძვით მრავალხმიანობასთან. ახობაძის სიტყვებით, ჩანგის პარტია სიმღერის ერთგვარი ტრანსკრიფციაა. ისევე, როგორც ჩონგურში, თანმხლები საკრავის დამატებითი რიტმული ფუნქცია ჩანგში დაშლილი აკორდების სახითაა გადმოცემული.

ამგვარი დაშლილი აკორდები ნაკლებ დამახასიათებელია ჭუნირისათვის. აქ რიტმული ფუნქცია, ძირითადად, ხემის მოძრაობის მიმართულების შეცვლით გამოიხატება. ჭუნირი ხშირად სიმღერის იდენტურ ფაქტურას გადმოგვცემს, მაგრამ ზოგჯერ ორიგინალურ ფაქტურას ამჟღავნებს (მაგალითი № 141).

ფუნქციონალურად გამოკვეთილი ვოკალური მრავალხმიანობის ასახვა საქართველოში ყველაზე უკეთ ჭიბონსა და გუდასტვირს ძალუმს. ქართველი მკვლევარები 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 აგებულებაში ძევს. სიმებიან საკრავებში ერთი მელოდიური ნახაზის წარმოქმნაში ორივე ხელი მონაწილეობს, რაც დამატებითი საზრუნავია. აქ ერთ ხელს – მარჯვენას მხოლოდ დაშლილი აკორდის სახის მელოდიის აქცენტი ძალუბს. განსხვავებით სიმებიანებისაგან, ჭიბონისა და გუდასტვირის თითო ლულას თითო ხელის მიერ თითო მელოდიური პლასტის წარმოქმნა შეუძლია (მარჯვენა რომ ნაწილობრივ ორივე დედნის თვლებს ფარავს, ეს აქ მეორადი მნიშვნელობისაა). გამხოლოებული მილები ასევე გამხოლოებული, ორიგინალური ფუნქციონალობის პლასტის ქმნიან. ამ მხრივ გამოირჩევა რაჭული და ქართლური გუდასტვირი. აქ „მებანე“ აშკარად იხრება ბურდონისაკენ. საინტერესოა, რომ ამ საკრავებში ხშირად ინსტრუმენტული მოტივი საერთო მუზიკიურების ლიდერიც ხდება. სტვირის მელოდიის ფონს ხშირად მესტვირის რეჩიტაცია ედება. აჭარული ჭიბონი, გუდასტვირისაგან განსხვავებით, სოლო ვოკალის შემბანებელი არ არის. იგი უფრო მეტად სოლო საკრავია და შესაბამისად, უფრო განვითარებული ფაქტურის დასაკრავები აქვს. ამიტომ ხმის ბურდონულ გაბმას აქ ოსტინატური განმეორებადობა სძლევს (მაგალითი № 142).

დასავლეთ საქართველოში შემორჩენილი ლარჭემი ანუ სოინარი – მრავალდერიანი სალამური – სოლო მრავალხმიანობის მხრივ, ცხადია, უპერსპექტივოა. ამ მიმართებით იგი არ აღემატება სალამურს. უფრო მეტიც, სალამურის პარტიაში ზოგჯერ ფარული, ანუ ნაგულისხმევი მრავალხმიანობის ელემენტებსაც კი შეიძლება შევხვდეთ. ლარჭემ-სოინარზე ორი ბგერის ერთად აღებაა შესაძლებელი, მაგრამ სპეციფიკური წყობის გამო, მასზე მხოლოდ უმარტივესი მელოდიური ფრაზების გამოცემაა შესაძლებელი (მაგალითი № 143).

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

ოსტინატური მრავალხმიანობა, შეიძლება ითქვას, ყველაზე გავრცელებული ფორმაა სოლო ინსტრუმენტული მრავალხმიანობისა. დია, სპირალური განვითარება მთავარი მახასიათებელია საცეკვაო თანხლებისა, რაც ქართულ მრავალხმიან საკრავებზე ინდივიდუალური შესრულების ძირითადი სფეროა. ოსტინატური ქარგა

თავს იჩენს მთქმელის აკომპანემენტშიც. საინტერესოა, რომ ჩონგურზე დასაკრავში ოსტინატური განვითარება სწორედ სოლო ვოკალის თანხლებაში მუღავნდება, რაც ხაზს უსვამს ამ რეგლამენტის სიძველეს ან პირველადობას. სამაგიეროდ ოსტინატური მრავალხმიანობა უცხოა ვოკალური ანსამბლის ინსტრუმენტული თანხლებისათვის.

ბურდონი ქართულ დასაკრავებში ხშირად გადაჯაჭვულია ოსტინატურ ფორმასთან. ვფიქრობთ, უფრო ზუსტი ვიქნებით, თუ ვიტყვით, რომ ასეთ შემთხვევაში ბურდონის შემოქმედებითი პრინციპი გამოყენებულია, როგორც კერძო მხატვრული ხერხი ოსტინატოს ფარგლებში (მაგალითი № 144). ბურდონი საკმაოდ ხშირად გვხვდება გუდასტვირის დასაკრავებში (მაგალითი № 145).

სინქრონული მრავალხმიანობა, ერთი შეხედვით, ინსტრუმენტულშიც იხვევ ყველაზე გავრცელებულად მოჩანს, როგორც ვოკალურ მუსიკაში. მაგრამ განსხვავებით სასიმღერო ფაქტურისაგან, ინსტრუმენტული აკორდული ფაქტურა არ ამჟღავნებს ფუნქციონალური მრავალხმიანობის გამოკვეთილ ნიშნებს. ამიტომ ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში სინქრონულ მრავალხმიანობას ვერ ვადასტურებთ.

პარალელური ხმათასვლა ქართულ ხალხურ სოლო დასაკრავში არ სცილდება პეტეროვონიული აზროვნების იმ ჩარჩოს, რომელზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი. იგივე უნდა ითქვას საკრავიერ თანხლებაში პარალელურ სვლებზე.

პარალინეალური მრავალხმიანობა ქართული საკრავიერი მუსიკისათვის ასევე უცხოა. ჩონგურზე, ფანდურზე, ჭიბონზე იმპროვიზაციის გამორჩეული ნიმუშები ოსტინატური მოკლე ფრაზების ფარგლებში თავსდება და აქ ვერ ვისაუბრებთ ცალკეული ხმის დამოუკიდებელი ლინეალური განვითარების დიდ მასშტაბებზე, რაც თავისუფალ-კონტრასტულ მრავალხმიანობისთვისაა დამახასიათებელი.

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

რაც შეეხბა ასაკობრივ-სქესობრივ ჯგუფებს. მიუხედავად საქართველოში ქალთა შემოქმედების როლისადმი ინტერესის ზრდისა, კიდევ ერთხელ უნდა მოვახდინოთ კონსტატაცია იმ ფაქტისა, რომ ქალთა ხალხური სამუსიკო შემოქმედება, თავისი განვითარების დონით, აშკარად ჩამოუგარდება მამაკაცთა

შემოქმედებას. ამის მიზეზად, გარდა სოციალური ფაქტორისა, საეკლესიო მუსიკის რეგლამენტიც გასათვალისწინებელია. ქართველი ქალები დიდი უმეტესობით, სწორედ მამაკაცთა სიმღერების ინტერპრეტირებას ახდენენ. მაგრამ, გარდა განვითარების დონისა, არის სხვა განსხვავებებიც: ტიპური ქალთა სიმღერებისთვის უცხოა პარალელური და პარალინეალური მრავალხმიანობა; შედარებით ხშირია უნისონური შესრულება. ნანებისა და იავნანების ხარჯზე უფრო თვალსაჩინოა ინდივიდუალური შესრულების ხვედრითი წილი.

ქართველ ბაგშვთა ხალხური სამუსიკო შემოქმედება ქალებისაზე უფრო ცუდადაა შესწავლილი. მრავალხმიანობის მკაფიოდ დადასტურებული ტრადიციული ნიმუშები აქ არ მოგვეპოვება.

თავი IV

მოსაზრებები ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ

ცხადია, ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა ჩამოყალიბების და ურთიერთქმედების მექანიზმების კვლევა ძნელად თუ გასცილდება პიპოთების ფარგლებს, მაგრამ ქართველი მუსიკისმცოდნები ვალდებულნი ვართ ასეთ პიპოთებისათაგან პრიორიტეტულები გამოვარჩიოთ და ვეცადოთ მათ ბაზაზე თეორიების ჩამოყალიბებას.

ჯერ მოკლედ მიმოვინალავთ ამ სფეროში ქართველ მეცნიერთა მოსაზრებებს:

გრიგოლ ჩხიგვაძე თავის ნაშრომში „ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ძირითადი ტიპები“ გვთავაზობს ხევსურული სიმღერის „ხუთშაბათს გათენდება“ ანალიზს, სადაც, მისი აზრით, სოლისტისა და ბანის ამ „ერთი შეხედვით, ორი სხვადასხვა ხმის უმნიშვნელო შეხამებამ შემდგომში ბურდონული ბანი წარმოშვა“ (ჩხიგვაძე 1964 :2). სიმღერა „ჰერიოზე“ დაკვირვებისას კი ჩხიგვაძე აღნიშნავს: „ეს სიმღერა [„ჰერიოზ“] ჩვენ წარმოგვიდგება, როგორც ერთხმიანობიდან ამ ტიპის ორხმიანობაზე გარდამავალი ეტაპი, როდესაც უნისონური გუნდის ჩართვისას სოლისტი არ გამოერთვება, მეორე ხმასთან ერთად აგრძელებს მღერას, იმეორებს ან ვარირებს რა თავის პარტიას.“ (ჩხიგვაძე 1964 :3). ჩხიგვაძე აქ, შ. ასლანიშვილთან ერთად, პირველად აყალიბებს მკაფიოდ ორი არათანაფლერადი ხმის გერტიკალში შერწყმის დაშვებას.

ჩხიგვაძე აქვე გამოყოფს ქართული ორხმიანობის ორ ძირითად ტიპს: „მელოდია ბურდონული ბანის თანხლებით და ბასო ოსტინატო“ (ჩხიგვაძე 1964 :3). მაგრამ, სამწუხაროდ, როდესაც მკვლევარი ქართული მრავალხმიანობის ძირითად ფორმებს ჩამოთვლის (ბურდონული, კომპლექსური, პოლიფონიური), მათ შორის ოსტინატურ მრავალხმიანობას აღარ ახსენებს.

ჩხიგვაძე აგრეთვე კარგად ასაბუთებს სამხმიანობის წარმოშობის მისეულ პოპოთებებს: „სიმღერებში, რომელშიც სოლისტი დაპირისპირებულია ორხმიან გუნდთან, შეინიშნება პირველი მინიშნება სამხმიანობაზე.“ (ჩხიგვაძე 1964 :4). „ორხმიანობის განვითარებულ ფორმას ქმნის დიალოგები მთქმელსა და ორხმიან

გუნდს შორის, რომლებიც ასრულებენ შინაარსით განსხვავებულ ფრაზებს, ამასთან მთქმელი და გუნდის ზედა ხმა ინდივიდუალურ სახეს იძენენ... სიმღერების ეს ფორმა ორ- და სამხმიანობის შუა დგას“. (ჩხიკვაძე 1964 :4-5); „ადრეული სამხმიანობის მეორე ეტაპს მიეკუთვნება სიმღერები, რომლებშიც ოქტავაში მოძრავ კიდურა ხმების ფონზე მოძრაობს მელოდიის განმავითარებელი შუა ხმა.“ (ჩხიკვაძე 1964 :5). ამ მოსაზრებათაგან გამოსჭვივის სამხმიანობის შემუშავების ორი გზა: ზედა ხმის ოქტავის ინტერვალით დაშენება და მთქმელისა და მისი მოპასუხის ერთდროული აუდირება. ჩხიკვაძე არ მიუთითებს ამ ორიდან რომელიმე ერთის პრიორიტეტულობაზე.

საინტერესოა, რომ ჩხიკვაძე, ახასიათებს რა რთულ სამხმიან სიმღერაში „ორ, თანაბარუფლებიან, ინიციატივიან ზედა ხმას“ (ჩხიკვაძე 1964 :6) წინასწარ ეხმიანება ჩვენს მიერ ადრე დახასიათებულ ცნება „შემოქმედებით ინიციატივას“.

სამწუხაროდ, დ. არაყიშვილს ჩვენთვის არ დაუტოვებია მრავალხმიანობის წარმოშობის შესახებ იმგვარი მნიშვნელობის ნაშრომი, როგორიც ზემოაღნიშნული გ. ჩხიკვაძესი, ან — შ. ასლანიშვილისაა. მოვიყვანთ არაყიშვილის ერთ გამონათქვამს ამ თემაზე: „როგორც პიპოტება, ჩვენ თამამად ვუშვებთ აზრს, რომ მრავალხმიანობის პრობლემა, არსებითად, დიდი ხანია სვანური სიმღერით არის გადაწყვეტილი“ (არაყიშვილი 1950 :33-34), რაც მიუთითებს ამ დიდი მეცნიერის ნაკლები დაინტერესებით აღნიშნული პრობლემისადმი. შეიძლება მოვიხსენიოთ აგრეთვე მკვლევარის საინტერესო დაკვირვება საგალობელში პარალელური ხმათასვლის პრიორიტეტის შესახებ: „როდესაც ჩვენ ვეცნობით საგალობლებს, რომლებიც საზოგადოდ მნიშვნელოვან სიძველეს წარმოადგენენ, შევნიშნავთ, რომ თუმცა კი სამხმიანი არიან, მათში კიდური ხმები ძალიან ხშირად უნისონში [იგულისხმება — ოქტავის ინტერვალით. თ.გ.] ხმოვანებენ, ხოლო შუა ხმა, ან დისონირებულია მათ მიმართ, ანდა პირველი ხმის მიმართ ტერციული თანაფარდობით მოძრაობს. თუკი შუა ხმას ჩამოვაცილებთ, მაშინ ოქტავურკვინტურ სიმღერას მივიღებთ“. (არაყიშვილი 1906 :279-280).

მეტად ყურადსაღები ძიებებს ვხედავთ მოცემულ თემაზე შ. ასლანიშვილის ნაშრომებში.

პირველ ყოვლისა, ასლანიშვილი ქართული მრავალხმიანობის საფუძველს წარმართულ ერთხმიან სიმღერებში ხედავს ასლანიშვილი (ასლანიშვილი 1954 :95), რითაც მიანიშნებს მრავალხმიანობის მონოდიიდან წარმოქმნაზე.

ამასთან, საინტერესო და ლოგიკურია ასლანიშვილის შემდეგი დასკვნა: „ქართლ-კახეთში გავრცელებულ ერთხმიან სიმღერას ვერ მივიჩნევთ უძველეს ფორმად, რომელიც წინ უსწრებს მრავალხმიანობის წარმოშობას.“ ასლანიშვილი (ასლანიშვილი 1954 :147). მართლაც, მსგავს სიმღერათა ერთხმიანობა სოციალური ფუნქციითაა გამოწვეული და ბუნებრივია, რომ ისინი მრავალხმიანობის ხმათა კოორდინაციის წესების დარღვევით განვითარებულიყო. მაგრამ აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ქართული ერთხმიანი სიმღერები ხშირად მრავალხმიანი სიმღერების მოტივთა გამღერებას წარმოადგენს.

საკმაოდ პრობლემატური ჩანს ასლანიშვილის შემდეგი მოსაზრება: „ორხმიან წყობაში, როგორც მრავალხმიანობის უფრო ადრინდელ ფორმაში, ვხვდებით ორ სახეობას, რომელიც ერთმანეთისგან ძირითადი ჰანგის მატარებელი ხმისა და ბანის ურთიერთ განლაგებით განსხვავდება. ... ამიტომაც თანმხლები ხმა, ე.ო. ხმა რომელიც ჰარმონიას ქმნის მთავარ მელოდიასთან, ჩნდება როგორც ზედნაშენი (ზედა, პირველი ხმა), როგორც ქვედა ხმა...“ ასლანიშვილი (ასლანიშვილი 1954 :148.). ამ მსჯელობიდან გამომდინარეობს, რომ მკვლევარი ორხმიანობის წარმოშობის ერთ-ერთ მექანიზმად მიიჩნევს ძირითად, მელოდიის მატარებელ ხმაზე ზედა პარალელური ხმის დართვას, რა ჰიპოთეზაც საკმაოდ ხელოვნურად გამოიყურება.

უფრო დამაჯერებელია ასლანიშვილის შემდეგი მსჯელობა: „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, (პირველი და მეორე ხმის ბანთან დიალოგის დროს), ანდა პირველი ხმა, რომელიც მოძრაობს ოქტავაში, კვინტაში ან უნისონში ბანთან, რომელსაც არ გააჩნია დამოუკიდებელი მელოდია და მხოლოდ ახალ ფერადოვნებას მატებს მას. ეს გარდამავალი ფორმა ორ და სამხმიანობას შორის შემდეგში გადაიზრდება ნათლად გამოხატულ სამხმიანობაში, სადაც ყოველ ხმას დამოუკიდებელი ხასიათი აქვს.“ (ჩხილაძის განხილული მოსაზრების მსგავსად) და: „ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადასვლა მოხდა ორხმიანობის ყოველ ინტერვალზე ბანიდან წმინდა კვინტის დაშენებით“ (ასლანიშვილი 1954 :17)

ამგვარად, ასლანიშვილი „წარმოსახვითს“ უწოდებს ჩვენს მიერ „ნომინალურად“ წოდებულ ისეთ სამხმიანობას, რომელშიც ზედა ხმები

დიალოგურად მონაცელეობენ ბანის ფონზე, ან – სამხმიანობას, რომელშიც ზედა ხმა ბანის პარალელურია და არ ფლობს დამოუკიდებელ მელოდიურ ხაზს. ამის საპასუხოდ გავიხსენებთ, რომ, მრავალხმიანობის ფაქტის დასადგენად, ჩვენი აზრით, საქმარისია ხმათა განსხვავებული პარტიები (ჩვენს მიერ ადრე განხილული ნომინალური მრავალხმიანობის შემთხვევაში. 6. მაისურაძე მას „ფარულ ორხმიანობას“ ეძახის (მაისურაძე 1971 :94) და არა – ხმათა ვერტიკალში თანხვედრა. წინააღმდეგ შემთხვევაში მოგვიწევს ბევრი ქართული სიმღერის როგორც სამხმიანად, ასევე ორხმიანად სახელდება (მაგალითად, – განვითარებულობისა და მაღალმხატვრულობის ნიმუშად კოსმოსში გაგზავნილი „ჩაკრულოსი“).

ქართულ სიმღერაში ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადაზრდის შესახებ კარგად დასაბუთებულ მსჯელობას გვთავაზობს ი. ჟორდანია, რომელიც საბოლოოდ ასკვნის: „ლოგიკურია ვივარაუდოთ, რომ მრავალხმიანობის ბურდონულ ტიპში სამხმიანობის ჩამოყალიბება ძირითადად დაკავშირებულია არა ახალი, მესამე ხმის წარმოშობასთან, არამედ – უკვე არსებული ორი ზედა წამყვანი მელოდიური ხმის შერწყმასთან.“ (ჟორდანია 1989 :98) (მკვლევარი ამ მიმართებით განიხილავს ტერმინ „ჩაკრულოსაც“ (ჟორდანია 1989 :100). ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოდ ხსნის ი. ჟორდანია აღმოსავლეთ საქართველოში ანტიფონის ნაკლებად გამოხატულ როლს: „ამგვარად, განვითარებულ სამხმიან ბურდონულ სიმღერებში ანტიფონურობის დარღვევას ჩვენ ავხსნიდით იმით, რომ მონაცელე მელოდიური ხაზები აქ გაერთიანდნენ.“ (ჟორდანია 1989 :99). რაც შეეხება დასავლეთ საქართველოს, მკვლევარი აქ სამხმიანობის დამკვიდრებას სწორედ ანტიფონის გააქტიურების შედეგად მიიჩნევს.

მიუხედავად კარგი დასაბუთებისა, ი. ჟორდანიას დასკვნები, ჩვენი აზრით, ზედმეტად უგულებელყოფს ქართულ მრავალხმიანობაში პარალელური ხმათასვლის როლს.

უნდა აღინიშნოს ი. ჟორდანიას სხვადასხვა სამეცნიერო დისციპლინათა მოხმობით უხვად დასაბუთებული მოსაზრება მრავალხმიანი აზროვნების შესახებ. კერძოდ, მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ამგვარი აზროვნება არ არის ისტორიული ფაქტორი, არამედ კონკრეტულ რასათა და ეთნოსთა ფიზიოლოგიური, უფრო ზუსტად კი – ნეირო-ფსიქოლოგიური განვითარების თავისებურებებიდან გამომდინარეობს. ამ თეორიისადმი ჩვენს დამოკიდებულებას შემდგომში მოგახსენებთ.

ი. ქორდანიასაგან განსხვავებით, ე. გარაფანიძე, ისევე, როგორც უმეტესობა ქართველი ფოკლორისტებისა, მრავალხმიანობის ერთხმიანობიდან წარმოშობის ვერსიას ემხრობა: „ამრიგად, მრავალხმიანობა ქართულ ხალხურ მუსიკაში ჩვენ სტადიურ მოვლენად მიგვაჩნია“ (გარაფანიძე 1990 :19).

ე. ჭოხონელიძე ქართული მრავალხმიანობის ორი განსხვავებული ტიპის – ბურდონულისა და პოლიფონიურის – წარმოქმნაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს მელოდიის ორი ტიპის, შესაბამისად – არაკონტაქტურისა და კონტაქტურის ბანზე ზეგავლენას აკუთვნებს (ჭოხონელიძე 2002 :196-197). ჩვენი აზრით, ეს ფაქტორი მეტად მნიშვნელოვანია, მაგრამ არა – საკმარისი (იმის გათვალისწინებით, რომ ამგვარ დაჯგუფებებში გამონაკლისებიც გვხვდება). საინტერესოა, აგრეთვე ე. ჭოხონელიძის მიერ მრავალხმიანობის მონოდიდან წარმოებულობის შესახებ ჩვენთვის სადავო მოსაზრება: „ყურადღებას ქართული ორხმიანი სიმღერები იმსახურებენ, როგორც გარდამავალი საფეხური მონოდიდან მრავალხმიანობის რთული ფორმებისაკენ“ (ჭოხონელიძე 2002 :195). იგივე მკვლევარი თავის სხვა ნაშრომში აღნიშნავს, რომ საქართველოში „მუსიკალურ აზროვნებაში თვისობრივი გარდატეხის უმნიშვნელოვანების ფაქტორად სწორედ ინდივიდუალური საწყისის გამოყოფა-დაწინაურება მიგვაჩნია“, რა პროცესსაც ქართულ კულტურაში ქრისტიანული საგალობლის ზეგავლენას უკავშირებს (ჭოხონელიძე 2002 :102). ადრეულ ქრისტიანულ გალობაში ინდივიდუალური მუხტის წინწამოწევა საუჭვო დასკვნად უნდა ჩაითვალოს. ჩვენი აზრით, სწორედ ქრისტიანული გალობა უნდა დაპირისპირებოდა კორიფე-გუნდის არქაული მუზიცირებისათვის დამახასიათებელ იმპროვიზაციულ ხასიათს.

მ. იაშვილი ქართული მრავალხმიანობის წარმოშობას საფერხულო ქმედებას უკავშირებს, რა მოსაზრებაც ახლოსაა ჩვენს მიერ „ნომინალური მრავალხმიანობის“ ისტორიული პრიორიტეტულობის აღიარებასთან. მაგრამ საფერხულო ქმედებას მ. იაშვილი „ქორალურ წყობას“ უკავშირებს, რა ვარაუდიც საეჭვოდ მიგვაჩნია. მკვლევარი აგრეთვე გვთავაზობს ქართული მრავალხმიანობის განვითარების შემდეგ საფეხურებს: „აკორდულ-ქორალური წყობა; პოლიფონიური სტილი; ჰომოფონიურ-პოლიფონიური ტიპის სიმღერები“ (იაშვილი 1975 :3, 189). ამ თანამიმდევრობის არგუმენტაციაც საკმაოდ არამყარია. თუმცა იქვე იაშვილი აღნიშნავს, რომ საფერხულო ქმედებას“ პირდაპირი კავშირი აქვს მრავალხმიანობის ჩასახვასთან (იაშვილი 1975 :5, 189), რა მოსაზრებაც ადვილი გასაზიარებელია, მაგრამ ეწინააღმდეგება მკვლევარის წინა მოსაზრებას. მართ აც,

ჩვენი აზრით, მნელი წარმოსადგენია, რომ, იაშვილის თქმით, აკორდულ-ქორალური წყობა საფერხულოს ანალოგიურია. იქვე იაშვილი ადასტურებს, რომ მრავალხმიანობას სტადიური ხასიათი აქვს.

6. ზუმბაძის საინტერესო მოსაზრებით, „ამა თუ იმ სიმღერის მრავალხმიანობის განმსაზღვრელი ფაქტორები მხოლოდ მისი უანრული ბუნება და შესრულების სოციალური გარემო შეიძლება იყოს... ტრადიციულ გარემოში ბატონების სიმღერა სწორედ მრავალხმიანი უნდა იყოს. ამ მოვლენის მხოლოდ ასეთი გაგებიდან გამომდინარე შეიძლება ლაპარაკი ამა თუ იმ სიმღერის მრავალხმიანობაზე უძველეს ხანაში“ (ზუმბაძე 2000 :123). აქ ყურადღება მახვილდება მხოლოდ სოციალურ და უანრულ რეგლამენტზე, რაც არ გამორიცხავს შემსრულებელთათვის მრავალხმიანურად ან მონოდიურად აზროვნების სხვაობაზე, რაზეც 6. ზუმბაძის შემდეგი სიტყვებიც მიუთითებს: „მრავალხმიანობა ქართველი კაცის მუსიკალური აზროვნების პრინციპია, მის ცნობიერებაში დამკვიდრებული კოლექტიური საშემსრულებლო ტრადიციის ნორმაა“ (ზუმბაძე 2000 :115).

3. გოგოტიშვილი თავის ნაშრომში „სვანური საგუნდო მრავალხმიანობის ფაქტურული თავისებურებების საკითხისათვის“ სვანურ მრავალხმიანობაში აღნიშნავს „პარალელისტური პეტეროფონიის“ გამოვლენას (გოგოტიშვილი 1993-1994 :4), ხოლო, მეორე მხრივ, – ხმათა მიდრეკილებას პარალელიზმის „შემბოჭავი არტახებისგან“ განთავისუფლებისაკენ. ამასთან, სვანურ სიმღერაში მკვლევარი ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გადასვლას უკავშირებს პარალელურ კიდურა ხმებში შუა ხმის დამატებას(გოგოტიშვილი 1993-1994 :22).

3. გოგოტიშვილის ამ უკანასკნელ მოსაზრებას აკრიტიკებს მ. ხარძიანი თავის წლიურ ნაშრომში „მრავალხმიანობის ტიპის განსაზღვრისა და სამხმიანობის წარმოშობის საკითხისათვის სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში (ხარძიანი 2000 :326) მკვლევარს ზედა ხმასთან შედარებით მეორე ხმის ქრონოლოგიური პრიორიტეტის დასასაბუთებლად მოჰყავს ხმათა სახელწოდებების ანალიზი, მეორე ხმის მიერ უმრავლეს შემთხვევაშის სიმღერის დაწყების, აგრეთვე სიმღერის ტონალურ ცენტრამდე მიყვანის ფაქტები;

მ. ერქვანიძე ეთანხმება ი. ჯავახიშვილს ქართული მრავალხმიანობის აზროვნების ჩამოყალიბებაში შებანების ფორმის, როგორც პირველადი წარმონაქმნის შესახებ მსჯელობაში და აღნიშნავს: „ერის ისტორიაში ყოფილა დრო, როდესაც ქართველებიც სხვა ერების მსგავსად, მუსიკაში ერთხმიანობით

აზროვნებდნენ. მრავალხმიანობის გაჩენით ერის ისტორიაში, ქართველი კაცის აზროვნებაში მოხდა ძირეული ცვლილება,“ (ერქვანიძე 2000 :99). მკვლევარი ამ ცვლილებას სულიერად – სიყვარულის ფაქტორით ხსნის. თუმცა მისი მსჯელობიდან არ ჩანს – რა ფაქტს უნდა მოეხდინა წარმართობის პერიოდშივე ამ მიზეზით მრავალხმიანობის წარმოშობა და რატომ არ უნდა ვიგულისხმოთ ასეთი აღმატებული სულიერი ხარისხის მრავალხმიანობა ქართველისათვის არა წარმოებულ, არამედ ძირეულ მოვლენად.

საინტერესოა, რომ მ. ერქვანიძე მკაფიოდ განასხვავებს ქართულ საერო და სასულიერო მრავალხმიანობას. პირველი „პორიზონტალურად, ლინეალურად ვითარდება“ (ქართლ-კახურ სიმღერებში), ხოლო მეორე – „ვერტიკალური აზროვნებით“ ხასიათდება – ქართულ საგალობელში. (ერქვანიძე 2000 :103). მკვლევარი ამ სხვაობასაც სულიერ ახსნას უძებნის.

რ. წურწუმია თავის ერთ ნაშრომს მთლიანად უძღვნის ქართულ პოლიფონიას, როგორც ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების ძირითად კატეგორიას (წურწუმია 2002). ამასთან ეს ავტორი მიმოიხილავს ქართული მრავალხმიანობის წარმოშობის შესახებ პიპოთეზებს, და შედარებით რეალურად მიიჩნევს ი. ჟორდანიას მოსაზრებებს (წურწუმია 2005 :45-56), ხოლო მისი ამჟამინდელი პოზიციის მიხედვით, ამ პიპოთეზათა შორის თითოეულს აქვს არსებობის უფლება.

ი. ჟღენტი მიიჩნევს, რომ ქართულ კულტურაში მრავალხმიანობა არაუგვიანეს IX საუკუნისა უნდა დამკვიდრებულიყო (ჟღენტი 2005 :210). ასევე აღნიშნავს, რომ ქართული საეკლესიო გალობა ქრისტიანობის ჩასახვამდე ერთხმიანი იყო (ჟღენტი 2005 :209).

არა მხოლოდ ქართულ, არამედ ზოგადად მრავალხმიანობის ფენომენის დასაბამისეულ თავისებურებაზე ამახვილებს ყურადღებას 6. მაისურაძე, როდესაც აღნიშნავს, რომ „მრავალხმიანობა სამყაროში არსებული პარმონიის ერთ-ერთი კონკრეტული გამოხატულებაა და ადამიანის ბუნებაში იგი დასაბამითგანვეა ჩადებული“. თუმცა მკვლევარი მაინც მიიჩნევს, რომ ქართული მრავალხმიანობა (და საზოგადოდ მრავალხმიანობაც) სტადიალურია.

საინტერესოა 6. მაისურაძის მოსაზრება ბურდონული ორხმიანობის შემდეგ კომპლექსური სამხმიანობის ჩასახვის მუსიკალურ ფუძე-ენასთან დაკავშირების შესახებ, „რაც, თავის მხრივ, ქართული მრავალხმიანობის ხნიერებაზე მეტყველებს“ (მაისურაძე 2002 :286).

მოვიყვანთ აგრეთვე ფრაგმენტს ჩვენი სადიპლომო ნაშრომიდან, რომლის ბოლო თავი სწორედ ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ისტორიული განვითარების პრობლემას ეძღვნებოდა: „ამგვარად, ჩვენი აზრით, ერთიანი ქართული არქაული მუსიკალური ენის ეტაპზე ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ფორმა უნდა ჩამოყალიბებულიყო ხმათასვლის ოსტინატური და რეჩიტაციული ბურდონული საწყისების აქტიობის შედეგად. ისიც მნიშვნელოვანია, რომ რეჩიტაციული ბურდონული ტიპიდან ლოგიკურად ადვილი წარმოსადგენია ერთის მხრივ, წმინდა ბურდონული ტიპის წარმოშობა (რეჩიტაციის მოსპობის შედეგად), მეორეს მხრივ კი კომპლექსურ-პარალელურისა (რეჩიტაციული ბანის მელოდიური გააქტიურების შედეგად)“ (გაბისონია 1886 83.) დღესაც არ გამოვრიცხავთ მოვლენათა ამგვარ განვითარებას, მაგრამ მას დღეს უკვე ნაკლებდამაჯერებლად მივიჩნევთ.

ამ მცირე მიმოხილვის შემდეგ გთავაზობთ ამჟამინდელ საკუთარ მოსაზრებებს ზოგადად ტრადიციული მრავალხმიანობის, კერძოდ კი – ქართული მრავალხმიანობის წარმოშობისა და განვითარების საფეხურთა შესახებ:

პირველ რიგში, არ შეგვიძლია ჩვენი მოსაზრება არ გამოვთქვათ ტრადიციული მრავალხმიანობის სტადიალურობისა თუ „ძირეულობის“ („იმთავითვეობის“) საკითხზე. მით უმეტეს, რომ იგი უშუალოდაა დაკავშირებული განსახილველ თემასთან.

განვითარებული მელოდია თავისთავად გულისხმობს განვითარებულ მუსიკალურ აზროვნებას. მაშინ, როდესაც მრავალხმიანობის ფაქტს დღეს ბევრი მკვლევარი მუსიკალურ განვითარებულობას აღარ უკავშირებს (ამას მსოფლიო ეთნიკური მუსიკის პრაქტიკა ადასტურებს). შესაბამისად, ჩნდება თეორია (რომელსაც სხვადასხვა სამეცნიერო დისციპლინათა მონაცემებით საფუძვლიანად ადასტურებს ი. ჟორდანია), რომ მრავალხმიანობა რასობრივ-ეთნიკური განსაზღვრულობის მუსიკალური აზროვნების ტიპია (ისევე, როგორც მონოდიური აზროვნება) და არა – განვითარების შედეგი.

ჩვენ პრინციპულად ვიზიარებთ ამ დებულებას, დამაჯერებელია მსჯელობა, რომლის თანახმადაც პორიზონტული და ვერტიკალური ბერების მეტნაკლები უნარი ადამიანის ტვინის ფიზიოლოგიური თავისებურებაა და, შესაბამისად, გენეტიკური ასპექტიც გააჩნია. ასევე მნიშვნელოვანია ადამიანთა სხვადასხვა დონის მიღრეკილება ფუნციონალურად დამოუკიდებელი ხმის

პარტიისადმი, რაც გამოიხატება როგორც რეალურ, ასევე ნომინალურ ორხმიანობაში. თუმცა, ფუნქციონალურ ასპექტთან ერთად, არ გამოვრიცხავთ მელოდიის განვითარების როლს მრავალხმიანობის ცალკეული ტიპის შემუშავებაში. მხედველობაში გვაქვს პარალელური ხმათასვლა.

ეჭვგარეშეა, მელოდიის განვითარება უკეთ წარმოაჩენს პარალელიზმის პრინციპს, რა ფაქტიც ერთ-ერთი წინაპირობაა ჰიპოთეზისა, რომ მრავალხმიანობა სტადიალური, შემდეგ წარმოშობილი მოვლენაა (რა პროცესსაც პროფესიული მუსიკის ისტორიაში კარგად ასურათებს ორგანუმის წარმოშობა და დამკვიდრება).

პარალელურ ხმათასვლას, ხმათა ნაკლები ფუნქციური დიფერენციაციის გამო, ბევრი მკვლევარი ჰეტეროფონიის განვითარების შედეგად მიიჩნევს. მაგრამ ჰეტეროფონია ერთხმიანობიდან მრავალხმიანობაში ის მართლაცდა გარდამავალი ფორმაა (არა – დიაქრონული თვალსაზრისით), რომელიც ბევრ ხალხში დღემდე არ გადაზრდილა მრავალხმიანობაში – თუნდაც პარალელიზმში. ეს ფაქტი ადასტურებს იმ მოსაზრებას, რომ პარალელური ხმათასვლა ჰეტეროფონიისაგან, როგორც უნისონის ვარიანტული განშტოებისგან განსხვავებულ კომპოზიციურ პრინციპს ეფუძნება.

მეორე მხრივ, ხმის პარალელურად მიბაძვა, თავისთავად, მელოდიის განვითარების გარკვეულ ეტაპს უნდა მოჰყოლოდა (ამ დროს არ არის გამორიცხული გაუცნობიერებელი, შემთხვევითი პარალელიზმის თავისებური ზემოქმედებაც). ამიტომ, ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ პარალელიზმი ეტაპური მოვლენაა მრავალხმიანობის ისტორიაში. სიტყვა ეტაპურს აქ ორი მნიშვნელობით ვხმარობთ: ერთის მხრივ, პარალელიზმი არ ჩანს ისეთ ძირეულ მოვლენად, როგორიც ხმათა ოსტინატური, ან ბურდონული დაცალკევება – დაპირისპირება; მეორეს მხრივ, იგი არ არის უშუალოდ ჰეტეროფონიიდან ნაწარმოები მოვლენა.

ამრიგად, ვფიქრობთ, რომ, მიუხედავად პარალელიზმის უდიდესი როლისა მრავალხმიანობის მრავალფეროვან სტრუქტურულ ფორმათა შემუშავებაში, იგი უფრო მეტად მელოდიის განვითარების პროცესის დროს ხდება აქტუალური. რაც შეეხება იმ მუსიკალურ კულტურებს, სადაც პარალელური ხმათასვლა მრავალხმიანობის ერთადერთი მდგრადი ფორმაა, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მათში თავიდანვე უცხო იყო ხმათა მკაფიო ფუნქციონალური გამიჯვნის ტენდენცია, როგორსაც ვხედავთ ბურდონულ და ოსტინატურ მრავალხმიანობაში. მიუხედავად ხმათა მეტად თამამი ინტერვალური შეფარდებებისა, ასევე ნაკლებად „მრავალხმიანურ“ მოვლენად ჩავთვლიდით იმიტაციას, მაგალითად –

„სუბარტინენსის“ ტრადიციას, რადგან აქ ხმათა შორის არა ფუნქციონალურად დამოუკიდებელი, არამედ იდენტური მოდელია გამოყენებული.

მაშასადამე, მივიჩნევთ, რომ მრავალხმიანობა თავისი არსით არაა მხოლოდ ეტაპობრივი მოვლენა, ეს ფაქტი არ ნიშნავს იმას, რომ მისი არცერთი პრინციპი არ ვალიაროთ გვიანდელად (პარალელიზმი, თავისუფალი ხმათასვლა), მაგრამ, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი პრინციპები გამომჟღავნდა მელოდიის განვითარების ფონზე და არა – განვითარებული მელოდიის წიაღიდან.

პარალელიზმის, როგორც ძირეული თუ სტადიალური მოვლენის სადაც საკითხის საპირისპიროდ, მკვლევარები თანხვდებიან იმ დებულებაში, რომ ბურდონისა და ოსტინატოს პრინციპზე დაფუძნებული მრავალხმიანობა უძველეს პლასტებს განეკუთვნება. მაგრამ ამ ორ ტიპს შორის პირველადობის ძიება ასევე სირთულებთანაა დაკავშირებული.

ოსტინატური მრავალხმიანობის უმარტივეს და, როგორც ჩანს, უძველეს სახეობად ორი ხმის მონაცემლეობით შესრულებას მივიჩნევთ. ასეთ დროს ხმები ერთად არ ედერს და სახეზე არ არის რეალური მრავალხმიანობის ფაქტი. რასაც ჩვენ ადრე „ნომინალური მრავალხმიანობა“ ვუწოდეთ (ნ. კალანდაძე-მახარაძეს მიერ თარგმნილი ადამიანის მუზეუმის ანთოლოგიაში მსგავს ტიპს „უქოს ტექნიკას“ უწოდებენ ლიტ (კალანდაძე-მახარაძე 2002 :12). ქართული „ნომინალური მრავალხმიანობა“ თავისი პერიოდულობითა და მოწოდება-პასუხის რეგლამენტით ტიპობრივ ოსტინატოს წარმოადგენს. ბურდონული მრავალხმიანობა კი, პირიქით, რეალური მრავალხმიანობის ერთ-ერთი ფორმა.

არის თუ არა ნომინალური მრავალხმიანობა რეალურთან შედარებით სტადიალურად პირველადი? ამ კითხვას დადგებითად ვუპასუხებთ. შესაძლოა, ამგვარი მსჯელობა ბევრისთვის აქსიომური იყოს. მაგრამ მაინც ავხსნით, თუ რატომ ვფიქრობთ ასე.

რეალური მრავალხმიანობა ეყრდნობა მელოდიის, ანუ მოტივის ფაქტს; მაშინ როდესაც ნომინალური მრავალხმიანობისათვის არაა აუცილებელი თუნდაც მხოლოდ რომელიმე ერთი ხმის პარტიაში მელოდიის მინიმალური ერთეულის – მოტივის არსებობა. მთავარია, იყოს ურთიერთმოპასუხე მხარე (თუნდაც თითობებერიანი).

დღეს მუსიკისმცოდნეობაში მიღებულია ის აზრი, რომ მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეულ ეტაპზე მცირე მელოდიური საქცვევები იყო გაბატონებული. თუ ამგვარ ეტაპს ქართველი ერის მუსიკალური იერსახისთვისაც ჩვეულად ჩავთვლით, ბუნებრივია დავუშვათ, რომ ჩვენში დღემდე მოღწეულ მრავალხმიანობის ტიპებიდან ასეთ პერიოდს ყველაზე უკავები ესადაგება ოსტინატური მრავალხმიანობა. ამ უკანასკნელის არქაულობა ეჭვს არ იწვევს როგორც თეორიულად, ასევე – დღემდე მოღწეული ნიმუშების მიხედვით.

მართალია, ქართველ მკვლევართა უმეტესობა ქართული მრავალხმიანობის წარმოშობასა თუ პირვანდელი სახეობის შემუშავებაში გადამწყვეტ როლს ბურდონს ანიჭებს, მაგრამ თვით ის ნიმუშები, რომელთა მეშვეობითაც ხდება ამგვარი მოსაზრებების დადასტურება, მცირე მოცულობის ბურდონის შემცველ ოსტინატურ მრავალხმიანობის ფრაგმენტებს წარმოადგენს. ძნელია მოიყვანო ისეთი ქართული ბურდონული ორხმიანი სიმღერა, რომელშიც ოსტინატური ძირები არ ჩანდეს. უფრო ზუსტად კი – ორი პლასტის ანტიფონური დაპირისპირების გამოძახილი. „ზოგიერთი ის სიმღერა, რომელიც ბურდონული მრავალხმიანობის ნიმუშს წარმოადგენს, შორეულ წარსულში სრულდებოდა სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობით“ (გარაყანიძე 1997 :32). აქ უნდა გავიხსენოთ სტივენ ბრაუნის საინტერესო გამოკვლევა, რომელშიც იგი დასაბუთებულად მსჯელობს კოლექტიური მუზიკირების ორი საწყისის: ციკლური ინტეგრაციული სისტემის და მონაცვლეობითი ლინეალური სისტემის შესახებ (ბრაუნი 2002 :63). პირველში ოსტინატო უნდა ვიგულისხმოთ, ხოლო მეორეში – ანტიფონია. ი. ჟორდანიაც აღნიშნავს, რომ „მსოფლიო მუსიკალური კულტურების ერთ-ერთ უძლიერეს უნივერსალიას წარმოადგენს დიალოგური სიმღერის სხვადასხვა ფორმები – ანტიფონური და რესპონსორული. ლოგიკური იქნება ვიფიქროთ, რომ აქაა ვოკალური მრავალხმიანობის სათავეები“ (ჟორდანია 2002 :80). ვიზიარებთ ამ დაყოფას, მაგრამ ამათთან ერთად ვივარაუდებდით ისეთი ოსტინატურ მრავალხმიანობის არქაული სახის არსებობას, რომელიც არაა აუცილებლად ანტიფონური სახით წარმოდგენილი, და რომლის გამოძახილსაც დღეს სიმღერა „ჰარირას“ აბსოლუტურ ტოტალურ ოსტინატოში ვხედავთ.

არ არის აუცილებელი ქართულ მრავალხმიანობაში გამოკვეთილ, დროის დიდ მონაცემებად დაყოფილად ვიგულისხმოთ „ოსტინატური“ და „ბურდონული“ ეპოქები. მრავალხმიანობის ეს ორი ფორმა, როგორც ჩანს, დიდხანს თანაარსებობდა. ამასთან, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ არქაულ პერიოდში

მრავალხმიანობის (ანუ ორხმიანობის) სუფთა ტიპებს უნდა ებატონათ. ბუნებრივია, დღეს არსებული ქართული მრავალხმიანობის სინთეზური და კონტამინაციური ტიპები განვითარების შედეგია და მათი ასეთი რთული სტრუქტურით ძველთაგანვე არსებობის დაშვება ნდობას არ იწვევს. ამიტომ, საჭიროდ მიგვაჩია, ხაზი გაესვას ამ ორი ფორმიდან რომელიმე ერთის პირვანდელობას, ასეთად კი ოსტინატო უნდა მივიჩნიოთ სხვა შემდეგი ნიშნების გამოც:

1. ოსტინატური მრავალხმიანობის სტრუქტურა იტევს მრავალხმიანობის უმარტივეს, და შესაბამისად – როგორც ჩანს უადრეს ფორმას – ნომინალურ მრავალხმიანობას;
2. უძველესი მუსიკის უკიდურესად გამძაფრებულ სოციალურ და მაგიურ ფუნქციას უკეთ შეესაბამება აქტიური, მეტრულ-რიტმულად დიფერენცირებული ოსტინატო, ვიდრე ბურდონული განფენილი ხმოვანება;
3. უფრო ბუნებრივია ვიგულისხმოთ ოსტინატური ანტიფონის „პაუზების“ შევსება ბურდონით, ვიდრე – ბურდონის წყვეტა და ოსტინატურ „მოწოდება-პასუხის“ ფუნქციის „ლიანდაგზე“ გადასვლა;

მართლაც, ბურდონული მრავალხმიანობის განვითარება შესაძლოა იმ გზით მომხდარიყო, რომელსაც გ. ჩხიოგაძე და შ. ასლანიშვილი აღწერენ. კერძოდ, – სოლისტის მღერის გაგრძელებით მოპასუხე გუნდური ბანის ფონზე. თუმცა არც საპირისპირო ტენდენციაა გამოსარიცხი – გუნდური ბანის გაგრძელება სოლისტის ამღერებასთან ერთად. ორივე ამ შემთხვევაში, ჩვენი აზრით, მყარი ბურდონული სტრუქტურის შექმნისათვის აუცილებელი უნდა ყოფილიყო ოსტინატოს რიტმული და მოწოდება-პასუხის ორიენტირის მოშლა, ან ასეთი ორიენტირის ნაკლები რეგლამენტურობა, როგორსაც ვხვდებით ზოგიერთ დატირებასა და საკულტო სიმღერებში.

უნდა შევნიშნოთ ბურდონის პრინციპის ერთი ისეთი თვისება, რომელიც მას განასხვავებს ოსტინატოს პრინციპისაგან, და რომელიც ასევე მიუთითებს ოსტინატოს პირველადობას. ბურდონის პრინციპი, როგორც განვითარების, ხმოვანების განფენის საშუალება ქართული მრავალხმიანობის განვითარების ყველა ეტაპზე შეინიშნება. ამის დასასურათებლად მოვიყვანთ შემდეგ მაგალითებს:

ბურდონული „განფენა“ დასტურდება ზოგიერთი გრძელი კახური სუფრულის მოდულაციურ გეგმაში, რომლებიც უფრო სხარტი „მაყრულებიდან“ მომდინარეობს. ამ მოვლენას ი. ჟორდანიამ მიაქცია ყურადღება (ჟორდანია 1989 :163).

იმაზე, რომ ბურდონული „განფენა“ უკვე არსებული პარალელიზმის პირობებშიც შეიძლება მოქმედებდეს, მიუთითებს ქართული სიმღერისათვის ჩვეული საქცევი – ბურდონული მონაკვეთის შემდეგ ხმათა პარალელური ამოძრავება ახალ საყრდენ ტონზე დამკვიდრებამდე (მაგალითი № 146).

ამას გარდა, ბურდონული განფენა დამახასიათებელია ქართული საგალობლისათვის, განსაკუთრებით „კარბელაანთ კილოსათვის“. ქართული საგალობელი, რომელიც პარალელური ხმათასვლიდან ამოიზრდება, ბურდონის პრინციპს ეპიზოდურად, მაგრამ მაინც მიმართავს სწორედ სხვა ხმებში გამდერების მიზნით (მაგალითი № 147).

ამ დეტალზე დირს ყურადღების შეჩერება. ქართულ საგალობელს, მიუხედავად ბურდონული ბანის ქართული მუსიკალური ენისათვის ჩვეულობისა, ხმათა პარალელური მოძრაობა უდევს საფუძვლად. მაშინ, როდესაც ბიზანტიური, ბერძნული, ანუ ცნობილი ერთხმიანი კულტურის ორხმიანი საგალობელი მთლიანად ბურდონულ ბანზეა დამყარებული. ნიშნავს თუ არა ეს, რომ საქართველოში ქრისტიანული საგალობლის შემოსავლისას ქართული ეროვნული მუსიკალური ენისათვის ბურდონი უცხო იყო? ან იქნებ საგალობელს შეუწყეს ბურდონული ხმა, მაგრამ შემდეგ იგი წამყვანი ხმის პარალელურად ამოძრავდა?

ვერც ერთი ამ მოსაზრებათაგან ვერ უძლებს კრიტიკას. ბურდონული ბანი იმდენად ბუნებრივია ქართული კილო-მელოდიური აზროვნებისათვის, რომ მისი „ამოღება“ ძირფესვიანად ცვლის ქართული მუსიკალური ენის იერსახეს. მეორეს მხრივ, ბურდონული ხმის შემდეგ ამოძრავების დაშვებაც აშკარად ნაძალადევი დასკვნაა. უცხო მოტივისადმი და უცხო აზროვნებისადმი მიბაძვა, თუ იგი საერთოდ დასტურდება, თავიდანვე ხდება, და არა შემდეგში – როდესაც მიმღები გარემო პირიქით – თავად ზემოქმედებს შემოსულ ელემენტზე და მის თავისებურ ინტერპრეტაციას შეიმუშავებს.

ჩვენი აზრით, ქართულ საგალობელში ბურდონული ბანის მხოლოდ გვიან, და ისიც – ფრაგმენტულად შეზრდა გამოწვეული უნდა იყოს შემდეგი გარემოებით: ქართული მელოსისათვის იმდენად უცხო უნდა ყოფილიყო სირიულ-ბიზანტიური მელოსი, რომ ქართველმა კაცმა მას თავისი მუსიკალური აზროვნების ორგანული ელემენტი – ბურდონი ვერ მიუსადაგა (ისიც შესაძლებელია, რომ ქრისტიანულ საეკლესიო ერთხმიან მოტივს, რომელსაც გრძელი მელოდიური ფრაზეოლოგია ახასიათებდა, საქართველოში დახვდა ძირითადად მოკლე ფრაზებზე აგებული ოსტინატური მრავალხმიანობა). შესაძლოა, ამ გაუცხოებას იმანაც შეუწყო ხელი,

რომ ქართველისათვის ქრისტიანული მუსიკა თავიდან საეროსაგან გასხვავებული, ზოგადსაკაცობრიო კატეგორიით ხასიათდებოდა. არ არის გამორიცხული, რომ ასეთ განსხვავებას ქართული ეპლესის მამებიც უსვამდნენ ხაზს. რაც საერო სულისკვეთების სიმღერების საგალობლებისაგან გამოყოფას ითვალისწინებდა. მ. ანდრიაძის დასტურიზ, ქართული სასულიერო მუსიკა ჩამოინაკვთა არა მხოლოდ სამამულო, არამედ საქართველოს ფარგლებს გარეთ მყოფ სავანეებში (ანდრიაძე 1991 :18). მაგრამ, საგალობელი მაინც ითარგმნა ქართულად – ქართულ მუსიკალურ ენაზე. ეს უნდა მომხდარიყო უფრო „უმტკივნეულო“ გზით – წამყვანი ხმისათვის პარალელური „შებანებით“ – ადგილობრივი მუსიკალური ლექსიკური ერთეულების საგალობლის ქსოვილში ჩართვასთან ერთად.

ბუნებრივად ისმის კითხვა: რატომდა შემოინახა ან შეითავსა ბურდონი სწორედ ბიზანტიურმა საგალობელმა? პროფესიული ტრადიციის პირობებში მსგავსი ინოვაციები უფრო მეტადაა მოსალოდნელი, ვიდრე ხალხურში. როგორც ჩვენთვისაა ცნობილი, ბიზანტინისტები დღემდე ვერ თანხმდებიან იზოკრატემას (ბიზანტიური საგალობლის ბურდონული ბანის) წარმოშობის სიძველეზე და პირობებზე. ჩვენ ვერ ვიტყვით, თუ რატომ შეირჩა ბურდონული ბანის სამოსი ბიზანტიური საგალობლის გამშვენებისათვის, შესაძლოა ორგანუმის პრინციპის უარყოფა ლათინური გარემოსგან გამიჯვნის სიმბოლოა, ან იქნებ, ბალკანურმა თუ აღმოსავლურმა ზეგავლენამ ითამაშა გარკვეული როლი. ცხადია, რომ ბურდონული სამოსი ბერძნულ საგალობელში ფონის ფუნქციას ატარებს. ამის გამო იგი, მრავალხმიანობის სხვა პრინციპებისაგან განსხვავებით, ყველაზე ნაკლებმტკივნეულად უთავსდება მონოდიური ტიპის მელოდიას. ყოველ შემთხვევაში, შეიძლება გამოითქვას საფუძვლიანი ვარაუდი, რომ საქართველოში შემოსვლისას და შეთვისების პირველი საუკუნეების განმავლობაში ბიზანტიური გალობა ერთხმიანი იყო. შესაძლოა, ეს ვარაუდი ბიზანტიური ორხმიანი გალობის გვიანდელობის ერთ-ერთ არაპირდაპირ მტკიცებულებადაც გამოდგეს.

აღვნიშნავთ ქართული ბურდონული მრავალხმიანობის კიდევ ერთ საინტერესო თავისებურებას: მიუხედავად მკაფიოდ გამოხატული ფუნქციონალური ინდივიდუალურობისა, ქართული ბურდონული ბანი მაინც ზედა ხმების თანხლებად აღიქმება, და არა საყრდენი ტონის უცვლელ დამჭერად. ამას ადასტურებს ის ფაქტი, რომ მისი განფენის ვადა და ახალ საფეხურზე დამკვიდრება ზედა ხმების მიერაა განსაზღვრული. ქართული ბურდონი იშვიათად თუ მიიზიდავს ზედა ხმებს თავისი საფეხურისაკენ (მაგალითი № 148). ნიშნავს

თუ არა ეს, რომ ბურდონი არქაული მოვლენაა, მაგრამ მხოლოდ თანმდევი იყო სხვა კომპოზიციური პრინციპებისა? ძნელია ითქვას.

ჩვენი აზრით ქართულ სინამდვილეში რეალური ორხმიანობის დამკვიდრება შემდეგი მექანიზმების მეშვეობით იყო შესაძლებელი:

1. ანტიფონური ნომინალური მრავალხმიანობის პირობებში ცალკეული ხმის მიერ ხმოვანების გაგრძელებით, რამაც რეალური თანაუღერადობა გამოიწვია;
2. სტიქიური ტოტალური ოსტინატოს პირობებში ხმათა თანდათანობითი ფუნქციონალური ინდივიდუალიზაციით;
3. წამყვანი ხმისათვის არაოსტინატური, ბურდონული ბანის შესამებით.

საინტერესოა, რომ ქართულ მრავალხმიანობაში საკმაოდ შესამჩნევი პარალელიზმის პრინციპის წარმოშობის შესახებ ქართველი მკვლევარები არ გამოთქვამენ რამდენადმე დამაჯერებელ მოსაზრებებს. უფრო მეტიც: ი. ჯავახიშვილის გარდა ჩვენთვის უცნობია ამ თემაზე მკაფიოდ გამოთქმული დასკვნა. ხოლო ი. ჯავახიშვილი პარალელიზმის გამოჩენას (კვარტულისა და კვინტურის) ქართულ სიმღერაში საკრავიერ (ფანდურის, ჩონგურის) გავლენას მიაწერს, რაც დიდი მეცნიერის ერთ-ერთ წარუმატებელ სამეცნიერო პასაჟად უნდა ჩაითვალოს. მართლაცდა, როდესაც იცი, თუ რაოდენ განმსაზღვრელია ქართული ვოკალური მუსიკის გავლენა საკრავიერზე, ძნელია დაუშვა, რომ ქართველ კაცს მისი შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი განმსაზღვრელი მრავალხმიანობის პრინციპი საკრავის წყობამ მიანიშნა (გავიხსენებთ მ. შილაკაძის დასკვნას: „ქართული საკრავიერი მუსიკის მრავალხმიანობის განვითარება ვოკალური მუსიკის მრავალხმიანობის განვითარების საერთო კანონზომიერებას ექვემდებარება.“) ანალოგიურ გაუგებრობაზეა დაფუძნებული ზოგიერთი მეცნიერის მიერ იოანე პეტრიშვილის მრავალხმიანობის შესახებ ცნობის მხოლოდ საკრავიერი მუსიკის თავისებურებისადმი მიწერა, რისი მცდარობის შესახებ წერს 6. ფირცხალავა (ფირცხალავა 2004 :55).

ფრაგმენტულია ასევე ი. უდენტის ზოგადი დასკვნა იმის შესახებ, რომ ხალხური მრავალხმიანობის არქაულ ფორმებს, ბურდონისა და პეტროფონიის გარდა, პარალელიზმიც განეკუთვნება (ჟდენტი 2005 :207, 218).

როგორც აღვნიშნეთ, ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ პრაქტიკაში პარალელური ხმათასევლის ჩამოყალიბებას სტადიალურ მოვლენად მივიჩნევთ.

ლოგიკურია, ვიფიქროთ, რომ პარალელური ხმათასვლის დამკვიდრება დაკავშირებულია მელოდიურ განვითარებასთან; უფრო ზუსტად – მელოდის მოცულობის ზრდასთან. მართლაცდა, ძნელი წარმოსადგენია პარალელური თანხლება ჩამოყალიბებული მელოსის გარეშე. ხოლო ის ფაქტი, რომ ქართული სიმღერისათვის ძველად მოკლეფრაზიანი ოსტინატური სტრუქტურა იქნებოდა დამახასიათებელი, ამაზე დღეს შემორჩენილი არქაული ნიმუშებიც მიგვითოთებს.

მაინც როგორ დაფუძნდა ქართულ სიმღერაში მრავალხმიანობის პარალელიზმის პრინციპი? ამის შესახებ შესაძლოა შემდეგი ვერსიები მოვიყვანოთ:

1. პარალელური მრავალხმიანობის პრინციპის გამოჩენა შესაძლოა დაკავშირებული ყოფილიყო დღევანდელი საქართველოს ტერიტორიაზე ინდოევროპული რასის გამოჩენასთან, რომლის წარმომადგენლებსაც მონოდიური აზროვნებისაკენ სწრაფვა ახასიათებდათ. ამ რასის ავტოქტონურ, მრავალხმიანად მოაზროვნე რასასთან შერწყმის შედეგად შესაძლოა პარალელური ხმათასვლა შემუშავებულიყო მონოდიის მრავალხმიანური ინტერპრეტაციის გზით.

2. წამყვანისადმი პარალელური ხმის მიყოლების ტენდენცია, ბუნებრივია ნებისმიერი მუზიკირებადი ადამიანისათვის. შესაძლოა ამგვარმა მუსიკალურმა აზროვნებამ „გამოიღვიძა“ და განვითარდა საქართველოში ქრისტიანული გალობის შემოსვლის შემდეგ. ვიმეორებთ: არ ვამტკიცებთ, რომ საეკლესიო მუსიკამ ჩვენში პარალელური მრავალხმიანობა შემოიტანა (ნადელი პირუკუ ფიქრობდა), მაგრამ დასაშვებია ეს მუსიკა ჩაითვალოს ასეთი ტენდენციის ბიძგის მიმცემად, რადგან ფართე განფენილობის მელოდიას მხოლოდ ოსტინატური ფორმულებით ვერ „შეუბანებდნენ“, ხოლო ბურდონული ბანის თანხლებით მელოდიის განვითარების კვალი საეკლესიო მუსიკაში დღეს არ დასტურდება (მცირე ბურდონული მონაკვეთები კარბელანთ კილოში მელოდიურ ბგერათა შიდა განვრცობის შედეგია). აქვე გავიხსენებთ დ. შუდლიაშვილის დაკვირვებას: „მიგვაჩნია, რომ ხმათა პარალელიზმის აღნიშნული პრინციპი ქართული პოლიფონიური გალობის შესრულების უძველესი ფორმაა, რომელიც შემდგომ დამკვიდრდა როგორც გალობის სწავლების პირველი საფეხური“ (შუდლიაშვილი 2000 :176). გავიხსენებთ ე. ჭოხონელიძის მოსაზრებასაც იმასთან დაკავშირებით, რომ „ქრისტიანული გალობის საქართველოში შემოსვლის „პერიოდში იზრდება კილოს პოტენციურ შესაძლებლობათა ათვისება, მელოდიის დიაპაზონი და პლასტიკურობა“. (ჭოხონელიძე 2002 :102). მკვლევარი აქ არ ადასტურებს, თუ მელოდიის რომელ

დიაპაზონზეა საუბარი – ვერტიკალურზე თუ ჰორიზონტალურზე. „უკანასკნელ შემთხვევაში იგი ეხმიანება ჩვენ ვარაუდს: ქრისტიანული გალობა შესაძლოა ის მუხტი აღმოჩენილიყო, რამაც ქართული ტრადიციულ მუსიკის განვითარებას მელოდიური განვითარების ახალი ვექტორი დაუსახა. არ არის აუცილებელი, რომ ორიგინალურ ქართულ საგალობელს მელოდიური ჩამოყალიბებისას ბერძნული მოტივებით ეხელმდგანელა. მ. ოსიტაშვილის აზრით, „მართლმადიდებელ ეკლესიაში კომპოზიტორ-ჰიმნოგრაფს თავისი ტალანტი ცოტა სხვაგვარად უნდა გამოემუდავნებინა – ახალი უნდა შეექმნა ტრადიციული ჰანგებისაგან, უნდა მოეძებნა ჰანგთა ახალი კომბინაცია, მიესადაგებინა ისინი ახალი რიტმებისათვის“ (ოსიტაშვილი 2002 :472).

ქართული საგალობლის ქართულ სიმღერაზე გავლენის მაგალითად გვხურს მოვიყვანოთ ერთი პიპოთებური მოსაზრება: როგორც ცნობილია, ძველქართულ ჭრელთა ნუსხებში მოიხსენიება ჭრელი „შეყრილი“, რომელიც მ. ანდრიაძესა და თამარ ჩხეიძის აზრით ინტონაციურ მოდელს არ უნდა აღნიშნავდეს (ანდრიაძე ... 2002 :447) (თუმცა ეს მოსაზრება, ჩვენი აზრით, არა არის სათანადოდ დასაბუთებული). იქნებ არსებობს გარკვეული ისტორიული კავშირი ამ ტერმინისა სიმღერა „ჩაკრულოსთან“?

3. პარალელიზმის პრინციპი თანდათანობით გამომჟღავნდა თვით ერთიან ქართულ გარემოში. (გავიხსენოთ ივ. ჯავახიშვილი: „ძრავალხმიანობა ქართული მუსიკის შინაგანი განვითარება-წარმატების ნაყოფია.“ (ჯავახიშვილი 1938 :278.) იგი შესაძლოა გააქტიურებულიყო სიმღერისა თუ საგალობელის ვერტიკალში მესამე ხმის გამოჩენით, რომელიც, ტრადიციული თვალსაზრისით, „მაღალი ბანის“ პრინციპით ამოქმედდა (ოქტავის, ან კვინტის ფარგლებში). იგი თავიდან ბანის, როგორც თანმხლები ხმის, უბრალო გაორმაგებას დაისახავდა მიზნად. შემდგომში კი წამყვან, ამჯერად მეორე ხმას შეეწყო პარალელურად, როდესაც ამ უკანასკნელს ზედა ხმის გამოჩენით მოძრაობის დიაპაზონი შეეზღუდა. ხოლო ის ვარაუდი, რომ სწორედ მირითად ხმასთან პარალელიზმის მოთხოვნილება იქნებოდა მესამე ხმის გამოჩენის მიზეზი, ნაკლებ დამაჯერებელია, რადგან ასეთი მოთხოვნილების შემთხვევაში პარალელური მოძრაობა ჯერ კიდევ ორი ხმის, წამყვანისა და ბანის დამოკიდებულებაში გახდებოდა შესამჩნევი (იხილეთ წინა პუნქტი), რა პროცესის დამადასტურებელ ანარეკლსაც ორხმიან ქართულ სიმღერებში ჩვენ ვერ ვხედავთ.

შურადლებას მივაქცევთ ქართული ხალხური მრავალხმიანობის სინქრონის კომპოზიციურ პრინციპს. მისი საფუძველია სიმღერისა (და საგალობლის) ყველა ხმის პარტიაში ერთი ზიარი რიტმული მოდელი, რომლის ძირითადი მიზეზიც ყველა შემსრულებლის მიერ გაზიარებული ვერბალური ტექსტია. ამ პრინციპის განხორციელების პრაქტიკა ჯერ კიდევ არქაულ ხანაში უნდა ვეძიოთ; კერძოდ – კორიფეს მოპასუხე უნისონურ გუნდში და შემდეგ – ამგვარ ოსტინატურ რეფრენში ორხმიანობის გამოჩენისას. საერთოდ, სინქრონის პრინციპი იმდენად ბუნებრივია კოლექტიური შემოქმედებისათვის, რომ მისი დარღვევა უფრო აღიქმება არანორმატიულ ფაქტად. ასევეა დღევანდელ ქართულ ხალხურ სიმღერაშიც. მაგრამ საქმე ისაა, რომ განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ქართული სიმღერის უდიდესი ჯგუფის მრავალხმიანობის ძირითად განმსაზღვრელ პრინციპად სწორედ სინქრონი იქცა. ეს დაკავშირებული უნდა იყოს სხვა პრინციპთა ნიველირებასთან, რისი გამოხატულებაცა:

1. პარალელური ხმათასვლის განეიტრალება და საორიენტაციო, იმანენტური მელოდიური მოდელიდან ძირითადად რიტმული მოდელის შემორჩენა;

2. ბურდონ-კონტინუუმის (პედალური ბურდონის) რეჩიტაციულში გადაზრდა;

3. სპეციფიკური ხმების – კრიმანჭულის, გამყივანის – მთქმელის პარალელურად „დალიანდაგება“ (ამგვარ პარალელიზმს ჩვენ მეორე რიგისას შევარქმევდით, რადგან პირველი ეტაპის პარალელიზმი გასინქრონულობამდე, სავარაუდოდ, პარალინელურ პრინციპს უნდა გაემრავალფეროვნებინა);

სიმღერათა ბუნებრივი განვითარების გარდა უკანასკნელი ორი პროცესის მიზეზად მკითხველს ორ ვერსიას ვთავაზობთ, რომელთაგან, შესაძლოა ორივეს ემოქმედა:

1. საგალობლის ფაქტურის გვიანდელი ზეგავლენა (უფრო მეტად);

2. დასავლური მუსიკის ზეგავლენა (ნაკლებად);

ქართული სიმღერისა და საგალობლის მრავალხმიანობის ურთიერთდამოკიდებულება განსაკუთრებული კვლევის საგანს წარმოადგენს. მაგრამ ამ საკითხს, ისევე როგორც ზემოთ განხილულ არანაკლებ პრობლემატურ საკითხებს გვერდს გერც ამ ნაშრომში აგუვლით.

უკველია, რომ ქართული საგალობელი და სიმღერა ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ზემოქმედებდნენ ერთმანეთზე. ცხადია, მაშინ, როდესაც თითქმის ყოველ ქართულ სოფელში ეკლესია ფუნქციონირებდა, მგალობელი და საერო

შემსრულებელი უმეტესად ერთი და იგივე პირი უნდა ყოფილიყო. და მით უფრო საოცარია, რომ ქართულ საგალობელს მაინც მკაფიოდ ვანსხვავებთ სიმღერისაგან. ეს ფაქტი არ აიხსნება მხოლოდ საგალობლის კანონიკური ხმის შენარჩუნების მოტივით. განსხვავებულია მთელი რიგი სხვა კომპონენტებისა: მელოდიის ტიპი, ინტონაციური საქცევები, ზოგიერთი ჰარმონიული დეტალი, მოდულაციური სვლები და ა.შ. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ქართველი კაცი საუკუნეთა განმავლობაში მკაფიოდ ასხვავებდა საეროდ და სასულიეროდ შესასრულებელ მუსიკას, რა მიღრეკილებამაც, შეიძლება თამამად ითქვას, დღემდე სტილისტურად ურთიერთგანსხვავებული საექლესიო და საერო ზეპირი ტრადიცია შემოგვინახა.

თუმცა, ისტორიული ძნელებელობის გამო, საეკლესიო გალობის წერილობითი ტრადიციის მოშლასაც უნდა ეთამაშა მნიშვნელოვანი როლი ერთის მხრივ საგალობლის გამშვენების დაუოკებელი სწრაფვის გამომჟღავნებაში, ხოლო მეორეს მხრივ – იმგვარი განვითარებული პოლიფონიური სტრუქტურის სიმღერათა შემუშავებაში, რომლებშიც გამშვენებული საგალობლის სტილი მკაფიოდ შეიცნობა. მხედველობაში გვაქვს გურული ტრიოს სიმღერები („ჩვენ მშვიდობა“, „ადილა“, „წამოკრული“ „ზარი“ და სხვა). ტრიოს ფორმაში ქართული საგალობლის კვალი დააფიქსირა ნ. ჟორდანიამ (ჟორდანია 1985: 36-42.)

ხანგრძლივ მსჯელობას არ დავუთმობთ ქართული ხალხური მრავალხმიანობის თავისუფალ-კონტრასტულ ტიპს, რომლის შემუშავებაში წინ წამოიწევს პარალინეალურობის, ანუ თავისუფალი ხმათასვლის პრინციპი. მისი განხორციელების მექანიზმი ნათელია – ამ შემთხვევაში ორიენტაცია აღებულია იმანენტურ მელოდიური მოდელზე, რომლის კომპონენტებიდან ხშირად უმეტესობა ნიველირებულია გარდა ზოგიერთი ინტონაციური საქცევისა (უფრო ხშირად – საწყისი ფრაზისა), ფრაზის ხანგრძლიობისა და ამ ფრაზის ბოლო თანხმოვანებისა.

განვიხილავთ რა, ჩვენთვის საინტერესო კუთხით, გურულ და ქობულეთურ ოთხხმიან ნადურებს, პირველ რიგში მივანიშნებთ იმ ფაქტზე, რომ ისინი ოსტინატოს პრინციპზე დაყრდნობით აღწევენ პოლიფონიურ სიმაღლეებს. სწორედ ოსტინატოსათვის დამახასიათებელი მოკლე ფრაზაა გარანტი ოთხი სრულიად განსხვავებული სპეციფიკის ხმის ზუსტი კოორდინაციისა. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ მიგვითოთებს ოსტინატური გარემოს უნარზე – შექმნას პირობა

ფუნქციონალურად მკაფიოდ დიფერენცირებული მრავალხმიანი მუზიკირებისათვის. მსაგვს მოვლენას მუსიკაში დ. არუთინოვი-ჯინჭარაძე და მ. ნადარეიშვილი „პიპერმრავალხმიანობად“ მოიხსენებენ „ბგერითი ველის „მაგმისებური სუნთქვის“ ეფექტით (არუთინოვი-ჯინჭარაძე .. 2007 :38).

აქვე აღვნიშნავთ: ის მოსაზრება, რომ ამ ნადურებში მოძრავი ბანი გვიანდელი მოვლენაა, დასტურდება მსგავსი ფორმის იმერული სამხმიანი ბურდონული ბანის შემცველი ნადურებით, რომელიც გურიაში მოძრავი ბანის მიერ შეზღუდულ შემხმობარად გადაიქცა.

ცალკე უნდა აღინიშნოს ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა, როგორც ერთიანი ორგანიზმის, ძირითადი მახასიათებლების შესახებ:

1. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა სტილისტურად სრულიად ერთიანი და სხვა ანალოგიური რანგის პლასტებისაგან სრულიად ცალკე მდგომი მოვლენაა, რომ ბუნებრივად მიგვაჩნია მასზე ვისაუბროთ, როგორც „ქართულ მრავალხმიანობაზე“. ეს ცნება, აქამდეც გამოიყენებოდა ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში. ჩვენი სურვილია, „ქართულმა მრავალხმიანობამ“, როგორც ტერმინმა, თავისი ადგილი ჰპოვოს ქართველ მუსიკისმცოდნეთა ლექსიკაში. დავაზუსტებთ, რომ, თუ საუბარია ქართულ პროფესიულ მუსიკაზე, „ქართული მრავალხმიანობა“ სრულიად ბუნებრივად მიესადაგება ისეთ პლასტს, რომელიც სწორედ ქართული ტრადიციული მუსიკითა ნასაზრდოები, ამიტომ აქ ინტერესთა დაპირისპირებას ადგილი არ აქვს.
2. ქართული ტრადიციული სიმღერის, საგალობლისა და საკრავიერი მუსიკის მრავალხმიანობის ფორმები გამოირჩევა სხვადასხვა წარმომავლობის კომპოზიციურ პრინციპთა მრავალსახოვანი განსხვაულებით; „ქართული მრავალხმიანობის“ სტრუქტურულ სახესხვაობათა დიაპაზონი ვრცელდება მარტივი ნომინალური ანტიფონური მრავალხმიანობის ნიმუშებიდან დამოუკიდებელი ხმების განვითარებული თავისუფალ-კონტრასტული ხმათასვლის ნიმუშებამდე; სადა ბურდონული ორხმიანობის ნიმუშებიდან რთული სინთეზური სტრუქტურის ნიმუშებამდე.

3. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები გამოირჩევა სტრუქტურული სიმწყობრით, რაც გამოხატულია ნიმუშთა დრამატურგიის მაღალი ორგანიზაციით, მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპთა თრგანული შეხამებით, იმპროვიზაციის მხოლოდ ლოკალური გამოვლინებებით. ამგვარი მნიშვნელობის მინიჭება საკუთარი მუსიკალური ენისადმი პირველ რიგში ეთნიკური იდენტიფიკაციის მძლავრი იარაღი უნდა ყოფილიყო, რელიგიური, სოციალური თუ სხვა სახის ექსპანსიის პირობებში.

დასასრულ, კიდევ ერთხელ დავადასტურებთ, რომ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის მრავალწახნაგიანი და მაღალი ორგანიზაციის სტრუქტურული სახეები ქართველი ხალხის ყველაზე უნიკალური და მნიშვნელოვანი წვლილია მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის საგანძურში.

დასკვნები

ახლა კი შევეცდებით ნაშრომში წამოყენებული დებულებები ჩამოვაყალიბოთ განზოგადებული დასკვნების სახით:

1. მრავალხმიანობის დაფიქსირების მთავარ პირობად მიგვაჩნია მინიმუმ ორი განსხვავებული ფუნქციონალობის ხმის მოცემულობა, მიუხედავად იმისა, ერთად ჟღერენ ისინი თუ – მონაცემებით. ამგვარად, ქართული ხალხური მრავალხმიანობის, ისევე, როგორც საზოგადოდ ტრადიციული მრავალხმიანობის ფაქტურის შემადგენელი თითოეული ხმა გარკვეული ფუნქციონალური დატვირთვის მქონე ინვარიანტია, რომელიც, მიუხედავად შემსრულებელთა რაოდენობისა, ერთი გრაფიკული პროექციით გამოისახება. ამგვარად, მრავალხმიანობა არის მიზანმიმართული ვოკალური ან საკრავიერი თანამუხიცირების სახეობა, რომელშიც მინიმუმ ორი ფუნქციონალურად დამოუკიდებელი ხმა დასრულებული მუსიკალური აზრის მქონე სტრუქტურას შეიმუშავებს. ტრადიციული მრავალხმიანობის ეს განსაზღვრება ვრცელდება ქართულ ხალხურ საკრავიერ მუსიკაზეც. ამასთან, მრავალხმიანად ვთვლით ისეთ სოლო ინსტრუმენტულ მუსიკას, რომელშიც შემსრულებლის მიზანმიმართული მცდელობით ფუნქციურად განსხვავებული ხმებია წარმოჩენილი.
2. ერთი შემსრულებლის მიერ ორ ან მეტ ხმაში მდერის მცდელობას „ნაგულისხმევ მრავალხმიანობას“ ვუწოდებთ.
3. ტრადიციულ მუსიკაში ინდივიდუალურ, ფუნქციონალურად განსხვავებულ ხმათა ერთად ჟღერას ვუწოდებთ „რეალურ მრავალხმიანობას“, ხოლო ამგვარი ორი ხმის მონაცემებით ჟღერას – „ნომინალურ მრავალხმიანობას“.
4. ნომინალურ მრავალხმიანობაში ხმათა მონაცემებია უნდა დაფიქსირდეს აზრობრივად ერთიანი მუსიკალური აზრის მქონე მონაკვეთში („დიალოგი-სინთეზი“), და არა – ხმების მიერ დასრულებული იმგვარი მუსიკალური ფრაზების შესრულებაში, რომელიც პარტიორისაგან აუცილებელ გამოხმაურებას არ მოითხოვს („დიალოგი-მონტაჟი“, რომლის დროსაც მუსიკალური აზრი ნაწევრდება). დიალოგ-სინთეზში ვგულისხმობთ ცნობილი „კიოხვა-პასუხის“, ან სხვაგვარად – „მოწოდება-გამოხმაურების“ ფორმის შესრულებას.

5. ტრადიციულ გარემოში შემოქმედებითი ციკლის: **შემსრულებელი – ძეთოდი – პროცესი – პროდუქტი – ყველა ეტაპზე შესაძლოა დაფიქსირდეს მრავალხმიანური აზროვნებისა თუ შემსრულებლობის სხვადასხვა გამოვლენები, რომლებიც როგორც მუსიკალური, ასევე – არამუსიკალური ფაქტორებითაა გამოწვეული. ამგვარი არამუსიკალური ფაქტორებიდან გამოვყოფთ **სოციალურ**, **ფსიქოლოგიურ** და **კომუნიკაციურ** ფაქტორებს; სოლო მუსიკალურიდან – **ტექნოლოგიურს**, **ფუნქციონალურს** და **პროცესუალურს**.**
6. კომუნიკაციური ფაქტორის გათვალისწინებით ტრადიციულ შესრულებაში შეიძლება გამოვყოთ შემსრულებელთა „**შემგუებლური**“ და „**მიზანმიმართული**“ კოორდინაცია. ორივე შემთხვევაში შემსრულებლები ერთიან ქმედებაში (რიტუალში) მონაწილეობენ, მაგრამ მეორე შემთხვევაში ისინი ერთი მუსიკალურ-შემოქმედებითი მიზნით თანაქმედებენ.
7. ტექნოლოგიური (ბგერათწარმოქმნის) ფაქტორის გათვალისწინებით, როგორც სამუშაო კვლევით ასპექტი, შესაძლებლად მიგვაჩნია მუსიკის არა ვოკალურ და საკრავიერ, არამედ სხეულისმიერ და საკრავიერ მასივებად დაყოფა.
8. ფუნქციონალური მრავალხმიანობის შექმნაში გარკვეულ როლს თამაშობს ტემბრული და რეგისტრული ფაქტორები. კერძოდ, მამაკაცთა და ქალთა (ან ბავშვთა) ოქტავურ შესრულებას, რომელსაც რეალურ – ფუნქციონალურ მრავალხმიანობად არ აღვიქვამთ, ამ უკანასკნელად ქცევის პოტენცია გააჩნია.
9. სოლო ინსტრუმენტულ შესრულებას, სადაც საკრავის პარტიაში ფუნქციონალურად თვითმყოფი ხმები იკვეთება (ჩონგურის, ჭუნირის, გუდასტვირის, ჭიბონის დასაკრავებში), გუწოდებთ „**სოლო** (ან ინდივიდუალურ) ინსტრუმენტულ (საკრავიერ) მრავალხმიანობად“. რაც შეეხება ერთი საკრავის ფარგლებში ფუნქციონალურად განურჩეველ აკორდულ-სინქრონულ მრავალხმიან ფაქტურას (ჩონგურის, ფანდურის, ლარჭემ-სოინარის დასაკრავებში) მათ რეალური მრავალხმიანობის ნიმუშად არ მივიჩნევთ. დასარტყამი საკრავის პარტიას ანსამბლში მრავალხმიანი ფაქტურის სრულუფლებიან ხმის პარტიად აღვიქვამთ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მისი რიტმული ნახატი დამოუკიდებელ მუსიკალურ აზრს შეიმუშავებს.

10. ქართულ ხალხურ დასაკრავში დაფიქსირებულ ისეთ მრავალხმიანობის ფორმას, რომელიც კონკტერული სიმღერის სტრუქტურას იმეორებს (თუნდაც იგი თანხლება არ იყოს), სამუშაო ტერმინად „მიბაძვით მრავალხმიანობას“ გუწიოდებთ.
11. ვოკალურ-ინსტრუმენტული, ან ინსტრუმენტული ანსამბლის შემადგენელ კომპონენტებს პლასტის ცნებით მოვიხსენიებთ. თუმცა ეს ცნებაც სამუშაო ტერმინის დატვირთვისაა და მის შემდგომ დიფერენციაციას არ ვესწრაფვით.
12. შემსრულებლის შემეცნებაში არსებულ ქარგას, რომელზე დაყრდნობითაც შემსრულებელი იწყებს და აგრძელებს მუზიკირებას, ჩვენ „შემოქმედებითი მოდელის“, მოკლედ კი – „მოდელის“ ცნებით აღვნიშნავთ. რაც უფრო ზუსტადაა მრავალხმიანი მოდელი შემსრულებელთა მიერ გათავისებული, მით უფრო ნაკლებ ძალისხმევას ითხოვს ხმათა კოორდინაცია. ამის შედეგად ხმებს ეძლევათ შესაძლებლობა მოდელის თამამად განახლებისა. ჩვენი აზრით, სწორედ ამგვარად უნდა წარმოვიდგინოთ პარალელური ხმათასვლის კონტრასტულში გადაზრდის ძირითადი გზა.
13. ტრადიციულ მუსიკაში შემოქმედებითი მოდელის მდგრადობა ძირითადად სიტყვიერი ტექსტით აღჭურვილი ბერებით, საწყისი და დამაბოლოებელი ნაგებობებით გამოიხატება; ხოლო ამ მდგრადობის მიზეზთაგან დავასახელებდით შესრულების ფუნქციურ რეგლამენტს (საკრალური ან მაგიური ფუნქცია), „პარამუსიკალურ“ მახასიათებლებს (სინკრეტული შესრულების მეთოდები).
14. შესაძლოა, ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში „შემოქმედებითი“ მოდელირების სამი იერარქიული საფეხური გამოვყოთ: 1. კილოური მოდელი, 2. რიტმული მოდელი, 3. ბერების მოდელი. ტრანსფორმაციას, უფრო ხშირად, ბერების მოდელირებივი, ანუ მელოდიური მოდელი ემორჩილება.
15. შემოქმედებითი მოდელის სხვადასხვაგვარ გამოვლენას ვახარისხებთ ერთგვარი სამუშაო ტერმინოლოგიით. კერძოდ, შემსრულებლის შემეცნებაში არსებულ იმ მოდელ-ქარგას, რომელსაც ეს შემსრულებელი ეყრდნობა, „იმანენტურ მოდელს“ გუწიოდებთ, განსხვავებით „გარე მოდელისაგან“ რომლის პროეციება შემსრულებლის შემეცნებაში სხვა შემსრულებლის მუსიკირებიდან მიღებული ინფორმაციით ხდება. იმანენტური მოდელის სხვა ხმაში აბსოლუტური მსგავსებით განხორციელებას „იდენტურ მოდელს“ გუწიოდებთ. ერთი მოდელის სხვადასხვა ხმებში განხორციელებისას

- წარმოქმნილ მოდელს „ზიარ მოდელს“ ვუწოდებთ. ზიარი მოდელის აბსოლუტური გამოვლენის ნიმუში პარალელური ხმათასვლაა. ხოლო ხმების მიერ ერთმანეთის გარე მოდელისადმი მიზანმიმართულად კონტრასტული მოდელი-ანაბეჭდის შემუშავების შედეგად ვიღებთ „კონტრასტულ მოდელს“. მრავალხმიან სტრუქტურაში ერთი ხმის მიერ სპეციფიური იმანენტური მოდელის ერთპიროვნულად განხორციელებისას წარმოიქმნება „განკერძოებული მოდელი“, რომელიც ძირითადად ბურდონული და ოსტინატური ბანითა და კრიმანულით გამოიხატება. განკერძოებული მოდელის საპირისპირო სურათს ქმნის „პარტნიორული მოდელი“, რომელიც ითვალისწინებს მრავალხმიანი ქსოვილის მონაწილე ხმების თანასწორუფლებიან თანაავტორობას მრავალხმიანი ფაქტურის შემუშავებისას. ასეთი წონასწორობა ძირითადად გარე მოდელზე ორიენტაციით გამოირჩევა.
16. ტრადიციული მუსიკის ცოცხალი შესრულებისას ბგერათა რელიეფურ თრგანიზაციაში (განსხვავებით ბგერათა ფონური თრგანიზაციისაგან) მუსიკალური აზრის მთავარი წარმმართველი ძალა არის რომელიმე ხმის, ან რამდენიმე გამორჩეული ხმის მიერ გამოჩენილი ინიციატივა. მას ვუწოდებთ „მუსიკალური აზრის წარმმართველი ინიციატივას“, ანუ „შემოქმედებით ინიციატივას“ (ნაშრომში შემოკლებით – „ინიციატივას“). მუსიკალური აზრის წარმმართველი ინიციატივის აბსოლუტური გამოხატულება მელოდიაში განივთდება. თუმცა გვხვდება კილოური ინიციატივაც, რომელიც კილოს შეცვლისას გამოდის წინა პლანზე. ტრადიციული მუსიკის ჰომოფონიურ ფაქტურაში აშკარად გამოკვეთილ ინიციატორ ხმას „ლიდერს“ ვუწოდებთ. ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში რომელიმე ხმაში მკაფიოდ გამოკვეთილი ინიციატივით გამოირჩევა ბურდონული მრავალხმიანობა, ოსტინატური მრავალხმიანობის ზოგიერთი სახეობა; ინიციატივის ტალღისებური გადანაწილება გარდა ზემოაღნიშნული ფორმებისა, ახასიათებს თავისუფალ-კონტრასტულ ფაქტურას, ხოლო პარალელური ხმათასვლა წამყვანი ხმის „პოზიციური ინიციატივით“ გამოირჩევა.
17. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სხვადასხვა ფორმათა შესაბამის მთავარ შემოქმედებით მეთოდს მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები წარმოადგენს. მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპებად ჩავთვლით მუზიკირების იმ ზოგად კომპოზიციურ პრინციპებს, რომლებიც

- შეიმუშავებენ ორიგინალურ, ფუნქციონალურ მრავალხმიან სტრუქტურას. მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები გარკვეულ სტრუქტურულ ფორმას შემდეგი სამი მეთოდით შეიმუშავებენ: а) განკერძოებული მოდელის; б) ზიარი მოდელის; გ) კონტრასტული მოდელის დახმარებით.
18. უნისონის კომპოზიციური პრინციპი შესაძლოა, გადაიზარდოს, ერთი მხრივ, ჰეტეროფონიის, ხოლო, მეორე მხრივ, – პარალელიზმის კომპოზიციურ პრინციპში, თუმცა ამ უკანასკნელი პროცესის დადასტურება ქართული ტრადიციის სინამდვილეში არ მოგვეპოვება. ამასთან, უნისონის ჰეტეროფონიისაკენ და პარალელიზმისაკენ ტენდენციას ერთმანეთთან პირდაპირი ან ურთიერთგამომდინარე კავშირი არ გააჩნიათ. ჰეტეროფონიას, ჩვენი მონაცემებით, მისი ეპიზოდური და უმნიშვნელო გამომჯდავნების გამო, ვერ ჩავთვლით ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპად.
19. ანტიფონის კომპოზიციური პრინციპი ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში ძირითადად „მოწოდება-პასუხის“ ტიპის ანტიფონით მუდავნდება, რისი ელემენტარული გამოვლინებაც ნომინალური მრავალხმიანობა“. რაც შეეხება რეალურ მრავალხმიანობას, აქ ანტიფონის შემოქმედებითი პრინციპი, ჩვენი აზრით, ვერ ჩაითვლება მის გამომწვევ კომპოზიციურ პრინციპად, რადგან თანაფლერადობის საწინააღმდეგო პრინციპს ასახავს.
20. ბურდონის კომპოზიციური პრინციპი არის კოლექტიური შესრულებისას, ძირითადად თანმხლები ხმის პარტიაში, განკერძოებული მოდელის სიმაღლისუცვლელი, გავრცობილი ბგერის გამოყენებით ფუნქციონალური მრავალხმიანობის შემუშავების მეთოდი. გამოვყოფთ ბურდონის კომპოზიციური პრინციპის განსხვაულების ორ ძირითად მიმართულებას, კერძოდ პედალურს, ანუ „ბურდონ-კონტინუუმს“ (შესაძლოა მას „წრფივიც“ გუწოდოთ) და „რეჩიტაციულ ბურდონს“ („დისკრეტული“, ანუ „წყვეტილი“ ბურდონი). ეს უკანასკნელი ბურდონ-კონტინუუმის „ამოძრავების“ შედეგია, რაც, ძირითადად, სხვა ხმებთან სინქრონის ტენდენციით უნდა აიხსნას. როგორც რეჩიტაციული ბურდონი, ასევე ბურდონ-კონტინუუმი შესაძლოა იყოს მკაცრი და ფიგურაციული. ეს უკანასკნელი სახეობა ბურდონული ხმის მელოდიურად მოძრავ ხმად გარდაქმნის შუალედურ საფეხურად უნდა წარმოვიდგინოთ.

21. ოსტინატო, როგორც მკაფიო მოდელირებით გამორჩეული შემოქმედებითი პრინციპი, კარგ ნიადაგს ქმნის კოლექტიურ შესრულებაში ხმათა ინდივიდუალური განვითარებისათვის, რის გამოც მას მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპის რანგში მოვიხსენიებთ. ოსტინატოს პრინციპი ქართულ სიმღერაში შესაძლოა გატარდეს როგორც ერთ ხმაში (ბანი, კრიმანჭული), ასევე ორ, ან მეტ ხმაში და „ტოტალურად“. ამავე დროს, ოსტინატო შეიძლება იყოს „დიაფონური“ და „ანტიფონური“; აგრეთვე – „რეფრენული“ და „კონტინუალური“. ეს ორი უკანასკნელი წყვილი ერთმანეთთან შეერთების სხვადასხვა ვარიანტებს ქმნის, რომლებიც ოთხ მთავარ ჯგუფში ერთიანდებიან: „ანტიფონური რეფრენი“, „დიაფონური რეფრენი“, „დიაფონური კონტინუამი“, „ანტიფონური კონტინუამი“.
22. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სინქრონის კომპოზიციური პრინციპი ითვალისწინებს ხმათა თანადროულ მოძრაობას. იგი ყველაზე ორგანული ნაწილია ქართული მრავალხმიანობის სხვადასხვა ფორმებისა. ძირითადად ამის გამო სინქრონის კომპოზიციური პრინციპი არ მონაწილეობს ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის იმ სტრუქტურულ ფორმათა სახელდებაში, სადაც იგი სამიდან მხოლოდ ორ ხმაშია წარმოდგენილი და სადაც სხვა კომპოზიციური პრინციპი (ძირითადად ბურდონი) დომინირებს. სინქრონული ხმათასვლის ტოტალური გამოვლენისას მის არეალში ექცევა რეჩიტაციული ბურდონი, ხოლო პარალელური ხმათასვლა თავად შეიცავს სინქრონის პრინციპს, როგორც კომპონენტს.
23. პარალელური ხმათასვლის კომპოზიციური პრინციპი ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში ითვალისწინებს ხმათა სინქრონულ პარალელურ მოძრაობას ტერციული, კვინტური და ოქტავური ორიენტაციით. ხოლო მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივა პარალელურ ხმათასვლაში უმეტესად ზედა ხმაში მუდავნდება.
24. პარალინეალობის კომპოზიციური პრინციპი ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანურ პრაქტიკაში ხორციელდება ორი ურთიერთგანმსჭვალავი ასპექტით: ინდივიდუალურ ხმათა თავისუფალი განვითარებით და ხმებს შორის კონტრასტული კოორდინაციით. ეს ტენდენცია შეიძლება გამჟღავნდეს როგორც ტოტალურად – ყველა ხმაში, ასევე – ორ ხმაში (ძირითადად – ბურდონულისა და ოსტინატური ხმასთან შეხამებით).

პარალინეალობის პრინციპის განხორციელებისას შემოქმედებითი ინიციატივა ხმებში ან ტალღისებურად, „კომპლემენტარულად“ ნაწილდება, ან – შენიდბულად ტარდება.

25. იმიტაციის კომპოზიციური პრინციპი, როგორც მკაფიო მოდელის მქონე, გამოიყოფა პარალინეალობის პრინციპისაგან. ამასთან, იმიტაცია მხოლოდ ფრაგმენტულად გვხვდება ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში.
26. ქართული ტრადიციული მუსიკისათვის დამახასიათებელია კომპოზიციურ პრინციპთა შერწყმა როგორც ვერტიკალში, ანუ ერთდროულად, ასევე – პორიზონტალური მიმართებით ანუ, მონაცვლეობით. კომპოზიციურ პრინციპთა ერთდროული თანაქმედებით მიღებულ ფორმას „ჰეტეროგენულს“ გუწიფებთ, ხოლო პრინციპთა შენაცვლების შედეგად მიღებულ ფორმას – „კონტამინაციურს“. ორივე ამ ფორმას აქვს ერთი საერთო ნიშანი – კომპოზიციურ პრინციპთა შედგენილობა, შერწყმა, ანუ სინთეზი. ამიტომ მათ გამაერთიანებელი ცნებით „მრავალხმიანობის სინთეზური (შედგენილი) ფორმებით“ მოვიხსენიებთ. კონტამინაციური ფორმა შეიძლება შეიცავდეს ჰეტეროგენულ ფორმას, როგორც ერთ-ერთ მონაცვლე კომპონენტს. ჰეტეროგენულ ფორმებში პრიორიტეტულ როლს ბურდონი (ძირითადად – ბანი) და ოსტინატო (ძირითადად – კრიმანჭული) თამაშობენ.
27. ქართულ სიმღერასა თუ საგალობელში კონტამინაციის ფორმა უნდა დადგინდეს დასრულებული მუსიკალური აზრის ეპიზოდში. თუ სტრუქტურათა კონტამინაცია სცილდება ამგვარ „სინტაქსურად“ ერთიან ეპიზოდს, საქმე გვაქვს არა კონტამინაციურ მრავალხმიანობასთან, არამედ – კონტრასტულ-შედგენილ ფორმასთან.
28. თავისი სტაბილური, ყოველგვარ სტრუქტურაზე ადგილად მორგებადი თავისებურების გამო, ქართული სიმღერისა თუ საგალობლის საკადანსო მონაკვეთი, ჩვენი აზრით, არ უნდა იღებდეს მონაწილეობას განსახილველი ნიმუშის მრავალხმიანობის ტიპის დადგენაში და, ამასთან, არ უნდა განიხილებოდეს კონტამინაციური ფორმის შემადგენელ ნაწილადაც.
29. ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში გვხვდება როგორც ტიპიური, ასევე – გარდამავალი ფაქტურული ფორმები.
30. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციურ ტიპად მივიჩნევთ ისეთ სტრუქტურას, რომელშიც მკაფიოდ და სტაბილურადაა გამოკვეთილი მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპი და ის ორიგინალური

ორიგინალური ფაქტურული კომპონენტი, რაც ამ სტრუქტურის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ, თვითმყოფად იერსახეს ადასტურებს.

31. მრავალხმიანობის კომპოზიციური ტიპი ქართულ მუსიკალურ ტრადიციაში უნდა განისაზღვროს მუსიკალური აზრის მხრივ დასრულებულ მონაკვეთში და არა – მთელი სიმღერის, დასაკრავისა თუ საგალობლის განმავლობაში.
32. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა კლასიფიკაცია შესაძლებელია მოვახდინოთ არამუსიკალური, „აუდირებამდე“ არსებული რეგლამენტის მიხედვით, რა მიზნითაც შემოგვაჭვს „საშემსრულებლო რეგლამენტის კლასების“ ცნება. „რიგებად“ დაყოფილ შვიდი ასეთი რეგლამენტის კლასს დავაჯგუფებთ: სოციალური, დიალექტური, უანრული, სქესობრივ-ასაკობრივი, შემსრულებელთა შემადგენლობის, საკრავის გამოყენების, ხმათა რაოდენობისა.
33. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის გვერდით ვაყალიბებთ მცირე, „სამუშაო“ კლასიფიციურ სისტემებს ერთი გარკვეული კრიტერიუმის მიხედვით. ასეთებია: შემოქმედებითი მოდელის კრიტერიუმი და გამომდინარე მუშა კლასიფიკაცია, მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპების თანაქმედების კრიტერიუმზე დაფუძნებული კლასიფიკაცია, ხმათასვლისა და, უფრო კონკრეტულად, ბანის კრიტერიუმზე დაყრდნობილი კლასიფიკაცია, შემოქმედებითი ინიციატივის კრიტერიუმით მიღებული კლასიფიკაცია, „სასრულობის“ კრიტერიუმით მიღებული კლასიფიკაცია; ხმების რაოდენობის კრიტერიუმის კლასიფიკაცია.
34. შემოქმედებითი მოდელის სამუშაო კლასიფიკაცია მკაფიოდ გამოკვეთს პარალელური, პარალინგალური, სინქრონული და ბურდონული მრავალხმიანობის ტიპებს; მაგრამ შედარებით განურჩეველია ოსტინატური ტიპისა და სინთეზური ფორმების მიმართ.
35. მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპების სინთეზის კრიტერიუმი გამოჰყოფს ძირითადად სინთეზურ ფორმებს: კრიმანჭულიანი მრავალხმიანობას, ბურდონულ-პარალელურ და ბურდონულ-კონტრასტულ მრავალხმიანობას, ბურდონული კონტამინაციას, გადაძახილიან კონტამინაციას.
36. ხმათა რაოდენობის კრიტერიუმის სამუშაო კლასიფიკაცია მკაფიოდ გამოჰყოფს ნადური ოთხხმიანობის ჯგუფს.

37. ხმათა მიმართულების (ხმათასვლის) კრიტერიუმზე დაფუძნებული სამუშაო კლასიფიკაცია მკაფიოდ გამოჰყოფს მხოლოდ ბურდონული და პარალელური მრავალხმიანობის ტიპებს. ამ კრიტერიუმის ქვესიმრავლის – ბანის კრიტერიუმის სამუშაო კლასიფიკაცია გამოყოფს ბურდონულ, პარალელურ და პარალინეალურ ტიპებს; თუმცა განურჩეველია სინქრონული და ოსტინატური მრავალხმიანობის, აგრეთვე სინთეზური ფორმების მიმართ.
38. მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივის კრიტერიუმის მიხედვით სამუშაო კლასიფიკაციის მწყობრი სისტემის შემუშავება ძნელდება. ეს კრიტერიუმი შედარებით წარმატების გამოჰყოფს ოსტინატურ და ბურდონულ მრავალხმიანობას, აგრეთვე პარალინეალური მრავალხმიანობის ორ სახეს: კომპლექსურულსა და თანადროულს.
39. მხოლოდ ოსტინატური მრავალხმიანობის გამოსაყოფად ყველაზე უპრიანად მივიჩნიეთ ცალკე აღებული, „დრამატურგიული განვითარების“ ანუ „სასრულობის“ კრიტერიუმის გამოყენება, რომელიც „დია ფორმის“ ჯგუფში სწორედ ოსტინატურ მრავალხმიანობას მოიცავს.
40. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის ჩვენებული ვერსია ეყრდნობა კომბინირებულ კრიტერიუმს. ე. ი. კლასიფიკაციის სხვადასხვა ეტაპზე თანაზომიერი მოვლენათა გამოსაყოფად სხვადასხვა „სამუშაო“ კრიტერიუმია შერჩეული.
41. დღევანდელ ქართულ ტრადიციულ სამუშაო შემოქმედებაში ტიპიურ ნიმუშთა წილი უფრო მცირეა, ვიდრე შედგენილი ფორმებისა. ხოლო მათი დღევანდელი შემსრულებელი ამ ნიმუშის შემოქმედ კომპოზიციურ მეთოდთა მხოლოდ ანარეკლს თუ შეიგრძნობს – უფრო მეტად ამ მეთოდის „უმაღლესი რიგის მოდელის“ რეპროდუქციას ახდენს.
42. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის შედგენის შედეგად მივიღეთ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის შემდეგი რვა ტიპი და ხუთი ქვეტიპი:

- ნომინალური მრავალხმიანობა (ერთხმიანი არაიდენტური ანტიფონი)
- ოსტინატური მრავალხმიანობა ქვეტიპები: რეფრენული ოსტინატო, ოსტინატო-კონტინუუმი;
- პარალელური ხმათასვლის მრავალხმიანობა

- სინქრონული ხმათასვლის მრავალხმიანობა ქვეტიპი – რეჩიტაციული ბურდონული მრავალხმიანობა
- კონტინუალური ბურდონული მრავალხმიანობა ქვეტიპები – ბურდონული კონტამინაცია და ბურდონულ-პარალელური მრავალხმიანობა
- პარალინეალური ხმათასვლის მრავალხმიანობა (გადაძახილიანი კონტამინაციის ქვეტიპით)
- კრიმანჭულიანი სამხმიანობა
- ნადური ოთხხმიანობა

43. ქართულ მუსიკალურ დიალექტთა დიფერენციაცია მრავალხმიანობის ფორმათა მიხედვით მკაფიო შედეგებს არ გვაძლევს. შედარებით მკაფიოდ გამოარჩევს ხევსურეთს ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნომინალური მრავალხმიანობა, მესხეთს – რეჩიტაციული ბურდონი, კახეთს ბურდონული კონტამინაცია, გურიას – კრიმანჭულიანი სამხმიანობა, გადაძახილიანი კონტამინაცია და ნადური ოთხხმიანობა.
44. უანრების მხრივ ქართულ ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპები ასევე არ იჩენენ დიფერენციაციისადმი მიღრეკილებას. შედარებით მკაფიოდ გამოჰყოფს რეფრენული ოსტინატო – სათამაშო-საცეკვაო სიმღერების უანრს.
45. ქართული ქალაქური სიმღერები თითქმის სრულ შესაბამისობას ჰქოვებს სინქრონულ მრავალხმიანობასთან.
46. ქართული პარალინეალური მრავალხმიანობის ის ძირითადი პლასტი, რომელიც „ტრიოს“ სიმღერებს ეყრდნობა, „ხალხური პროფესიონალიზმის“ საშემსრულებლო ტრადიციის კუთვნილებაა.
47. ქართული საგალობელი, როგორც ქართული ტრადიციული მუსიკის „სპეციალიზებული“, „პროფესიონალური“ შტო, მრავალხმიანობის ფორმათა განვითარებულ პლასტებს შეიცავს. აქ ძირითადად სინქრონული მრავალხმიანობაა გაბატონებული. შედარებით მცირე წილით გვხვდება პარალინეალური და პარალელური ხმათასვლა. ეს ორი უკანასკნელი უფრო ხშირად კონტამინაციის სახით მფლავნდება. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია კარბელაანთ კილოს გამშვენებული მრავალხმიანობის ორიგინალური ფორმა, რომლის ძირითადი მოქმედი პირია განვითარებული, მოძრავი შუა ხმა. თუმცა, დღევანდელი მონაცემებით, ამგვარ შესრულებას

მხოლოდ განსაზღვრული საგვარეულო ტრადიცია („კარბელაანთ კილო“) უდევს საფუძვლად, რაც მას უფრო ლოკალური მანერის იქნა ანიჭებს.

48. კოკალური და საკრავიერი შემსრულებლობის მიხედვით ქართული მრავალ-ხმიანობის ფორმების განხილვა ძირითადად სოლო ინსტრუმენტული მრავალხმიანობის ფარგლებშია აქტუალური, სადაც კონტინუალური ოსტინატური მრავალხმიანობა ჭარბობს. საკმაოდ მნიშვნელოვანია ბურდონული მრავალხმიანობის ფრაგმენტები (განსაკუთრებით გუდასტვირის დასაკრავებში), რომელიც ხშირად ოსტინატოს კომპონენტად აღიქმება. იმის გამო, რომ სინქრონული მრავალხმიანობა დასაკრავებში ძირითადად, „ბაძვითი“ მრავალხმიანობის ნიმუშებია, იქ რეალურ მრავალხმიანობას ვერ დავადასტურებთ. იშვიათია პარალინელური მრავალხმიანობის ეპიზოდები ქართულ დასაკრავებში – ისევ და ისევ ოსტინატური მრავალხმიანობის ფარგლებში.
49. ასაკობრივ-სქესობრივი მიმართებით ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები მცირედ თუ ამჟღავნებს მიდრეკილებას ფიდერენციაციისადმი. ამ მხრივ განსაკუთრებით განურჩეველია კაცთა და ქალთა რეპერტუარი. თუმცა ქართველ ქალთა სიმღერებისათვის უცხოა პარალინეალური და პარალელური მრავალხმიანობა, ხოლო უნისონური შესრულება ქალთათვის უფრო მახლობელია, ვიდრე – მამაკაცთათვის. მონაცემთა სიმცირის გამო, ბავშვთა შემოქმედების მრავალხმიანობაზე მსჯელობა არაკორექტულად მიგვაჩნია.
50. მივიჩნევთ, რომ მრავალხმიანობა თავისი არსით არაა მხოლოდ ეტაპობრივი მოვლენა, ეს ფაქტი არ ნიშნავს იმას, რომ მისი არცერთი პრინციპი არ ვალიაროთ გვიანდელად (პარალელიზმი, თავისუფალი ხმათასვლა), მაგრამ, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი პრინციპები გამომჟღავნდა მელოდიის განვითარების, მისი მოცულობის ზრდის ფონზე.
51. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველსახე ასტინატური ტიპის ნომინალურ, ანტიფონურ მრავალხმიანობას უნდა უკავშირდებოდეს. არ არის გამორიცხული ამ რანგში ტოტალური ოსტინატოს როლიც.
52. ქართული ბურდონული მრავალხმიანობა შესაძლებელია წარმოშობილიყო როგორც ოსტინატური მრავალხმიანობის მეტრული პულსაციის მოშლის შედეგად, ასევე – როგორც დამოუკიდებელი ტენდენცია.

53. განვითარებულ ქართულ სიმღერებსა და, ნაწილობრივ, საგალობლებში ბურდონული ბანის „განფენა“ გვიანდელ ტრადიციას უნდა უკავშირდებოდეს. ჩვენი ვარაუდით, საქართველოში შემოსვლის ეტაპზე ქრისტიანული საგალობელი ერთხმიანი უნდა ყოფილიყო და ბურდონული ბანი არ ახასიათებდა.
54. ბიზანტიური საგალობლისაგან განსხვავებით, ქართულ საგალობელში ბურდონული ბანის არარსებობა შესაძლოა, ქრისტიანობის მიღებისას საქართველოში შემოსული, ქართული მუსიკალური კულტურისაგან განსხვავებული სტრუქტურული წყობის, ქრისტიანული საგალობლის გამრავალხმიანების მიზანმიმართულად „არასაერო“ მეთოდს (პარალელურ ხმათასვლაზე დაფუძნებულს) მიეწეროს. თ მცა აქ არც პარალელიზმის პრინციპის ქართ ლი წარმოშობაა გამოსარიცხო.
55. ჩვენი აზრით, ქართულ სინამდვილეში რეალური ორხმიანობის დამკვიდრება შემდეგი მექანიზმების მეშვეობით იყო შესაძლებელი: ა) ანტიფონური ხომინალური მრავალხმიანობის პირობებში ცალკეული ხმის მიერ ხმოვანების გაგრძელებით, რამაც რეალური ოანაუდერადობა გამოიწვია; ბ) სტიქური ტოტალური ოსტინატოს პირობებში ხმათა თანდათანობითი ფუნქციონალური ინდივიდუალიზაცია; გ) წამყვანი ხმისათვის არაოსტინატური, ბურდონული ბანის შეხამება, „ბურდონული განფენა“. საზოგადოდ, ეს უკანასკნელი ქართული მრავალხმიანობის სხვადასხვა ეტაპზე მოქმედებდა, როგორც განვითარების ფაქტორი. ქართულ სიმღერაში მესამე ხმის გამოჩენა შესაძლებელია დავუშვათ როგორც ორი არსებული ზედა ხმის შეჯვარებით, ასევე ბანის პარალელური ზედა ხმის დაშრევებითაც.
56. განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ქართული სიმღერისა და საგალობლის უდიდესი ჯგუფის მრავალხმიანობის ძირითად განმსაზღვრელ პრინციპად სწორედ სინქრონი იქცა. ეს დაკავშირებული უნდა იყოს სხვა პრინციპთა ნიველირებასთან, რისი გამოხატულებაცაა: ა) პარალელური ხმათასვლის განეიტრალება და საორიენტაციო მელოდიური მოდელიდან ძირითადად რიტმული მოდელის შემორჩენა; ბ) ბურდონ-კონტინუუმის (პედალური ბურდონის) რეჩიტაციულში გადაზრდა; გ) სპეციფიკური ხმების – კრიმანჭულის, გამყივანის – მთქმელის პარალელურად „დალიანდაგება“ (ამგვარ პარალელიზმს ჩვენ მეორე რიგისას შევარქმევდით, რადგან პირველი

- ეტაპის პარალელიზმი გასინქრონულობამდე, საგარაუდოდ, პარალინელურ პრინციპს უნდა გაემრავალფეროვნებინა). სიმღერათა ბუნებრივი განვითარების გარდა უკანასკნელი ორი პროცესის მიზეზად მკითხველს ორ ვერსიას ვთავაზობთ, რომელთაგან, შესაძლოა ორივეს ემოქმედა: ა) საგალობლის ფაქტურის გვიანდელი ზეგავლენა (უფრო მეტად); ბ) დასავლური მუსიკის ზეგავლენა (ნაკლებად).
57. ისტორიული ძნელბედობის გამო, საეკლესიო გალობის წერილობითი ტრადიციის მოშლას მნიშვნელოვანი როლი უნდა ეთამაშა ერთის მხრივ საგალობლის გამშვენების დაუოკებელი სწრაფვის გამომჟღავნებაში, ხოლო მეორეს მხრივ – იმგვარი განვითარებული პოლიფონიური სტრუქტურის სიმღერათა შემუშავებაში, რომლებშიც გამშვენებული საგალობლის სტილი მკაფიოდ შეიცნობა.
58. ქართული ხალხური მრავალხმიანობის პარალინეალური, ანუ თავისუფალკონტრასტულ ტიპის განხორციელების მექანიზმის ორიენტაცია აღებულია იმანენტური მელოდიური მოდელის თავისუფალ ტრაქტირებაზე, რომლის კომპონენტებიდან ხშირად უმეტესობა ნიველირებულია გარდა ზოგიერთი ინგონაციური საქცევისა (უფრო ხშირად – საწყისი ფრაზისა), ფრაზის ხანგრძლიობისა და ამ ფრაზის ბოლო თანხმოვანებისა.
59. გურული და ქობულეთური ოთხემიან ნადურები ოსტინატოს პრინციპზე დაყრდნობით აღწევენ პოლიფონიურ სიმაღლეებს. სწორედ ოსტინატოსათვის დამახასიათებელი მოკლე ფრაზაა გარანტი ოთხი სრულიად განსხვავებული სპეციფიკის ხმის ზუსტი კოორდინაციისა. ამ მხრივ თავისი მნიშვნელოვანი როლი „შემხმობარსაც“ ეკუთვნის.
60. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა სრულიად ორიგინალური და ერთიანი სტილისტური მოვლენაა, რაც გვაძლევს საფუძველს, იგი მოვიხსენიოთ, როგორც „ქართული მრავალხმიანობა“.
61. ქართულ ტრადიციული მუსიკის ორ ძირითად ფენომენოლოგიურ თავისებურებას გამოვყოფთ: ა) ქართული ტრადიციული სიმღერის, საგალობლისა და საკრავიერი მუსიკის მრავალხმიანობის ფორმები გამოირჩევა სხვადასხვა წარმომავლობის კომპოზიციურ პრინციპთა მრავალსახოვანი განსხვაულებით; ბ) ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები გამოირჩევა სტრუქტურული სიმწყობრით, დრამატურგიის მაღალი ორგანიზაციით, რაც, პირველ რიგში, გამოწვეული

უნდა იყოს ქართველი ხალხის მიერ საქუთარი მუსიკალური ენისადმი ეთნიკური იდენტიფიკაციის ერთ-ერთი წარმმართველის როლის მიქუთვნებით.

62. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის მრავალფეროვანი და მაღალგანვითარებული ფორმები ქართველი ხალხის ყველაზე უნიკალურ წელის შეადგენს მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის საგანძურში.

გამოყენებული ლიტერატურის სია

1. არომი 1991: Simha Arom *African Polyphony and Polyrhythm. Musical structure and methodology*. Cambridge : Cambridge University Press. 1991.
2. არომი 2003: არომი ს. კომპლექსური პოლიფონიური მუსიკის ნაწარმოების ჩაწერა რე-ცორდინგ-ის ტექნიკის გამოყენებით. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსულან წურწუმია, იოსებ უორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2003 წ.
3. ალექსევი 1986: Алексеев, Э.Е. *Ранне-фольклорное интонирование*. Москва: «Советский композитор». 1986
4. ანდრიაძე 1991: ანდრიაძე მ. ქართული საღვთისმსახურო გალობა. საგალობლების უანრები. ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა. ისტორიისა და თეორიის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1991.
5. ანდრიაძე ... 2003: მ. ანდრიაძე, თ. ჩხეიძე. ჭრების სიხშება ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში, კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები პ./გ. რედაქტორები რ. წურწუმია, იოსებ უორდანია, თბილისი: თბ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003.
6. არანოვსკი 1974: Арановский М. *Мышление, язык, семантика*. В кн.:Проблемы музыкального мышления, сборник статей (составление и редакция М. Г. Арановского). Москва: Музыка, 1974.
7. არაქელოვი 1987: Аракелов, Х. *Тематизм и формообразование в хороводных, плясовых и игровых песнях Картли и Кахети*. კრებულში: თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1987.
8. არაყიშვილი 1905: Аракчиев, Дмитрий. *Краткий очерк развития грузинской, карталино-кахетинской, народной песни. О грузинской духовной народной музыке*, с приложением напевов на литургии св. Иоанна Златоустого. Москва: Типография К. Л. Меньшова. 1905.

9. **არაყიშვილი 1906:** Аракчиев, Дмитрий. *краткий обзор развития грузинской (карталино-кахетинской) народной песни.* Оттиски из I т. «Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии» (МЭК). Москва: Типография К. Меньшова. 1906.
10. **არაყიშვილი 1908:** Аракчиев, Дмитрий. *Народная песня Западной Грузии (Имеретии).* С приложением 83 песен в народной гармонизации. Москва: Оттиски из II т. «Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии» (МЭК). 1908
11. **არაყიშვილი 1916:** Аракчиев, Дмитрий. *Грузинское Народное Музыкальное Творчество. (Народная песня Восточной Грузии).* С приложением 225 песен в народной гармонизации и 39 инструментальных мелодий. Москва: Оттиски из V т. «Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии» (МЭК) при Московском университете. Типография Г. Лисснера и Д. Собко. 1916.
12. **არაყიშვილი 1925:** არაყიშვილი, დ. ქართული მუსიკა. თბილისი: „მეცნიერება საქართველოში“. 1925.
13. **არაყიშვილი 1950:** არაყიშვილი დ. ხანძური ხალხური სიმღერები. თბილისი: „ხელოვნება“. 1950.
14. **არაყიშვილი 1954:** არაყიშვილი დ. დახავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერათა კილოს წერტილი. თბილისი: „ხელოვნება“. 1954
15. **არუთინოვი-ჯინჭარაძე ... 2004:** არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ., ნადარეიშვილი გ. მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი. ლექციები უმაღლესი სამუსიკო სასწავლებლების მუსიკისმცოდნეობა-საკომპოზიციო ფაკულტეტის სტუდენტებისათვის. რედაქტორი რ. წურწუმია. თბილისი: თბილის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. მუსიკის თეორიის კათედრა. 2004.
16. **ასაფიევი 1965:** Асафьев Б. *Речевая интонация*, Москва: 1965.
17. **ასაფიევი 1971:** Асафьев Б. *Музыкальная форма, как процесс*. Ленинград: «музыка». 1971.
18. **ასაფიევი 1987:** Асафьев, Борис. *О народной музыке*. Ленинград: «Музыка». 1987.
19. **ასლანიშვილი 1954ა:** ასლანიშვილი შ. მრავალხმოაბის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში. თბილისი: „ხელოვნება“. 1954.
20. **ასლანიშვილი 1954ბ:** ასლანიშვილი შ. ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. I ტომი. თბილისი: „ხელოვნება“. 1954.
21. **ასლანიშვილი 1956:** ასლანიშვილი შ. ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. II ტომი. თბილისი: „ხელოვნება“. 1956.

22. ასლანიშვილი 1970: ასლანიშვილი შ. ქართლ-კახური ხალხური საგუნდო სიმღერების პარმონია. თბილისი: „განათლება“. 1970.
23. ასლანიშვილი 1964: Асланишвили, Ш. Грузинская народная песня. Автореферат. Москва: 1964.
24. ჰემედაია 2005: ჰემედაია ა. ალბანელი მრავალხმიანი სიმღერის მრავალფეროვნება: ხმათა ურთიერთკავშირი ტოსკერისა და მიზეული სიმღერების კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსული წურწუმია, იოსებ უორდანია; თბილისის თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2005 წ.
25. ბაიბურინი 1985: Баибурин. А.К. Этнические аспекты изучения стереотипных форм поведения и традициональная культура. Москва: «Советская этнография»: №2. 1985.
26. ბარტოკი 1959: Барток, Б. Зачем и как собирать народную музыку. Москва: «Музгиз». 1959.
27. ბარტოკი 1966: Барток, Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. Москва: «Музыка». 1966.
28. ბალაშვილი 2005: ბალაშვილი გ.. ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ეთნგრიკური პოლისტადიურობა. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსული წურწუმია, იოსებ უორდანია; თბილისის თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2005 წ.
29. ბერგერი 1983: Бергер Л. Грузинское народное многоголосие и его связи с европейской полифонией. ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. სამეცნიერო ჟრომების კრებული. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1983.
30. ბერეზოვჩუკი 1986: Березовчук, Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка. сборник статей ЛГИТМИК: «Эволюционные процессы музыкального мышления». Ленинград. 1986.
31. ბერშადსკაია 1961: Бершадская, Т. С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Ленинград. «Музгиз». 1961.

32. **ბერშადსკაია 1972:** Бершадская, Т. С. *К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни.* В сборнике: Проблемы лада. Составитель К. Южак. Москва: «Музыка». 1972.
33. **ბერშადსკაია 1984:** Бершадская, Т. С. *Лекции по гармонии.* Автореферфт на соискание учёной степени доктора искусствоведения. Москва: 1984.
34. **ბითელ 2007:** BITHELL, CAROLINE. *Transported by song: Corsican voices from oral tradition to World stage.* The Scarecrow Press. 2007.
35. **ბირიუკოვი ... 1980:** Бирюков, Б.Н. Плотников, С.Н. *Художественная культура и точное знание.* В сборнике: Число и мысль. Вып. 3. Москва: «Знание». 1980.
36. **ბობროვსკი 1978:** Бобровский Н. *Функциональные основы музыкальной формы.* Москва: «Музыка». 1978.
37. **ბიცევსკი 1986:** BICEVSKI, TRPKO. Two-part singing in Macedonia . Scopje, Folklore Institute. (In Macedonian). 1986.
38. **ბრანდლი 1976:** Rudolf Brandl. “Uber das Phanomen Bordun (drone).” In: Studien zur Volksmusik Sudost-Europas, Beitrage zur Ethnomusikologie 4, Hamburg , 90-121 1976.
39. **ბრანდლი 1989:** Rudolf Brandl 1989. “Die Schwebungs-diaphonie – aus musikethnologischer und systematisch-musikwissenschaftlicher Sicht.” In Volks- und Kunstmusik in Sudosteropa, Sudosteropa-Studien Bd. 40. Edited by Eberhardt, C. and G Weiβ. Regensburg : 51-67. 1989.
40. **ბრანდლი 2008:** Rudolfd Brandl. 2008. “New considerations of Diaphony in Southeast Europe .” In European Voices: Multipart singing on the Balkans and in the Mediterranean , Edited by Ardian Ahmedaja and Gerlinde Haid, pg. 281-297. Vienna : Bohlau Verlag.
41. **ბრაუნი 2003:** ბრაუნი ს. გადამდები პუბლიციური: ახალი თეორია გუბიების წარმოშობის შესახებ. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის გვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ ჭორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2003 წ.
42. **ბიუხერი 1923:** Бюхер К. *Работа и ритм.* Москва. 1923.
43. **გერცმანი, 1988** Герцман Е. *Византийское музыковедение.* Ленинград: 1988.
44. **გაბისონია 1986:** გაბისონია თ. ქართული ხალხური კოკალური მრავალხმიანობის ზოგიერთი ხაյտი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია: სადიპლომო ნაშრომი. 1986.

- 45. გაბისონია 2000:** გაბისონია თ. ქართული ხალხური (ვოკალური) მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია; ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები; თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2000.
- 46. გაბისონია 1994:** გაბისონია თ. ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ხინოგზური და გარდამავალი ფორმები; მუსიკისმცოდნეობის საკითხები; თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომათა კრებული; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1994.
- 47. გაბისონია 1997:** გაბისონია თ. ვუნქციონალური ინიციატივა ქართულ ხალხურ ხიდებრაში; მუსიკისმცოდნეობის საკითხები; თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომათა კრებული; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1997.
- 48. გაბისონია 2000:** გაბისონია თ. ქართული ხალხური (ვოკალური) მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია. კრებულში: წურწუმია, რუსუდან. (პ/მ რედ.). ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. (ინგლისური რეზიუმეთი) თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2000.
- 49. გაბისონია 2001:** გაბისონია თ. ქართული ხაეკლებით საგალობლისა და ქართული ხალხური ხიდებრის ურთიერთმიმართების რამოდენიმე ასპექტს; სასულიერო და საერთო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები; ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფო ბრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები; თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2001.
- 50. გაბისონია 2003:** გაბისონია თ. „პიპოთებები ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების პროცესის შესახებ“ – კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ ჭორდანია; თბილისი: თბილისის ვ.

სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003.

51. გაბისონია 2005ა: გაბისონია თ. ბროშურის „ასე გალობრძენენ საქართველოში“ შესახებ; ქართული საეკლესიო გალობის თანამედროვე პრობლემები; თბილისი: საქართველოს საპატრიარქო, საეკლესიო გალობის ცენტრი; 2002.
52. გაბისონია 2005ბ: გაბისონია თ. ქართული წირვის მელოდიური მოდელები – სამეცნიერო ინტერნეტ-ჟურნალი. 2005.
53. გარაყანიძე 1988: გარაყანიძე ე. იმპროვიზაციის სახეები ქართულ ხალხურ ხიდღერებში. კრებულში: ქართული ხალხური პოლიფონიის საკითხები. სამეცნიერო შრომები. თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1988.
54. გარაყანიძე 1988: გარაყანიძე ე. რესპონსორული ხიდღერის როლი ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებაში. წლიური სამეცნიერო ნაშრომი, ხელნაწერი 1988.
55. გარაყანიძე 1990: გარაყანიძე ე. ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. საკანდიდატო დისერტაცია (რუსული ავტორეფერაციო). (ხელნაწერის უფლებით). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1990.
56. გარაყანიძე 1997ა: გარაყანიძე ე. ქართული ხალხური ხიდღერის განვითარების ერთი ადრეული ეტაპის შესახებ. კრებულში: მუსიკისმოდნების საკითხები. სამეცნიერო შრომები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1997
57. გარაყანიძე 1997ბ: გარაყანიძე ე. ზოგიერთი ქართული მუსიკალური ტერმინის რაობისა და ეტიმოლოგიის გარკვევისათვის. კრებულში: წურწუმია, რუსუდან. (პ/ზ რედ.). მუსიკისმოდნების საკითხები. სამეცნიერო შრომები. (რუსული და ინგლისური რეზიუმეთი) თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1997
58. გენინი 1980: – Генин, Е.Л. К вопросу о фольклористической терминологии. сборник статей ЛГИТМИК: «Актуальные проблемы современной фольклористики». Ленинград. ЛГИТМИК. 1980.
59. გვარჯალაძე 1987: გვარჯალაძე ლ. ძეგლებითი და მუსიკალური ინტონაციის ურთიერთქმედების საკითხისათვის ქართლურ და კახურ ხალხურ ხიდღერებში. კრებულში: თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1987.
60. გვახარია 1962: გვახარია ვ. ქართულ მუსიკალურ ხისტემათა განვითარება. თბილისი. „ხელოვნება“. 1962

- 61. გიპიუსი 1980:** – Гипиус, Е. В. *Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий*. сборник статей ЛГИТМИК: «Актуальные проблемы современной фольклористики». Ленинград. ЛГИТМИК. 1980.
- 62. გოგოლაძე 1987:** გოგოლაძე ლ. თხევინატოს გამოყენების ფორმები ქართულ ხალხურ მუსიკაში. კრებულში: ქართული მუსიკის საკითხები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1987.
- 63. გოგოტიშვილი 1988:** Гоготишвили, В. О полифонии в гурийской песне. კრებულში: ქართული ხალხური პოლიფონიის საკითხები. სამეცნიერო ჟრომები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1988.
- 64. გოგოტიშვილი 1993-1994:** გოგოტიშვილი ვ. ხვანური საგუნდო მრავალხმიანობის ფაქტურული თავისებურებების ხაյითხისათვის. კრებულში: წურწუმია, რუსუდან. (პ/ზ რედ.). მუსიკისმცოდნების საკითხები. სამეცნიერო ჟრომები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1993-1994.
- 65. გოგოტიშვილი 2003:** გოგოტიშვილი ვ. ქართლ-კახური გრძელი ხუფრული ხიმრების კილო-ინტენსივური წერტილი ზოგიერთი თავისებურებების შეხახვა. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, , მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ ქორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003.
- 66. გოლიცინი 1980:** Голицын, Г.А. *Информация и законы эстетического восприятия*. В сборнике: Число и мысль. Вып. 3. Москва. «Знание». 1980.
- 67. გოლოვინი ... 1987:** Головин Б.Н. Кобрин Р.И. *Лингвистические основы учения о терминах*. Москва. «Высшая школа». 1987.
- 68. გომონი 1989:** Гомон, А.Г. *Полифония слова и музыка, как фактор формообразования*. Сборник статей ЛГИТМИК: «Народная музыка. История и типология». Ленинград. ЛГИТМИК. 1989.
- 69. გოშოვეკი 1971:** Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Москва. «Советский композитор». 1971.
- 70. გორგოვებული 1980:** Горковенко, А.А. *Музикальный язык фольклора, как основа профессиональной музыкальной культуры*. сборник статей ЛГИТМИК: «Актуальные проблемы современной фольклористики». Ленинград. ЛГИТМИК. 1980.

71. გრაუერი 2007: Grauer, Victor. New perspectives on the Kalahari debate: A tale of two “genomes”. *Before Farming* 2:1-14. 2007.
72. გრიგორიევი 1981: Григорьев, С. *Теоретический курс гармонии*. Москва: «Советский композитор». 1981.
73. გრიგორიევი ... 1969: Григорьев, С. Мюллер, Т. *Учебник полифонии*. Москва: «Советский композитор». 1969.
74. გრიცა 1983: Грица, С.И. *Парадигматическая природа фольклора и принципы идентификации вариантов*. сборник статей ЛГИТМИК: «Народная песня. Проблемы изучения». Ленинград. ЛГИТМИК. 1983.
75. გრუბერი 1956-1965: Р. И. Грубер, История музыкальной культуры, т. I, ч. I, М. Л. Гос. Музыкальное издательство, 1956-1965.
76. გუსევი 1965: – Гусев, В.Е. *Эстетика фольклора*. Ленинград: 1965.
77. გუსევი 1983: – Гусев, В.Е. «Плюрализм» и «универсализм» в методологии фольклористики. сборник статей ЛГИТМИК: «Методы изучения фольклора». Ленинград. ЛГИТМИК. 1983
78. ეզրոյին 1983: Евдокимова Ю. *Многоголосие средневековья X-XIV века*. Москва: 1983.
79. ეզրոյին 1989 Евдокимова Ю. *История полифонии. музыка эпохи возрождения XV века*. Москва: 1989.
80. ეզալֆո 1934: _ Эвальд, З.В. *Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесия*. в Журнале «Советская Этнография», №5. Москва. 1934.
81. ეզեევი 1960: – Евсеев *Русская народная полифония*. Москва. «Музгиз». 1960/
82. ეռატოვი 1980: _ Елатов, В.И. *Наблюдение и эксперимент в музыкальной фольклористике*. сборник статей ЛГИТМИК: «Актуальные проблемы современной фольклористики». Ленинград. ЛГИТМИК. 1980.
83. ეռშეკი 1963: ELSCHEK, OSCAR. Comparative introductory study of the European polyphonic folk song. *Hudobnovedne Studies* vol. 6: 79-114. Bratislava : SAV. (In Slovak with English summary). 1963.
84. ეմსჰაიმერი 1964: EMSHEIMER, ERNST. 1964. Some remarks on European folk polyphony. JIFMC XVI:43-46. 1964. <http://www.polyphony.ge/index.php?m=576&sid=111>
85. ერქვანიძე 2000: ერქვანიძე გ. ქართული მრავალხმიანობის პუნქტის შესახებ. პრეზენტაცია: ხალხური მრავალხმიანობის პროდუქციის სამეცნიერო

კონფერენციის მასალები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2000.

86. ერქვანიძე 2003: ერქვანიძე გ. ქართული ძებიჯის ბეჭრათწყობა. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირები საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ ქორდანია; თბილისი: თბილისის გ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო კენტრი, 2003.
87. ვესტმანი 2003: ვესტმანი. ქართული პოლიფონიური სიმღერების კილოტონალობის პრობლემები: სიმაღლის, ინტერვალებისა და ტემპის ცვალებადობა. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირები საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი სახელმწიფო კონსერვატორია. 2003.
88. ვოლკოვა ... 1982: Волкова, Н. Джавахишвили, Г. *Бытовая культура Грузии XIX-XX веков*. Москва. «Наука». 1982.
89. ვორონინი 1985: Воронин, Ю.А. *Теория классификации и её применения*. Новосибирск. «Наука». 1985
90. ზდანოვი 1975: Зданович, А.П. *психофизиологические предпосылки художественного творчества и особенности вокального исполнительства*. в сборнике: музиковедение и вопросы истории искусства. Ростов: Издательство ростовского университета. 1975.
91. ზემცოველი 1974: Земцовский Й. *Семасиология музыкального фольклора* (методологические предпосылки). В кн.: Проблемы музыкального мышления (составление и редакция М. Г. Арановского), Москва. «Музыка». 1974.
92. ზემცოველი 1975: Земцовский, И.Й. *Мелодика календарных песен*. Ленинград. «музыка». 1975.
93. ზემცოველი 1980: Земцовский, И.Й. *Проблемы варианта в свете музыкальной типологии*. сборник статей ЛГИТМИК: «Актуальные проблемы современной фольклористики». Ленинград: ЛГИТМИК. 1980.
94. ზემცოველი 1983: Земцовский, И.Й. *Песня, как исторический феномен*. сборник статей ЛГИТМИК: «Народная песня. Проблемы изучения». Ленинград: ЛГИТМИК. 1983.
95. ზემცოველი 1983: Земцовский, И.Й. *Введение в вероятностный мир фольклора*. сборник статей ЛГИТМИК: «Методы изучения фольклора».

- 96. №еմցոզեյօ 1989:** Земцовский, И.Й. *Лирика, как феномен народной музыкальной культуры.* Сборник статей : «Песенная лирика устной традиции». Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств. 1989,
- 97. №еմցոզեյօ 1994:** Земцовский, И.Й. Этномузикознание: столпный путь. Сборник статей ЛГИТМИК: «Народная музыка. История и типология». Ленинград: ЛГИТМИК. 1994.
- 98. №еմցոզեյօ 2003:** №еմցոզեյօ օ. Թրագալեմունուն, Ռոշտրը Ջեմոյթյացօս քա անոցնեցօս ևաջացնեցօ: ոմո ձոլոյակտոնուցյե-օս թյեոյալոյրո ուցենքյուրուն. յրեծուն: Ծրագուցոյլո մրացալեմունուն ձորակունուն ևայրտամորուն ևոմանունուն, մռեսեյնեատա յրեծուն, րեժայիլորյեօ րյեսյուն վյուրվյունուն, ուսեց յորդանուն; տօնուն: տօնուն զ. ևարաջունուն ևաելունուն ևաելմիոյո յոներացաթորուն Ծրագուցոյլո մրացալեմունուն յալունուն ևայրտամորուն ւյբյուն, 2003.
- 99. Կյմծածյ 1983:** Կյմծածյ Ե. Հայարտոյցեցյլո յունուն ձրոնցոյաչյուն յարտցլ եալեցր ևոմանուն. յրեծուն: Շազերիամունուն, ալոյիսանճռը, (Յ/Յ. Ռյա). յարտցլո եալեցրո մյեսոյուն յունուն, մյելունուն ու հունուն. ևամյունուն մրացնուն. տօնուն: տօնուն ևաելմիոյո յոներացաթորուն. 1983.
- 100. Կյմծածյ 2000:** Կյմծածյ Ե. մրացալեմունուն յանոնթոմայրյունուն յարտցլ յալուն ևոմանուն. յրեծուն: Վյուրվյունուն, րյեսյուն 80. (Յ/Յ. Ռյա). եալեցրո մրացալեմունուն ձրոնձլյունուն. տօնուն զ. ևարաջունուն ևաելունուն ևաելմիոյո յոներացաթորուն ուարեցնուն 80 վլուստացուսագմո մոմացնուն ևայրտամորուն յոներացաթորուն մասալյուն. (ոնցունուն ռյունունուն) տօնուն: տօնուն ևաելմիոյո յոներացաթորուն. 2000.
- 101. Մյմանունուն 1982:** Մյմանունուն Ժ. մյեսոյալոյրո յորմյեօս նոցոյրուն տացունցեցյլյունուն օդմուսացլյուն ևայարտցլուն ձրոնցունուն-ձարմանունուն վյունուն ևոմանուն. յրեծուն: մյեսոյուն տյորուն ևայունեյուն. տօնուն. տօնուն ևաելմիոյո յոներացաթորուն. 1982.
- 102. Մյմանունուն 1987:** Մյմանունուն Ժ. յապլյեթյունո յորմա ադմուսացլյուն ևայարտցլուն յապլյեթյուն ևոմանուն. յրեծուն: տօնուն. տօնուն ևաելմիոյո յոներացաթորուն. 1987.
- 103. Պարունակյօ 1977:** – Ярошевский, М.Г. *Психология в XX столетии.* Сборник Хрестоматия по психологии. (под редакции проф. Петровского). Москва: «Просвещение». 1977.

104. იაშვილი 1975: იაშვილი გ. ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის, თბილისი: „განათლება“. 1975.
105. იოანე პეტრიშვილი 1999: იოანე პეტრიშვილი. განმარტება პროკლე დიადოხოსის „ღმრთისმეტყველების საფუძვლებისა“, თანამედროვე ქართულ ენაზე გადმოიდო, გამოკვლევა, ლექსიკონი და შენიშვნები დაურთო დ. მელიქიშვილმა, თბილისი: 1999.
106. იუსფინი 1972: Юсфин А. *Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки*. В сборнике: Проблемы лада. Составитель К. Южак. Москва: «Музыка». 1972
107. იტს 1991: Итс Р.Ф. *Введение в Этнографию*. Ленинград: Из-во ленинградского университета. 1991.
108. იუჯაკი 1975: Южак К. *Оприроде и специфике полифонического мышления*. В сборнике: Полифония. Москва: «Музыка». 1975.
109. კალანდაძე-მახარაძე 1993: პოეტი და მუსიკოლოგი ტექსტის ურთიერთკავშირის ხაკითხისათვის ქართულ ხალხურ ხიდების შესრულება. №2. გვ 135-146. 1993
110. კალანდაძე-მახარაძე 2000: კალანდაძე-მახარაძე ნ. ზარი – მრავალხმიანი გლობა ქართულ ფოლკლორში. კრებულში: წურწუმია, რუსუდან. (პ/მ რედ.). ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები. (ინგლისური რეზიუმეთი) თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2000.
111. კალანდაძე-მახარაძე 2001: კალანდაძე-მახარაძე ნ. ვოკალური შთაბეჭდილებების მსოფლიო ანთოლოგია და ქართული მრავალხმიანობა პარიზის ადამიანის მუზეუმის ეთნომუსიკოლოგიური დეპარტამენტის ფონოკოლექციაში. კრებულში: სამეცნიერო კონფერენციის მასალები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2001.
112. ქარცოვბიკი 1989: Карцовник В.Г. *Григорианский Хорал в свете этномузикознания: невмы, артикуляция, звуковисотный аспект*. Сборник статей ЛГИТМИК: «Народная музыка. История и типология». Ленинград: ЛГИТМИК. 1989.
113. ქახტალაშვილი 1948: Кастальский, А.Д. *Основы народного многоголосия*. Москва. «музгиз».

114. **յանդալսյո** 1962: Кастальский А.Д. Особенности народно-русской музыкальной системы. Москва: «музгиз». 1962.

115. **յանդալսյո** 1972: Коптев С. *О явлениях полиладовости, политоникальности и политональности в народном творчестве*. В сборнике: Проблемы лада. Составитель К. Южак. Москва: «Музыка». 1972.

116. **յանդալսյո** 1983: Котляревский, И. *Музыкально-теоретические системы Европейского искусствознания*. Киев: «Музична Україна». 1983.

117. **յանդալսյո** 1986: KUBIK, GERHARD 1986. A structural examination of homophonic multi-part singing in east and Central Africa . Anuario Musical 39-40: 27-58. 1986.

118. **յանդալսյո** 1931. Курт, Э. *Основы линеарного конртапункта*. Москва: Гос. муз. изд. 1931.

119. **յանդալսյո** 1958: Кушнарёв, Х.С. *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*. Ленинград.

120. **յանդալսյո** 1967: – Кушнарёв, Х.С. *О полифонии*. Ленинград. 1967.

121. **լամերի** 1938: լամերի Տ. Եամյըրյալու օքվյան տօնութո. 1938.

122. **լազնիկ** 1983: Лапин В.А. *Об историзме в изучении русского музыкально-песенного фольклора*. сборник статей ЛГИТМИК: «Методы изучения фольклора». Ленинград: ЛГИТМИК. 1983.

123. **լայլո** 1987: Лаул, Р. *Мотив и музыкальное формообразование*. Ленинград. «Музыка». 1987

124. **լեզո-եցրուսո** 1985: Леви-Строс, К. Структура и форма. В сборнике: Зарубежные исследователи по семиотике фольклора. Москва. «Наука». 1985.

125. **լեզոթոցո** 1977: – Левитов, И.Д. *Психические состояния персеверации и ригидности*. Сборник. Хрестоматия по психологии. (под редакции проф. Петровского). Москва. «Просвещение». 1977.

126. **լոնձանոցո** 2005: լոնձանոցո թ. Եալեյլո Եօմըյըրյածու Թրազալեմուն Ջյերյըլյածու լու Թյալուոյյածու Եօմըյըրյածու Յայըյըլյածու Արյանըյըլյածու Թրազալեմուն մյունյան Սայրտամորու Սոմէոնյունու, տօնութու Յ. Սարաջոնյունու Սաելուն Սաելմիյունու յոնեյրըաթորու Թրազալեմուն Ազլյացու Սայրտամորու Վյենըրո, Թոեյեյենյատա յրյանըյըլյածու Ռյալյան Բյարիյամու, ուույյան յորդանու; տօնութու Յ. Սարաջոնյունու Սաելուն Սաելմիյունու յոնեյրըաթորու. 2005 թ.

127. **լոնձանոցո** 2008: լոնձանոցո թ. Ռյեյլո Եօմըյըրյո Թրազալեմուն օյտյալու Եօմըյըրյո Թրազալեմուն մյունյան մյամյան

საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ უორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2008 წ.

128. **მაზელი 1952:** Мазель Л. *О мелодии*. Москва. «Музгиз». 1952.

129. **მაზელი 1978:** Мазель Л. *Вопросы анализа музыки*. Москва. «Советский композитор». 1978.

130. **მაზელი 1979:** Мазель Л. *Строение музыкальных произведений*. Москва. «Советский композитор». 1979.

131. **მაზელი 1991:** Мазель Л. *О природе и средствах музыки*. Москва. «Музыка». 1991.

132. **მაკალათია 1935: ხევსურეთი.** ტფილისი: საქართველოს გეოგრაფიული საზოგადოება. 1935.

133. **მაკალათია 1941: ხამეგრელოს იხტორია და ეთნოგრაფია.** თბილისი: საქართველოს მხარეთმცოდნეობის საზოგადოება. 1941.

134. **მაკალათია 1983: ოუშეთი. II გამოც.**, თბილისი: ნაკადული. 1983.

135. **მაისურაძე 1971:** მაისურაძე ნ. აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა. (ვოკალური მუსიკა). (რუსული რეზიუმეთი) თბილისი: მეცნიერება. 1971.

136. **მაისურაძე 2003:** მაისურაძე ნ. ზოგი რამ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის შეხახვა. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ უორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003 წ.

137. **მანჯგალაძე 2005:** მანჯგალაძე ქ. კრიმანჭულის ნაირსახეობებიდასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული,

რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, ითხებ ჟორდანია; თბილისი: თბილისის პ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2005 წ.

138. **მაღრაძე 1983:** მაღრაძე ვ. ძებეური ხალხური სიმღერების დამახასიათებელი ინტონაციები. კრებულში: შავერზაშვილი, ალექსანდრე, (პ/მ. რედ). (რუსულ ენაზე) ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. სამეცნიერო შრომები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1983
139. **მაჩაბელი 1864:** მაჩაბელი ი. ქართულობა ზეგობა. ჟურნალი „ცისკარი“, მაისი, თბილისი. 1864.
140. **მედუშევსკი 1968:** Медушевский, В.В. *Консонанс и диссонанс как элементы музыкальной системы*. VI всесоюзная акустическая конференция. Москва. 1968.
141. **მესხი 2000:** მესხი. თ. ქართული ქალაქური მრავალხმიანი სიმღერები. კრებულში: წურწუმია, რუსუდან. (პ/მ რედ.). ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. (ინგლისური რეზიუმეთი). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2000.
142. **მესხი 2002:** საბჭოთა პერიოდის ქართული სამუსიკო ფოლკლორის შესახებ. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2002.
143. **მეცნიერებათმცოდნეობის ... 1985:** – Основы науковедения. Москва. «Наука». 1985.
144. **მიასიშევი 1977:** Мясищев, В.Н. Сборник. Хрестоматия по психологии. (под редакции проф. Петровского). Москва. «Просвещение». 1977.
145. **მილკა 1975:** Милка, А. Относительно функциональности в полифонии. В сборнике: Полифония. Москва. «Музыка». 1975.
146. **მილკა 1982:** – Милка, А. Теоретические основы функциональности в музыке. Ленинград. «Музыка». 1982.
147. **მიხაილი 1990:** Михайлов. Дж. К. Размышление об универсальной терминологии: существует ли она? если нет то возможно её создание? если возможно, то есть ли в этом необходимость? В сборнике: Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. Москва. изд. московской государственной консерватории. 1990.
148. **მოజეიკო 1983:** Можейко. песенная культура белорусского полесья. Минск. «Наука и техника». 1983

- 149.** მსხალაძე 1968: მსახალაძე ა. აჭარის საოჯახო-საწევებულებო პოეზია. თბილისი. 1968.
- 150.** მუხარინსკაია 1989: Мухаринская, Л.С. Сборник статей ЛГИТМИК: «Народная музыка. История и типология». Ленинград. ЛГИТМИК: 1989.
- 151.** ნადარეიშვილი 2007: ნადარეიშვილი გ. პოლიფონიის იტერაციას. ლექციები უმაღლესი სამუსიკო სასწავლებლის საფორტეპიანო ფაკულტეტის სტუდენტებისთვის. რედაქტორი დ. არუთინოვი-ჯინჭარაძე. მარიკა ნადარეიშვილი. თბილისი. 2007.
- 152.** ნადეჟდი 1930: – Nadel, S.T. *Georgische Gesange*. Berlin. 1930.
- 153.** ნაზაიკინსკი 1972: Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия. Москва. «музыка». 1972.
- 154.** ნაზაიკინსკი 1982: Назайкинский, Е.В. *Логика музыкальной композиции*. Москва. «музыка». 1982.
- 155.** ნათაძე 1977: Натадзе, Р.Г. *Воображение, как фактор поведения*. Сборник. Хрестоматия по психологии. (под редакции проф. Петровского). Москва. «Просвещение». 1977.
- 156.** ნაკაშიძე 2003: ნაკაშიძე ქ. მრავალხმიანობის საკითხი ქართულ გლობის ხიდებისაზე. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული. რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ უორდანია; თბილისი: თბილისის გ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003 წ.
- 157.** ნეტლი 1961: Nettl, Bruno. Polyphony in North American Indian music. *Musical Quarterly* 47:354-362. 1961. აგრეთვე <http://www.polyphony.ge/index.php?m=576&sid=109>
- 158.** ნეტლი 2005: Nettl, Bruno. The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts. Second extended edition (First edition – 1983). University of Illinois Press. 2005.
- 159.** ნიკოლაძე 2002: ნიკოლაძე ქ. მრავალხმიანობის ტიპების ურთიერთმიმართების საკითხისათვის კოკალურ და საკრავიერ მუსიკაში. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ უორდანია; თბილისი: თბილისის გ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2008 წ.

160. 6კეტია 1962: NKETIA, J. H. KWABENA. The hook-te chnique in African music. Journal of International Folk Music Council XIV, pp. 44-52. 1962.
161. ორბელიანი 1991 – სულხან-საბა თრბელიანი, ლექ्सიკონი ქართული, ტ. I, თბილისი. „მერანი“. 1991.
162. ორბელიანი 1993: სულხან-საბა თრბელიანი. ლექ्सიკონი ქართული, ტ. II, თბილისი. „მერანი“. 1993.
163. ორლოვი 1980: Орлов, Ю.К. *Невидимая гармония*. В сборнике: Число и мысль. Вып. 3. Москва. «Знание». 1980.
164. ოსიტაშვილი 2003: ოსიტაშვილი გ.ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის ზოგიერთი თავისებურების შეხახებ. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ ჟორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003.
165. პერევერზევი 1966: Проблемы музыкального интонирования. Москва. «Музыка». 1966.
166. პრავდიუკი 1980: Межжанровая рецепция в пессенном фольклоре. сборник статей ЛГИТМИК: «Народная песня. Проблемы изучерия». Ленинград. ЛГИТМИК: 1980.
167. პროტოპოპოვი 1965: Протопопов, В.В. История полифонии в её важнейших явлениях. Западноевропейская классика. XX-XIX веков. Москва: «Музыка», 1965.
168. პიასკოვსკი 1987: Пиаковский, И. Логика Музыкального Мысления. Киев. «Музична Україна». 1987.
169. პოპოვა 1962: Попова Т. В. русское народное музыкальное творчество т. 1 гос. муз. изд. Москва, 1962.
170. ჟუშინი 1977: Пушкин, В.Н. Эвристика – наука о творческом мышлении.. Сборник Хрестоматия по психологии. (под редакции проф. Петровского). Москва. «Просвещение». 1977.
171. ჟვანია 2001: ჟვანია თ. ქართული საკრაფი და მრავალხმიანობა (კოკალური და საკრაფიური მუსიკის ურთიერთობა). კრებულში: წურწუმია, რუსუდან (პ/ზ რედ.). სასულიერო და საერთო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფო გრიმერის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. (ინგლისური რეზიუმეთი). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2001.

172. **ქორდანია გ. 1973:** Жордания, М.К. *Лады грузинских арабных песен «Урмули».* . . сборник статей ЛГИТМИК: «Проблемы музыкального фольклора народов СССР». 1973.
173. **ქორდანია გ. 1973:** ქორდანია გ. „მოძახილი – მაღალი ბანის“ საკითხისათვის. კრებულში: „შავერზაშვილი, ალექსანდრე; თუმანიშვილი, ქეთევან და სხვანი (რედკოლეგია). სამეცნიერო შრომები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1973.
174. **ქორდანია ი. 1981:** ქორდანია ი. „ჩაკრულოსა“ და „გრძელი კახური მრავალუამიერის“ წარმოშობის საკითხები. კურნალში: „საბჭოთა ხელოვნება“, №12. თბილისი. 1981.
175. **ქორდანია ი. 1983:** ქორდანია ი. პარმონიული ფუნქციონალობის საკითხისათვის ქართულ ხალხურ ხიდების კრებულში: „შავერზაშვილი, ალექსანდრე, (პ/მ. რედ). ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. სამეცნიერო შრომები. თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1983.
176. **ქორდანია ი. 1989ა:** Жордания, Йосиф. *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур.* (ინგლისური რეზიუმეთი). Тбилиси: Издательство Тбилисского Университета. 1989.
177. **ქორდანია ი. 1989ბ:** Жордания, Йосиф. Новый взгляд на музыкальную культуру древних переднеазиатских народов. Сборник статей ЛГИТМИК: «Народная музыка. История и типология». Ленинград: ЛГИТМИК: 1989.
178. **ქორდანია ი. 2000:** ქორდანია ი. შეკითხვის ინტერვიუ, გეტუველების პათოლოგიები და მრავალხმიანობის წარმოშობის პრობლემა, „ქართული მრავალხმიანობის ბუნების შესახებ“ „ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები“, სამეც. კონფერ. მასალები, თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2000.
179. **ქორდანია ი. 2003:** – ქორდანია ი. მრავალდარგობრივი მიღვომა მრავალხმიანობის წარმოშობის პრობლემის ძიებაში. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსული წურწუმია, იოსებ ქორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2003.
180. **ქორდანია 2005:** ქორდანია ი. „*Iხტეროვთ რგო ჩოგიტო*“ – ვიძლევი შეკითხებს, მაშახადამე, ვარსებობ: რეასპონსორული სიმრება და ადამიანური

აზროვნების საწყისები. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის გ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ უორდანია; თბილისი: თბილისის გ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2005 წ.

181. ჟორდანია ი. 2006: Jordania, Joseph. *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi Ivane Javakhishvili State University Institute of Classical, Byzantine and Modern Greek Studies, International Research Centre of Traditional Polyphony. Tbilisi: Logos. 2006.
182. ჟორდანია 2008: ჟორდანია ი. რიგმის წარმოშობა და თავდაცვის სტრატეგია აღამიანის ეკოლუციაში. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის გ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ უორდანია; თბილისი: თბილისის გ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2008 წ.
183. ჟორდანია 6. 1985 ჟორდანია ნ. „ტრიოს ფორმა გურულ მრავალხმიან სიძლერაში” წლის „საბჭოთა ხელოვნება”, №9-ში 1985
184. ჟღენტი 1982: ჟღენტი ი. არატერციული წევბის აკორდების შესახებ ქართულ ხალხურ ჰარმონიაში. მუსიკის თეორიის საკითხები. კრებულში: თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1982.
185. ჟღენტი 1982: Жгенти И. Гармония народных многоголосных песен западной Грузии. Автограферат. Тбилиси. 1982.
186. ჟღენტი 2001: ჟღენტი ი. ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიძლერების ჰარმონიის მოკლე კურსი. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2001.
187. ჟღენტი 2005: ჟღენტი ი. ლექციები ჰარმონიაში. მუსიკისმცოდნეობა-საკომპოზიტო ფაკულტეტის სტუდენტებისთვის თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. მუსიკის თეორიის კათედრა. რედაქტორი მარიკა ნადარეიშვილი. თბილისი. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2005.

188. **რაისი 1988:** Rice, Timothy. "Understanding the three-part singing in Bulgarian folk song: The interplay of concept and experience." Selected reports in Ethnomusicology 7:43-57. 1988.
189. **რაისი 2003:** რაისი ტ.. მრავალხმიანობის სიტილების გეოგრაფიული განაწილება ბულგარეთში. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ უორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2003 წ.
190. **რაჩიუნაიტე-ვიჩინე 2002:** RACHIUNAITE-VICINIENE, DAIWA. Sutartines: Lithuanian polyphonic songs. Vilnius: VAGA Publishers. 2002.
191. **რაჩიუნაიტე-ვიჩინე 2005:** Rachiunaite-Viciniene, Daiva. Manifestation of drone in the tradition of Lithuanian polyphonic singing. ." In The Second International Symposium on Traditional Polyphony, 2004. Edited by Rusudan Tsurtsimia and Joseph Jordania, pp. 106-119. Tbilisi State Conservatory. 2005.
192. **რეჩმენსკი 1965:** Речменский Н.С. Музыкальная культура чечено-ингушской АССР. Москва. «Музыка». 1965.
193. **რინკავიჩუსი 1979:** Ринкевичус, З. Воспринимают ли дети полифонию. Ленинград. «Музыка». 1979.
194. **რიუტელი, ი.ნ. 1989.** Рюитель И.Н. Развитие прибалтийско-финской народной песни. Сборник статей ЛГИТМИК: «Народная музыка. История и типология». Ленинград. ЛГИТМИК. 1989.
195. **როჟმაბი 1958:** RIHTMAN, CVJETKO. On Illyrian origins of the polyphonic forms of folk music of Bosnia and Herzegovina . Rad Kongresa Foklorista Jugoslavje. Zagreb . 1958.
196. **როგაჩევსკაია 1980:** Рогачевская, Е.М. русском хороводном творчестве. сборник статей ЛГИТМИК: «Актуальные проблемы современной фольклористики». Ленинград. ЛГИТМИК. 1980.
197. **როვენკო 1976:** Ровенко, А. Ведущий голос в полифонии. В сборнике: Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. Выпуск XX. Москва. 1976
198. **როზენბერგი 1987:** Розенберг, М.А. Полифония пластов и её функции в вокально-симфонических произведениях советских композиторов. В сборнике: Вопросы полифонии. Ташкент. 1987.

199. **როსებაშვილი 1988:** პ. როსებაშვილი პ. ქართული ხალხური ხიდგერის კილოს განხაზღვის ხაკითხისათვის. ქართული მუსიკის პოლიფონის საკითხები, თბილისის პ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო ჟრომების კრებული, თბილისი. ო ილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1988.
200. **რუბინშტეინ 1977:** Рубинштейн, С.Л. *Бытие и сознание*. Сборник. Хрестоматия по психологии. (под редакции проф. Петровского). Москва. «Просвещение». 1977.
201. **რუბცოვი 1973:** Рубцов, Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Ленинград. Москва. «Советский композитор». 1973.
202. **საერთო ... 1981:** *Общая психология*. Учебное пособие студентов педагогических институтов, под редакции Богословского и др. Москва. «Просвещение». 1981.
203. **სკრებკოვა-ფილათოვა 1985:** Скребкова-Филатова, М.С. *Фактура в музыке*. Москва. «Музыка». 1985.
204. **სკრებკოვი 1973:** Скребков, С. *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва. «Музыка». 1973.
205. **სკრებკოვი 1982:** Скребков, С. Учебник полифонии. Москва. «Музыка». 1982.
206. **სოკოლოვი 1983:** Соколов, А.А. *Проблемы изучения танцевального фольклора*. сборник статей ЛГИТМИК: «Методы изучения фольклора». Ленинград. ЛГИТМИК. 1983.
207. **სლავიუნასი 1972:** Славюнас, З. *Сутаргинес*. Ленинград. «музыка» 1972.
208. **სოხორი 1968:** Сохор, А. *Эстетическая природа жанра в музыке*. Москва. «Музыка». 1962.
209. **სოხორი 1980:** Сохор, А. *Вопросы социологии и эстетики музыки*. Ленинград. «Советский композитор». 1980.
210. **სტეშენკო-კუფტინა 1936:** Стешенко-Куфтина, В. *Флейта Пана*. ტფილი: საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. 1936.
211. **სტოიანოვი 1985:** Стоянов, П. *Взаимодействие музыкальных форм*. Москва. «Музыка». 1985.
212. **ტიპოლოგია ... 1982:** *Типология и классификация в социологических исследованиях*. Авторская группа. Москва. «Наука». 1982.
213. **ტიულინი 1938:** Тюлин, Ю. Н. *Параллелизмы в музыкальной теории и практике*. Ленинград. «Искусство». 1938.

- 214.** *Ои҆ллоо* 1962: Тюлин, Ю. Н. *Строение музыкальной речи*. Ленинград. «Музгиз». 1962.
- 215.** *Ои҆ллоо* 1964: Тюлин, Ю. Н. *Краткий теоретический курс гармонии*. Москва. «Музыка». 1964.
- 216.** *უზნაძე* 1964: ზოგადი ფხიქოლოგია. მრომები ტომი II-IV. თბილის: საქ. სსრ მეცნიერ. აკად. გამომცემლობა. 1964.
- 217.** *ვედოტოვი* 1985: Федотов, В.А. *Начало западно-европейской полифонии*. (теория и практика раннего многоголосия). Владивосток. из. Дальневосточного университета. 1985.
- 218.** *ფილოსოფია ...* 1975: Философия и музыка. Составитель: Горбачёв, Н.А. Саратов. 1975.
- 219.** *ფირცხალავა* 2000: ფირცხალავა ნ. ცხება „ბამთან“ დაკავშირებით იოანე პეტრიშვილ „განმარტებაში“. ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2000..
- 220.** *ფირცხალავა* 2003: ფირცხალავა ნ. პეტრიშვილ ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსულან წურწუმია, იოსებ ქორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003.
- 221.** *ფრაიონოვი* 1991: ფრაიონოვი ვ. *Полифония*. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва. Москва. «Советская Энциклопедия» 1991.
- 222.** *ქრისტენსენი* 2003: ქრისტენსენი დ. ვოკალური პოლიფონია და მულტიურადობა (ულტისონანცე) ხამხრეთ-დასაუღეთ არაბერში. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსულან წურწუმია, იოსებ ქორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003.
- 223.** *შარაშიძე* 1987: შარაშიძე ლ. აღმოსავლეთ საქართველოს საკულტო საგაობლების ტიპოლოგიური მელოდიურ-ჰარმონიული საქცევები (ქართლ-კახური დიალექტი). კრებულში: თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1987.

224. შეიკინი 1983: Шейкин У.И. Допесленное и пессенное в фольклоре Уде. сборник статей ЛГИТМИК: «Народная песня. Проблемы изучения». Ленинград. ЛГИТМИК. 1983.
225. შველიძე 1983: შველიძე გ. მრავალხმიანობის ხაյთხისათვის ხანურ ხიდურებში. სადიპლომო შრომა. თბილისი: 1983.
226. შილაკაძე 1970: შილაკაძე გ. ქართული ხალხური ხაკრავები და ხაკრავიერი მუსიკა. (რუსული და გერმანული რეზიუმეთი).თბილისი: „მეცნიერება“. 1970.
227. შილაკაძე 2003: რეგიონული ხტილის ხაյთხი ქართულ ხალხურ ხაკრავიერ მუსიკაში (ხანური). კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ ქორდანია; თბილისი: თბილისის პ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003.
228. შილაკაძე 2005: შილაკაძე გ. მრავალხმიანობა და ქართული ხალხური ხაკრავები. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის პ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ ქორდანია; თბილისი: თბილისის პ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2005 წ.
229. შნაიდერი 1930: SCHNEIDER, MARIUS. 1934 - 1935. *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. Vol. 1 and 2. Berlin : Borntraeger. 1930.
230. შნაიდერი 1940: SCHNEIDER, MARIUS. *Kaukasische parallelen zur europaisch mittelalterlichen Mehrstimmigkeit*. Acta Musicologica, 12:52-61. 1940.
231. შუროვი 1986: Шуров, В.М. *О путях определения историко-возрастной песенной стилистики*. В сборнике: проблемы стиля в народной музыке. Москва. изд. московской консерватории. 1986.
232. შუროვი 1987: Шуров, В.М. Песня, традиция, память. Москва. «Советская Россия». 1987.
233. შტოქმანი 1956: STOCKMANN, ERICH. *Kaukasische und Albanische Mehrstimmigkeit*. In Kongressbericht. Gesellschaft für Musikforschung. Hamburg . 1956.

234. შუდლიაშვილი 1991: შუდლიაშვილი დ. ქართული გალობის „უნისონური“ მრავალხმიანობა. სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2001.
235. შუდლიაშვილი 2000: შუდლიაშვილი დ. ქართული გალობის მრავალხმიანობის შესახებ. კრებულში: წურწუმია, რუსუდან. (პ/ზ რედ.). ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. (ინგლისური რეზიუმეთი). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2000.
236. შუდლიაშვილი 2003: შუდლიაშვილი დ. ქართული გალობის სკოლები და ტრადიციები. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ ქორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003.
237. ჩეკანოვსკა 1983: Чекановска, А. *Музыкальная этнография*. Москва. «советский композитор». 1983.
238. ჩხეიძე 1961: ჩხეიძე ნ. შრომის პოეზიის ძირითად ხახები აჭარის ხეծირხიტულიერებაში. ბათუმი: სახელმწიფო გამომცემლობა. 1961.
239. ჩხიკვაძე 1948: ჩხიკვაძე გ. ქართველი ხალხის უძველესი ხამუელი კულტურა. თბილისი: საქართველოს სსრ მუსიკალური ფონდი. 1948.
240. ჩხიკვაძე 1964: Чхиквадзе Г. *Основные типы грузинского народного многоголосия*. (რუსულ და ინგლისურ ენებზე) Москва: Наука. (VII международный конгресс антропологических и этнографических наук). 1964.
241. ციბლერი 2003: ციბლერი ს. „ხმები წარსულიდან“. კავკასიური მრავალხმიანობა ბერლინის ფონგრამების არქივის ისტორიულ ხმოვან ჩანაწერებში. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ ქორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2003 წ.

242. **ციციშვილი 1990:** TSITSISHVILI N. Folklor e Parall els Between Georgians and South Slavs . Bulgarski Folklor [Bulgarian Folklore] 14 (4): 20 -29. The Academy of Sciences of Bulgaria (in Bulgarian with English summary). 1990.
243. **ციციშვილი 2008:** ციციშვილი ნ. სქეხი და იმპროვიზაცია ქართულ მრავალხმიან ხიმურაში. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის გ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსულან წურწუმია, იოსებ ქორდანია; თბილისი: თბილისის გ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2008 წ.
244. **წურწუმია 2003:** წურწუმია რ. პოლიფონია, როგორც ქართ და ტრადიციული ძებიკალური აზროვნების ძირითადი კატეგორია. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსულან წურწუმია, იოსებ ქორდანია; თბილისი: თბილისის გ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003.
245. **წურწუმია 2005:** წურწუმია რ. მეოცე საუკუნის ქართული ძებიკა, თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები. რედაქტორი მანანა კორძაია, თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2005.
246. **ჭავჭავაძე 1886:** ჭავჭავაძე ი. ქართული ხალხური ხიმურა. ივერია: № 250, 251. 1886.
247. **ჭოხონელიძე 1983:** ჭოხონელიძე გ. ქართული ხალხური ხიმურის კილოური საფუძვლების შესახებ. კრებულში: შავერზაშვილი, ალექსანდრე, (პ/მ. რედ). ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. სამეცნიერო შრომები. თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1983.
248. **ჭოხონელიძე 1988:** ხმათა კოორდინაციისა და პარმონიის ზოგიერთი თავისებულება ქართულ ხალხურ მრავალხმიან (პოლიფონიურ) ძებიკაში. კრებულში: ქართული ხალხური პოლიფონიის საკითხები. სამეცნიერო შრომები. თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1988.
249. **ჭოხონელიძე 2000:** ჭოხონელიძე გ. იმპროვიზაციის ხელოვნება და ქართული პოლიფონიური მუსიკა. კრებულში: წურწუმია, რუსულან. (პ/მ რედ.). ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები. თბილისის გ. სარაჯიშვილის სახელობის

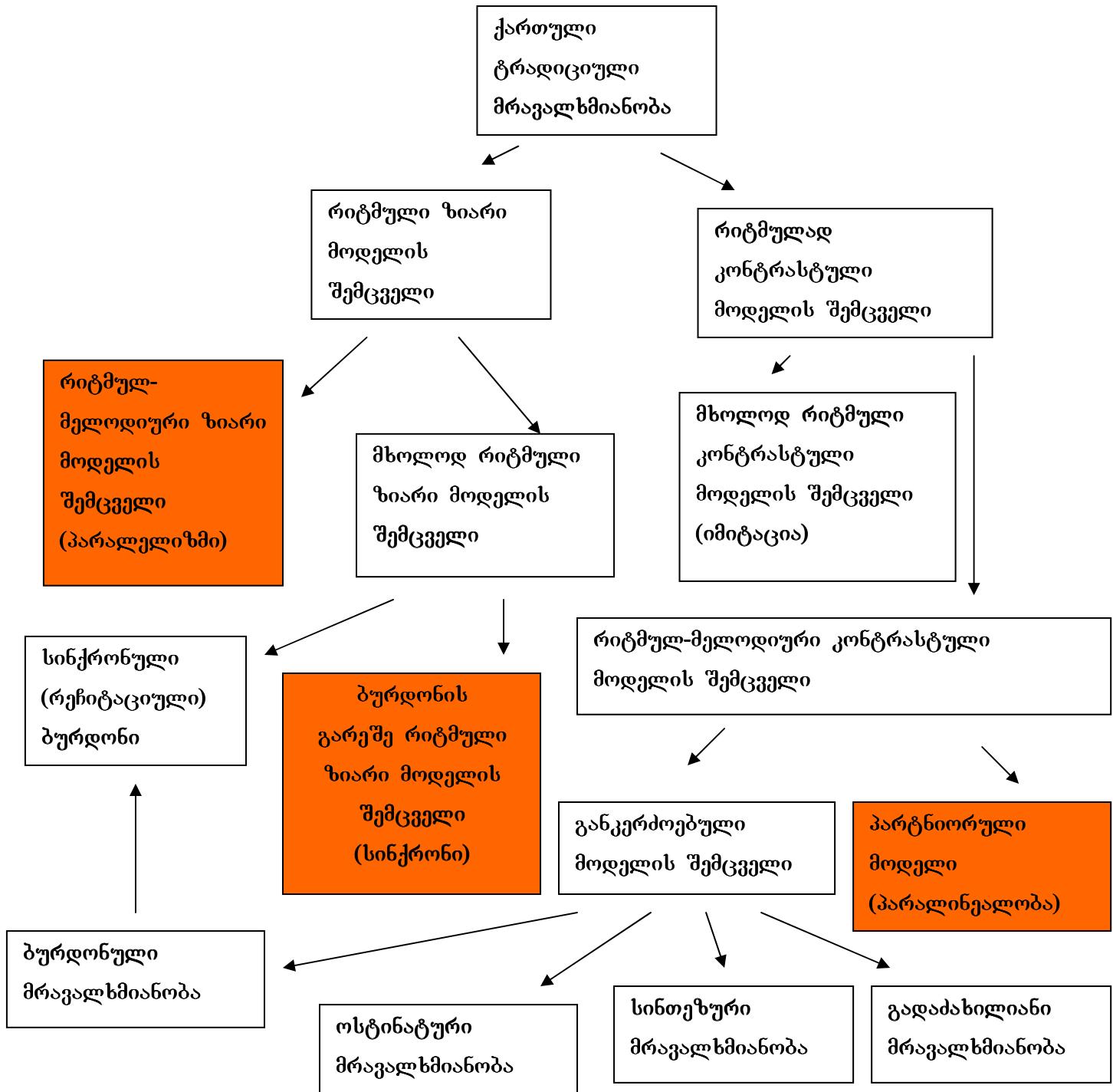
სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. (ინგლისური რეზიუმეთი) თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2000.

250. **ჭოხონელიძე 2001:** ჭოხონელიძე ე. კილოს ცნების ზოგიერთი ისტორიული და თეორიული ასპექტის შესახებ. კრებულში: წურწუმია, რუსუდან (პ/ზ რედ.). სასულიერო და საერთო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები (ინგლისური რეზიუმეთი). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2001.
251. **ჭოხონელიძე 2003:** ჭოხონელიძე ე. ქართული მუსიკალურ-ეთეტიკურ აზროვნებაში თვისობრივი გარდატეხის ერთი მნიშვნელოვანი პერიოდის შესახებ. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ ჟორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003.
252. **ხარლაპი 1986:** – Харлап М. *Ритм и метр в музыке устной традиции*, Москва: 1986.
253. **ხარძიანი 2003:** ხარძიანი გ. მრავალხმიანობის ტიპის განხაზღვრისა და სამხმიანობის წარმოშობის ხაკითხისათვის ხვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუმია, იოსებ ჟორდანია; თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2003.
254. **ხოლოპოვა 1979:** Холопова В. Н. *Фактура*. Москва. «Музыка». 1979.
255. **ხოლოპოვა 1983:** Холопова В. Н. *Русская музыкальная ритмика*. Москва. изд. «Советский композитор», 1983.
256. **ხოლოპოვი 1976:** Холопов Ю. Лад. Музыкальный Энциклопедический Словарь.. Москва. «Советская Энциклопедия» 1991.
257. **ხოლოპოვი 1988:** Холопов, Ю. *Гармония*. Москва. «Музыка». 1988.
258. **ხოჯავა 1992:** ხოჯავა რ. თბილისი. ქ. „რელიგია“ 1992 №9.
259. **ხუჭუა 1980:** ხუჭუა პ. დიმიტრი არაუთებილი. თბილისი. 1988.

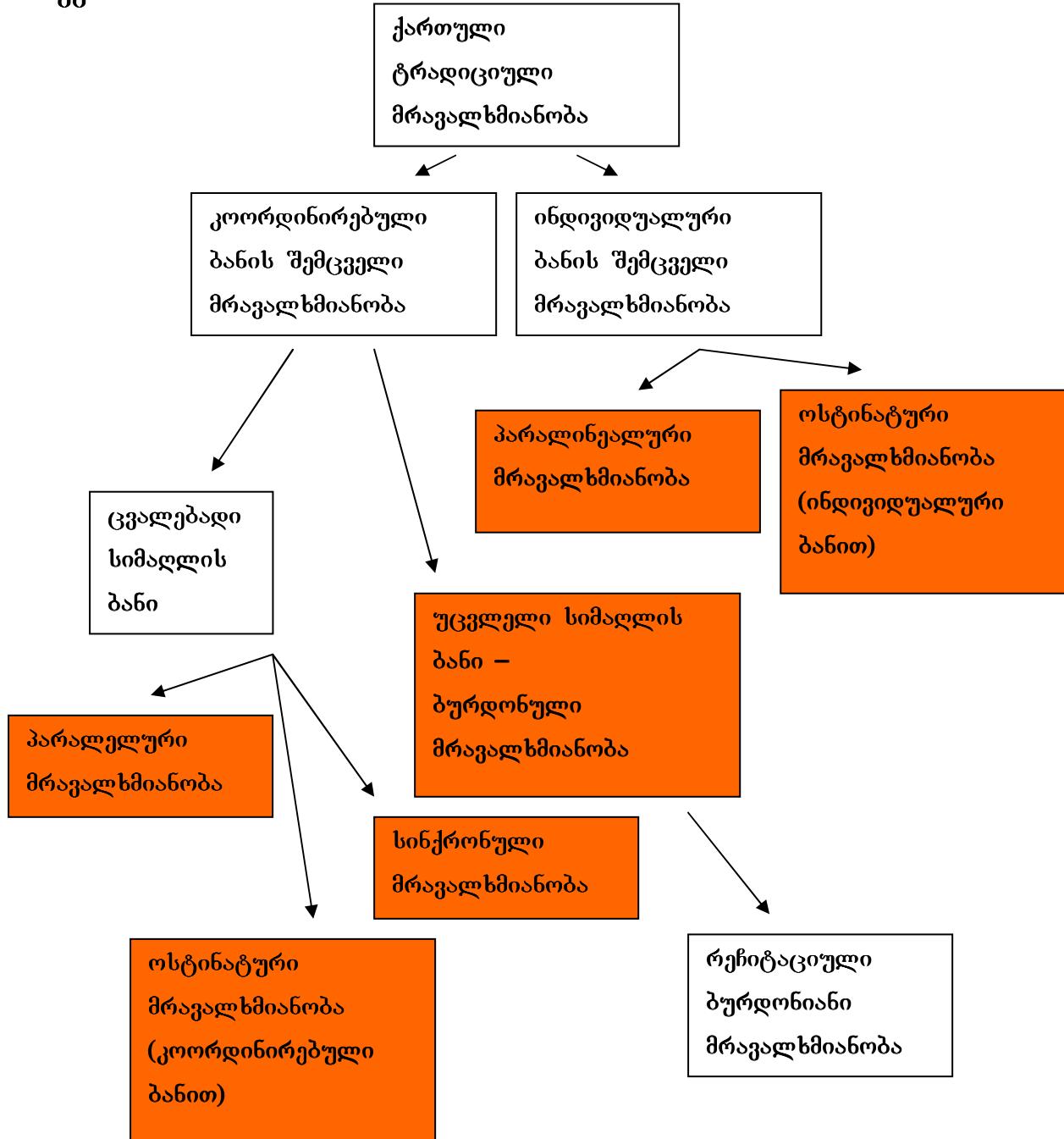
260. **ჯავახიშვილი 1938:** ქართული მეტიონის ისტორიის ძირითადი საკითხები.
თბილისი: ფედერაცია. 1938.
261. **ჯამბაკურ-ორბელიანი 1861:** ჯამბაკურ-ორბელიანი ა. ივერიანელების გალობა,
სიღვრა და ლილინი. ცისკარი. თებერვალი, 1861.
262. **ჯორბენაძე 1989:** ჯორბენაძე პ. ქართული დიალექტოლოგია. თბილისი.
„მეცნიერება“. 1989.
263. **ჰაიდი 2005:** ჰაიდი გ. აგებირული იოდლის წელილი ადრეულ ეგროპულ
პოლიგონებისაზე. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე
საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის პ. სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის
საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან
წურწუმია, იოსებ ურდანია; თბილისი: თბილისის პ. სარაჯიშვილის
სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2005 წ.
264. **ჰორნბოსტელ 1928:** HORNBOSTEL, ERICH M. von. African Negro Music, Africa ,
Journal of the International Institute of African Languages and culture I/I, pp. 30-62. 1928.

დანართი

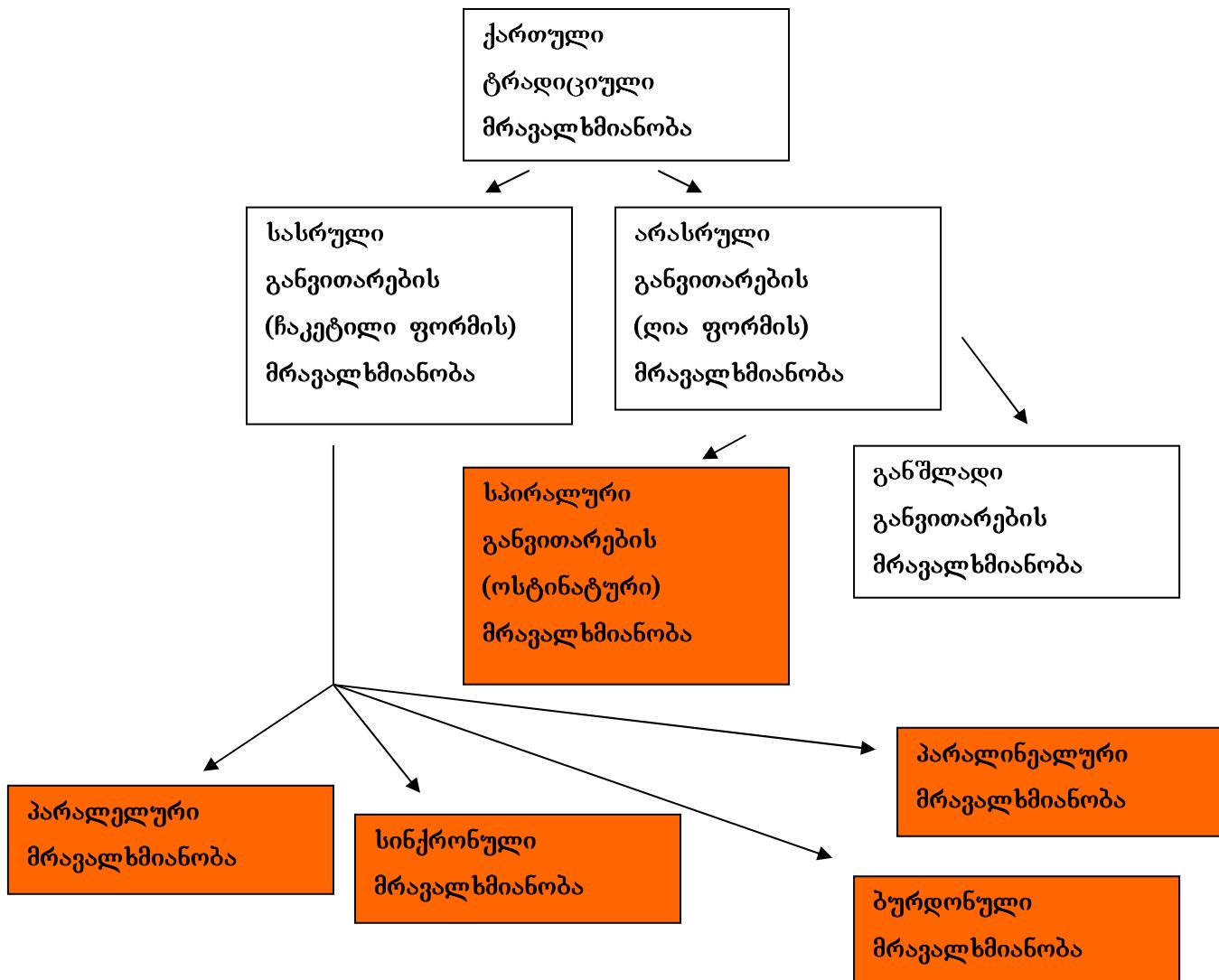
სქემა №1



სქემა №2



სქემა №3



სქემა
№4



გამოყენებული სანოტო მაგალითები

მაგალითი № 1 ზუმბაძე 2000 :117

მაგალითი № 2 „თირნი პარიორამა“ გარაფანიძე 1990 :242 ჩაწ პ. გოლდის მიერ

მაგალითი № 3

მაგალითი № 4 „მეგრული საცეკვაო“ არაყიშვილი 1916 :191

5. presto

მაგალითი № 5 „მირანგულა“ რაჭა-ლეჩხეუმი-სვანეთი 1975 :28

მაგალითი № 7 „ვაი ღორონთი“ არაყიშვილი 1908 :8

Solo

ვა - i, ყო - ron - ti mu - šekr - co - di, mus gi - cir - sa čki - mi ri - na

მაგალითი № 8 „ვორირაშა“ ფოლკლორის სახ. ცენტ. არქივი №18 1935: ჩმაწ. შ. მშველიძე

13

გუნდი
Coro

ვო - რი - რა - შა, რე - რო, ვო - რი - რა - შა, რე - რო, ჟე!
vo - ri - ra - ša, re - ro, vo - ri - ra - ša, re - ro, hei!
vo - ri - ra - ša, re - ro,

მაგალითი № 6 „ცეკვა „ქართული“ ზოგი რამ ... 1977 :41

6

მაგალითი № 7 „ხორუმის სიმღერა“ როსებაშვილი 1981 :67

სოლისტი
ბასი

ამ სა - ჭო - ლა მა - რჯველ და - გაშა ნა - მე - ტა - ნი მე - მა - ნე - ბა რა - ტა - ტა - ნი რა - ტა - ტა - ნი რა

მაგალითი № 8 „მოხეური ფანდურზე“ ჩხილაძე 1960 :63

Moderato

Голос
Пандури

მანა ბათუმი, მოხეური ფანდურზე
მანა ბათუმი, მოხეური ფანდურზე
მანა ბათუმი, მოხეური ფანდურზე
მანა ბათუმი, მოხეური ფანდურზე

მაგალითი № 9 „მეტივური“ ქართლი 1978 :63

I დამუშავი

სა-ტი-ვე ტი-ვი ჭე-ჭარ
ტი-ვი ი-ვი ნა-ჭის ხი სა
ო-რთა - ვე-რე-ბი და-ვა-სხი,

მაგალითი № 10 „მოხეური ტირილი“ ქართული ... 2005 გვ 141

89

მაგალითი № 11 „ზარი“ არაყიშვილი 1905 :66

ad lib.

მაგალითი № 12 „ჭონა“ ჩხილები 1960 :191



მაგალითი № 13 „ადილა-ალიფაშა“ შევისწავლოთ ... გურული სიმღერები 2004 : 144

ვო უ-ა-ო უ-ა-ვო უ-ა-ო უ-
ვო-რე-რო ვო-რე-რა-ვო რა - ნი-ნავ დე - ლა ვო
ვო-რე-რა ა-დი-ლა და პა-დი - ლა ვო პა-დე პე პე
პე-დი-ლა და პა-დი - ლა ვო პა-დე პე პე პე

ვო უ-ა-ო უ-ა-ვო - - ურუ-ა-ო ურუ-ა-ო ურუ-ა-ო ურუ-ა-ო ურუ-ა-ო ურუ-ა-ო და -
პა-დი-ლა და პა-დი - ლა ვო და დი-ლა დე-ლა და და და და და და

მაგალითი № 14 „გვიბბანე“ ქართული ... 2005 :15

მაგალითი № 15 „ჰეგი-ოგა“. ჩიჯავაძე 1964 :8

მაგალითი № 16 „დალა“ ჩხილაძე 1960 :36

დაბულები

გვერდი

და-ლა სოქით, და-ლა, მე - ლა - რე-ბო ლა - ლა ჰე ლა-ა - ა-ლა ა ჰე

მაგალითი № 17 „შავ ლუდსა წითელ ღვინოსა“ ჩხილაძე 1960 :11

Andante

ჰაგსლუდსა, წითელ ღვინოსა, ჰაგსლუდსა წი- თელ ღვინოსა, ბანა სუფე -
ლას სმა უნდა, ბა - ნა სუ- ყე - ლას სმა უნდა; ბირ ბი ბა - სუდ - სასიტყვასა...

მაგალითი № 18 „ფერხისა“ მაისურაძე 1981 :168

მაგალითი № 19 „ლარჭემს მეძახილი“ ქართული ... სამეგრელო 2003 :72

vou vou

მაგალითი № 20 „სათამაშო“ არაყიშვილი 1916 :292

Allegro.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and 2/4 time, with lyrics in Georgian: ჰე რა-და ს რა-და ჰე ი ს რა-და ჰე ი გა-თა გი-დე. The bottom staff is in bass clef and 2/4 time, with lyrics: ჰე ს გა-თა გი-დე. The music features eighth-note patterns and rests.

მაგალითი № 21 „პარიზა“ კოკელაძე 1974 :54

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and 2/4 time, with lyrics: რი-რო ო - გო-რე-რო რე-რო ო-რე-რო ჰა - ი-და ტიბ-ტი-რა თ რამ - და. The middle staff is also in treble clef and 2/4 time, with lyrics: პა-რი პა-რი-რა რამ - და გა - რა-და ა - რი-რა. The bottom staff is in bass clef and 2/4 time, with lyrics: გა-პა ჰე გა - პა ჰე გა-პა ჰე ჰე - ი. The music includes various note heads and rests.

მაგალითი № 22 „ჩონგურო“ ჩხილვაძე 1960 :144

a tempo

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and 2/4 time, with lyrics: ჰე ს ბბ ბბ ბბ ს. The bottom staff is in bass clef and 2/4 time, with lyrics: ს ბბ ბბ ბბ ს ს ს ს. The music features sixteenth-note patterns and rests.

მაგალითი № 23 „ჩაკრულო“ ჩხილვაძე 1960 :303

მაგალითი № 24 სათამაშო არაყიშვილი 1908 42

მაგალითი № 25 „ხასანბეგურა“ სახელმძღ. გვ. 219

Sheet music for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G minor, common time. The lyrics are in Georgian.

Soprano: ი - რი - ა უ - რუ - ა
Alto: მ - ლან - გვ - თი
Tenor: ლან - ჩხუ - თამ - სკ
Bass: მას ვა - ცა - ლოთ
Soprano: ვა - პა პე - თ
Alto: ვა
Tenor: პე - თ
Bass: ვა პა პე პე
Soprano: ე
Alto: -
Tenor: ლო

Sheet music for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G minor, common time. The lyrics are in Georgian.

Soprano: ი - რი - ა უ - რუ - ა
Alto: გუ - რის ერ - თი და
Tenor: ა ა - და - და
Bass: დე - და ვა - და - და
Soprano: ვა
Alto: პა პე - ა - თ
Tenor: ა - პა პე - ა - თ
Bass: ა - პა პე

მაგალითი № 26 „ოდილა და ოდელია“ არაყიშვილი 1908 :125

I ბარეტი
 II ბარეტი
 III ბარეტი

ო - დი - ლა და
ო - დე - ლი - ლი - ა,
ო - დი - ლი - და
ო - დე - ლი - ლი - ა, სიგა - ვა
დი - დი -

მაგალითი № 27 სათამაშო არაყიშვილი 1908 :42

ო - დე - ლი - ლი - ა
პე - რ, პე - რ,
დე - ლი - ლი - ა
ლი ვ პე - რ

მაგალითი № 28 „დილა“ (ნადური) ქართული ... 2005 :234

მაგალითი № 29 „კანგალა და გოგონა“ ქართული ... 2005 :24

Musical score for three voices in G major, 8th note time signature. The lyrics are in Georgian: "გა - ნგა-ლა გა" and "გო - გო - ნა და". The vocal parts are separated by vertical dashed lines.

მაგალითი № 30 „ფერხული“ არაყიშვილი 1916 :84

Allegro non troppo.

Musical score for three voices in G major, 8th note time signature. The lyrics are in Georgian: "ს - რი ს - რა ი - ღა ლა-ლა" and "ს - რი ს - რა ლა - ღა". The vocal parts are separated by vertical dashed lines.

Musical score for three voices in G major, 8th note time signature. The lyrics are in Georgian: "ლა-ლა ს - რი ს - რა ლა - ღა" and "ს - რი ს - რა ლა - ღა პა-ლანგ მე-ზე და-კურთა უ - ვა-და; ს - რი". The vocal parts are separated by vertical dashed lines.

მაგალითი № 31 „ნანავ და“ ჩხილვაძე 1960 :244



მაგალითი № 32 „ქერიო ხელეური“ არაყიშვილი 1916 :83

მაგალითი № 33 „სათამაშო“ არაყიშვილი 1916 :69

Allegro.

The musical score consists of three staves of music in 2/4 time, B-flat major. The lyrics are in Georgian, written below the notes. The first staff starts with "და-ლი-ლი-ლი", the second with "და-ლი-ლი-ლი", and the third with "ს - რა". Measure 3 begins with a repeat sign and "3)", followed by "და-ლი-ლი-ლი". The lyrics continue throughout the measures, including "და-ლი-ლი-ლი", "გო-გო მა-მა", "ს - რა ა - რა ა - რა", "ს - რა ა - რა ა - რა", and "ს - რა ა - რა ა - რა".

მაგალითი №34 „ოჩეშხევი“. ქართული ... სამეგრელო 2003 : 57

Trio

Coro

Trio

ო - რე - რო, გო - რე - რა - შა გა - რა - და,

ო - რე - რო, გო - რე - რა - შა გა - რა - და,

ო - რე - რო, გო - რე - რა - შა გო - რე - რა - შა ო - რე - რო,

ო - რე - რო, გო - რე - რა - შა გა - რა - და,

ო - რე - რო, გო - რე - რა - შა გო - რე - რა - შა ო - რე - რო,

ო - რე - რო, გო - რე - რა - შა გა - რა - და,

ო - რე - რო, გო - რე - რა - შა გო - რე - რა - შა გა - რა - და,

ო - რე - რო, გო - რე - რა - შა გო - რე - რა - შა გა - რა - და,

მაგალითი № 35 „შინა ვორგილ“ რაჭა-ლეჩხემი-სვანეთი 1975 :189

I ბარეტი

II ბარეტი

The musical score consists of two staves of music in 2/4 time, B-flat major. The lyrics are in Georgian, written below the notes. The first staff starts with "ში - ნა ო - რგილ", the second with "ო - რგილ ში - ნა", and the third with "გო ში - ნა". The second staff continues with "გო გე - ბე".

მაგალითი № 36 „შინა ვიგილ უაგილ“ ახობაძე 1957 :100

The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and common time. The lyrics are: "Mo-na fa-gu-lla ū-lla-fa-lla fa-lla". The bottom staff is for the piano, starting with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and common time. The piano part includes a dynamic marking 'f' (fortissimo) over the first measure. The lyrics continue: "fa-gu-lla ū-lla-fa-lla". The vocal line concludes with a fermata over the last note of the first line of lyrics.

A musical score for 'Kukur' in 2/4 time, C major. The top staff uses soprano clef and the bottom staff uses bass clef. The lyrics are written in Georgian script. The vocal parts are supported by a piano accompaniment.

მაგალითი № 37 „მივალ გურიაში“ შევისწავლოთ ბ 2004 :55

8

ba - bo - ba - 3 ba - bo - ba
na - ni - na - v na - ni - na
ha - i di - la na - ni - ne - vo
haj di - la ra - ni - ne - vo
he ri - ra ri - ra - u

ba - bo - ba do - go - go 3 o - o - do ba - ra
na - ni - na mi - val gu - ri a - si ma - ra
raj - ni - na
ba - go - go 3 o - o - do ba - ra
mi - val gu - ri a - si ma - ra

ba - bo - ba
ge - i - pa - ra de - la
ba - bo - ba
ge - i - pa - ra de - lo

ba - bo - ba
na - ni - na
ba - bo - ba
na - ni - na

ba
na
ba
da

3
3
3
3

მაგალითი № 38 „ქართველო, ხელი ხმალს იკარ“ ჩხილაძე 1960 :201

Musical score for "ქართველო, ხელი ხმალს იკარ". The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 2/4 time. The vocal line is in soprano range, accompanied by piano chords.

ქა რა-ლა-ლი, ქა-რთველო, ხე-ლი ხმალს ი-კა-რო
ქა-რა-ლა-ლი, ქა-რი-გა-რა-ლი ქა -

მაგალითი № 39 „ძეგლებური მაყრული“ არაყიშვილი 1916 :101

Musical score for "ძეგლებური მაყრული". The score is divided into two sections: I (measures 1-10) and II (measures 11-18). The vocal line is in soprano range, accompanied by piano chords.

I 1-10
ჰე მო-გდი - გართ და გვი-ხა - რი - ან და ჰე ჰე მო-გდი - გართ და
II 11-18

მაგალითი № 40 „სუფრული“ ჩხილაძე 1960 :289

Musical score for "სუფრული". The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 2/4 time. The vocal line is in soprano range, accompanied by piano chords.

ad libit.

მარ-თის ბა-თი ბა-თი ბა-თი ბა-თი
მარ-თის ბა-თი ბა-თი ბა-თი ბა-თი

Musical score for "სუფრული". The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 2/4 time. The vocal line is in soprano range, accompanied by piano chords.

a tempo

მარ-თის ბა-თი ბა-თი მარ-თის ბა-თი ბა-თი
მარ-თის ბა-თი ბა-თი მარ-თის ბა-თი ბა-თი

Allegro non troppo

Musical score for "სუფრული". The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 2/4 time. The vocal line is in soprano range, accompanied by piano chords.

Moderato

მარ-თის ბა-თი ბა-თი მარ-თის ბა-თი ბა-თი
მარ-თის ბა-თი ბა-თი მარ-თის ბა-თი ბა-თი

მაგალითი № 41 „ვოსა რერა“ ფალიაშვილი 2004 :50

Allegro. (♩=66.)

Handwritten lyrics under the music:

ვთი - ს რე - რა რა - ბა - ბა ვთი - ს რე - რა რა - ბა - ბა,
 ვთი - ს რე - რა რა - ბა - ბა ვთი - ს რე - რა რა - ბა - ბა,

Handwritten lyrics under the music:

ვთი - ს ჰთ - რი რე - რა რა - ბა - ბა ჰე - ი ვთი - რა რა - ბა - ბა,
 ვთი - ს რე - რა რა - ბა - ბა ჰე - ი ვთი - რა რა - ბა - ბა

მაგალითი № 42 „ვეენგარა ნანა სკუა“ გარაყანიძე 1990 :239

Handwritten lyrics under the music:

ვე - გა - რა, ნა - ნა, სკუ - ა, ნა - ნა - ში ჭი - რი - ბა, ჭუ - ლი - რი გუ - რსე

ვა ში - ჭი - ა, ნა - ნა - ში ჭი - რი - ბა

მაგალითი № 43 „ცხენოსნური“ ქართული ... 2005 :190

II გუნდი

ნე - ტა - ვა გა - მა - გვ - ბა - ნა რამ შე - გი - გვა - ბევა - ლა
ნე - ტა - ვა გა - მა - გვ - ბა - ნა გონ გა - ვი - გვა - ბევა - ლა
მა - გვ - ბა - ნა რამ შე - გი - გვა - ბევა - ლა
მა - გვ - ბა - ნა გონ გა - ვი - გვა - ბევა - ლა

ოვ - ვი - ლო - ლი - ლი ა - ლი - ლი ივ - ლი - ლი
ოვ - ვი - ლო - ლი - ლი ა - ლი - ლი ივ - ლი - ლი
ოვ - ვი - ლო - ლი - ლი ა - ლი - ლი ივ - ლი - ლი

მაგალითი № 44 „ბებია“ გარაფანიძე 1990 :238

ო - კლი - ლა წა - რი - რა - მა, რათ არ გა - თხო - კლე - ბი - ა, ა - ბა, ო - კლე - ლი - ა,

მაგალითი № 45 როსებაშვილი 1981 :67

ვა - ღი - ღი - ღი - ღი - ღი ა - ღი - ღი - ღი - ღი
ვა - ღი - ღი - ღი - ღი - ღი ა - ღი - ღი - ღი - ღი
ვა - ღი - ღი - ღი - ღი - ღი ა - ღი - ღი - ღი - ღი

მაგალითი № 46 „ვოსა“ გარაფანიძე 1990 :240

ა - ბა ვო - ლე - ლი - ვო ლე - ლი ვო - ლე - ლი - ა ლე - ლი - ა ვო - ლე - ლი ვო - ლე - ლი
ა - ბა ვო - ლე - ლი - ვო ლე - ლი ვო - ლე - ლი - ა ლე - ლი - ა ვო - ლე - ლი ვო - რი - რა რა - ნი - ნა

მაგალითი № 47 „ადილა ალიფაშა“ შევისწავლოთ ბ 2004 :144

მაგალითი № 48 „მადლობელი ვარ“ კოკელაძე 1984 :180

A musical score page showing two staves of music for orchestra and choir. The top staff consists of three systems of music, each with lyrics in Russian: 'да- да- да- да-' (measures 11-12), 'да- да- да- да-' (measures 13-14), and 'да- да- да- да-' (measures 15-16). The bottom staff shows the corresponding vocal parts for the choir, with lyrics 'да- да- да- да-' (measures 11-12), 'да- да- да- да-' (measures 13-14), and 'да- да- да- да-' (measures 15-16). Measure 12 includes dynamic markings: 'mp' and 'pp' above the notes, and 'pp' below the notes in measure 13.

მაგალითი № 49 „მოკლე მრავალებამიერი“ სახელმძღვანელო გვ. 44-45

ნა - ნა - ნე - ვი
მ - ვი - ლე - ლი
ნა - ნი - ნი - უ - ლი
ლი
ლი - ლი - ვი - ლი - ლი
ლი - ლი - ლი
ლი
ლი - ლი - ლი - ლი - ლი
ლი
ლი
ლი - ლი - ლი - ლი - ლი
ლი - ლი - ლი - ლი
ნა - ნი - ნი

მაგალითი № 50 „მე რუსთველი“ შეგისწავლოთ ... გურული 2004 :48

job mor - bo - ლებს ჯა - რი ბა - თა და job - ოjob ქე - ლებ
vis - ci - lebs ri spa - ta da vis - tvis vxe - lob
და

job - ოjob ქე - რი და და ა - დი - ლა
vis - tvis ქვდა - რი და და ა - დი - ლე - ვი

მაგალითი № 51 „ჩვენ მშვიდობა“ შეგისწავლოთ ... გურული 2004 :14

Musical score for vocal parts Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score consists of four staves. The first three staves are in common time (indicated by 'c') and the fourth staff is in 2/4 time (indicated by '2/4'). The vocal parts sing in a mix of Georgian and Latin script. The lyrics include: 'bggib - მშვი - გონი - თი - თი - თი - თი - ბა', 'even - msvi - doj - i - o - o - o - ba', 'შემ - მშვი - გონი - თი - თი - თი - თი - ბა', 'შემ - მშვი - doj - i - o - o - o - ba', 'გა - აი - ი - ა - მარ - ჯო - ხო - ხო - ბა', 'gaj - aj - i - a - mar - zo - xo - xo - ba', 'გა - აი - ი - ა - მარ - ჯო - ხო - ხო - ბა', 'gaj - aj - i - a - mar - zo - xo - xo - ba'. The music features various rhythmic patterns and dynamics.

მაგალითი № 52 „ინდი-მინდი“ ქართული ... 2005 :33

Musical score for vocal parts Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score consists of four staves. The first three staves are in common time (indicated by 'c') and the fourth staff is in 2/4 time (indicated by '2/4'). The vocal parts sing in a mix of Georgian and Latin script. The lyrics include: 'ტი-რი-რიმ ტი-რი-რიმ ტი-რი-რიმ ტი-რი-რიმ ტი-რა-რო-რე-რა-ვ და ა-ბა-ღე-ღა ვა ვო', 'ნა - ნა - ღე - ღო ღე - ღა და ნა-ნი-ნა - დამ ღა-და პამ დი - ღა პო', 'ვა - რამ რე - რო-რე'. The music features a repetitive rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

მაგალითი № 53 „ორირა“ ქართული ... 2005 :46

The musical score consists of three staves, each representing a voice. The top two staves are in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The lyrics are written in Georgian characters below the notes. The first section of lyrics is:

უ - რუ - ა - პო უ - რუ - ა - პო
გო - რი - გო - დე - ლი - ღო დე
ნამ - ნი - ნა

The second section of lyrics is:

ჟე

უ - რუ - ა - პო უ - რუ - ა - პო ი - რი - ა - პო
გო - რი - გო - დე - ლი - ღო - დე - ლი
ა - ბა დე - ლი - გო - დე - ლი ნა - ნი - ნა ღა

ბა - ღი - ღა
გა
ჟე - ა
გა - პა
ე - ჟე

მაგალითი № 54 „შავი შაშვი“ კოკელაძე 1984 :225

მაგალითი № 55 „ქალი ვიყავ აზნაური“ ქართული ... 2005 :16

1. მაგალითი № 56 „თეთრი ქორი ჭანდარზე“ ქართული ... 2005 :46-47

Georgian lyrics from the musical score:

გა - მი - მი
მი - მი
მი - მი - მი
მი - მი - მი

მე - მი
მე - მი
მე - მი - რი
ო გა - გა

მა - ლა - ლო
ლო
ა - ლი მა - ლო
ლო - ლო - დე - დო
და

ჭა - დარ - ზე და
მოწ - ყე - ნი - ლა
ჭა - მა - ზე და
ო - რი - რა
და

გა - ა
კა
გა - ლი
გა - ა

მაგალითი № 57 „ელესა“ ქართული ... 2005 :210

I გუნდი II გუნდი

Georgian lyrics from the musical score:

ო ა უ ა მ ა უ ა
ო ა მ უ ა მ
ო ა უ ა მ ა უ ა
ო ა უ ა მ ა მ

გას-წი ბა-ჭო ე-ლე-სა-ო
გა-ვა-ტა-ნოთ ე-ლე-სა-ო
ო-რი-გოვ-დე - ლი ა-სა,
გას-წი ბა-ჭო ე-ლე-სა-ო
გა-ვა-ტა-ნოთ ე-ლე-სა-ო

პე-ჭო-პე - ა ვა-პა-პე - ა
ა პე - ა ვა-პა-პე პე-ჭო-პე - ა ვა-პა-პე - ა
ა პე - ა ვა-პა-პე

მაგალითი № 58 „ჩაქრულო“ ქართული ... 2005 :165

ბერ - ჯერ ვინ - ფილ - გარ ამ დავე - ში
ბერ - ჯერ ვინ - ფილ - გარ ამ დავე - ში

მა - გრამ არ და - მი - ქანე - სი - ა,
მა - გრამ არ და - მი - ქანე - სი - ა,

მა - ცა - ლე ქი - თივ ავ - ლე - სით ჩხერი - ჩა - მახ გი - ცხლის ჟი - სი - ა,
მა - ცა - ლე ქი - თივ ავ - ლე - სით ჩხერი - ჩა - მახ გი - ცხლის ჟი - სი - ა,

მა - ცა - ლე ქი - თივ ავ - ლე - სით ჩხერი - ჩა - მახ გი - ცხლის ჟი - სი - ა,

მაგალითი № 59 „ქონა“ ქართული ... 2005 :151 .

ჰა, ჰა, ჰა, ჰა

ჰა, ჰა, ჰა

მაგალითი № 60 „გუთნური“ კოპელაძე 1984 :54



მაგალითი № 61 „ხასანბეგურა“ როსებაშვილი 1981 :20

ტრიო

ჰა - სან - ბე - გი თა - ჭდგი - რი - მე თავ - მო - ჭრი - ლი დე - ფი - ნა - ხე რა - დგან ჩე - მი მმა - ი ი - ყო
 ა ჰა ბე გი ბე ბე - ა ე - ა - მ, გა - ჰა ბე - ა - მ, გა - ჰა - ბე - ბე
 ბე ბე ბე ა მ და ბე გა ბე - ა მ ბე ბე ბე ა მ გო

მაგალითი № 62 „შემოქმედურა“ გარაევიძე 1990 :239

და ზე - ა - რი ჩა - მო - სუ - ლა ქო - რი - თა მე - მე - ბრი - თა, თ - პო - პო - პო პო
 მ ზე ა რი ჩა მო სუ ლა ქო რი თა მე მე ბრი თა თ პო პო პო პო

მაგალითი № 63 „ბურთის გამარჯვება“ კოკელაძე 1984 :286-287

il coro

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in common time. The vocal parts are written on three staves. The Soprano part has lyrics in German. The Alto part has lyrics in Latin. The Bass part has lyrics in Latin. The score includes dynamic markings like f (fortissimo), p (pianissimo), and sforzando marks.

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) and basso continuo. The score is in common time, treble clef, and G major. The vocal parts are mostly empty, with some notes and rests. The basso continuo staff has several notes and rests. The score is on page 13 of a handwritten manuscript.

I coro

Il coro

A musical score for 'Ode to Joy' featuring two staves of music. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The lyrics are written in German: 'O- he- li- te' and 'O- he- li- te' in the first section, followed by 'O- he- li- te' and 'O- he- li- te' in the second section. The lyrics are repeated in a descending melodic line.

მაგალითი № 64 „სუფრული“ არაყიშვილი 1916 :106

The musical score consists of three staves of music. The top staff has lyrics in Georgian: "სი ქოული, ბატა" and "სი ქოული, ბატა". The middle staff has lyrics: "სი-ქო-უ-ლი ბა-ტა-სა, სი-ბუ-ქი რა-და მი-ტა-". The bottom staff has lyrics: "სი-ქო-უ-ლი ბა-ტა-სა, სი-ბუ-ქი რა-და მი-ტა-". The score includes dynamic markings like "ad libit.", "f", and "p". Measure numbers 1) and 2) are indicated.

მაგალითი № 65 „სი ქოული, ბატა“ ქართული ... 2005 :202

The musical score consists of two staves of music. The top staff has lyrics: "ლო - მი - ტა - ლენ - ჭა" and "ლო - მი - ტა - ლენ - ჭა". The bottom staff has lyrics: "ლო - მი - ტა - ლენ - ჭა" and "ლო - მი - ტა - ლენ - ჭა". The score includes measure numbers 1) and 2).

მაგალითი № 66 „შევკრათ წითელ-წითელი“ ჩხილვაძე 1960 :149

The musical score consists of two staves of music. The top staff has lyrics: "შე - კრათ წი - თელი, წი - თე - ლი და" and "შე - კრათ წი - თელი, წი - თე - ლი და". The bottom staff has lyrics: "შე - კრათ წი - თელი, წი - თე - ლი და". The score includes measure numbers 1) and 2).

მაგალითი № 67 „წაიყვანეს თამარ ქალი“ გარაფანიძე 1990 :233

წა - იყვა - ნეს თა - მა - რ ქა - ლი
ა ფხა - ზე - თში, დი - კლო ჭა,
მო - წა - ბე - ი - ე - ხა - რ შენ,
სა - ქა - რთვე - ლო ე

მაგალითი № 68 „პეისრული“ იმერეთი :113

ო - რე - რა,
ო,
ნა - ნი - ლო,
ნა - ნი - ნა,
დე - ლის

გო - დე - ლი - ა - მ,
ნა - ნი - ნა - ი,
ომ,
მი - ყვარს უა -
ცხა

მაგალითი № 69 „პატარა საყვარელო“ შევისწავლოთ ... გურული 2004 :121

Sheet music for three voices (Soprano, Alto, Bass) and piano. The vocal parts are in G major, while the piano part is in F major. The lyrics are in Georgian.

Soprano lyrics: ბარ - დე
ა - ში
გა - მოგ - ბარ - დე
გა - მოგ - ზარ - დე

Alto lyrics: ბარ - დე
გა - მოგ - ბარ - დე
გა - მოგ - ზარ - დე

Bass lyrics: ბარ - დე
გა - მოგ - ბარ - დე
გა - მოგ - ზარ - დე

Piano part: ბარ - დე
გა - მოგ - ბარ - დე
გა - მოგ - ზარ - დე

Sheet music for three voices (Soprano, Alto, Bass) and piano. The vocal parts are in G major, while the piano part is in F major. The lyrics are in Georgian.

Soprano lyrics: ლე - ლა და
დე - ლა და
ლი - ლო - დე - ლა და

Alto lyrics: ლე - ლა და
დე - ლა და
ლი - ლო - დე - ლა

Bass lyrics: ლე - ლა და
დე - ლა და
ლი - ლო - დე - ლა

Piano part: ლე - ლა და
დე - ლა და
ლი - ლო - დე - ლა

Sheet music for three voices (Soprano, Alto, Bass) and piano. The vocal parts are in G major, while the piano part is in F major. The lyrics are in Georgian.

Soprano lyrics: მო ნი - ნა ნა - ნი - ნა
ო - ი ვი მა - ი - სი - სი

Alto lyrics: მო ნი - ნა ნა - ნი - ნა
ო - ი ვი მა - ი - სი - სი

Bass lyrics: მო ნი - ნა ნა - ნი - ნა
ო - ი ვი მა - ი - სი - სი

Piano part: მო ნი - ნა ნა - ნი - ნა
ო - ი ვი მა - ი - სი - სი

მაგალითი № 70 „საფერხულო“ ჩხილვაძე 1960 :83

I კვერცხი

Piano part in 3/8 time, F major. The lyrics are in Georgian.

ამ დი-დე ბა და
ლმე-რთსა, დი-დე ბა!
ლე ბა და ლმე-რთსა, დი-დე ბა!

II კვერცხი

Piano part in 3/8 time, F major. The lyrics are in Georgian.

ომ,
დი - დე - ბა -
ლმე-რთსა,
დი - დე - ბა!
დი - დე - ბა და
ლმე-რთსა, დი - დე - ბა!

მაგალითი № 71 „ჩელაია ცირა“ ქართული ... სამეგრელო 2003 :129

Chorus lyrics:

ჯი - რი იქ - რო მი ხა - მო ცა - ლი
ჯი - რი იქ - რო ში სა - ტი - ცა - ლი
ვა - კო მაქ - გა ქან - ტა - და - სა,

Chorus lyrics:

ა-ბა-დე - ლი ვი - ი - დი - ლი დი - ლა ვი - დი - ლა
ვი, დე - ლი დე - ლი დე - ლა ვი, დე - ლი დე - ლა
ვი, დე - ლი დე - ლი დე - ლა ვი, დე - ლი დე - ლა
ვი, დე - ლი დე - ლი დე - ლა ვი, დე - ლი დე - ლა

მაგალითი № 72 „ბურლა“ ქართული ხალხური მუსიკა. სამეგრელო 2003 :243

Moderato = 100

coro

The musical score consists of three staves of music. The top staff is for soprano, the middle for alto, and the bottom for bass. The lyrics are written below each staff. The tempo is indicated as Moderato = 100.

Soprano:

- 1st measure: ծառ - գո - յո - ցա, իզ պրո - մի - ցո սիսե - լը!
- 2nd measure: ծառ ծառ - յա - նո - դա, է պրի - մո - լի րեան - սո!
- 3rd measure: ծառ ծառ - յա - նո - դա,

Alto:

- 1st measure: բար - յա - նո - դա, իզ պրո - մի - ցո սիսե - լը!
- 2nd measure: բար բար - յա - նո - դա, է պրի - մո - լի րեան - սո!
- 3rd measure: բար բար - յա - նո - դա,

Bass:

- 1st measure: ծառ - գո - յո - ցա, իզ պրո - մի - ցո սիսե - լը!
- 2nd measure: ծառ ծառ - յա - նո - դա, է պրի - մո - լի րեան - սո!
- 3rd measure: ծառ ծառ - յա - նո - դա,

մագալութեան Ն^o 73 „Այսրութեցք Սյուլո Իյմօ“ ձեռամբուլո 1886 :3

— 3 —

No 8. Տյաշուրտեցք Տյաշուրտեցք Իյմօ.

The musical score consists of three staves of music. The top staff is for soprano, the middle for alto, and the bottom for bass. The lyrics are written below each staff. The tempo is indicated as 13.

Soprano:

- 1st measure: Տյա - շու - րտե - ցք Տյա - շու - րտե - ցք Իյ - մօ.
- 2nd measure: Տյա - շու - րտե - ցք Տյա - շու - րտե - ցք Իյ - մօ.
- 3rd measure: Տյա - շու - րտե - ցք Տյա - շու - րտե - ցք Իյ - մօ.

Alto:

- 1st measure: Տյա - շու - րտե - ցք Տյա - շու - րտե - ցք Իյ - մօ.
- 2nd measure: Տյա - շու - րտե - ցք Տյա - շու - րտե - ցք Իյ - մօ.
- 3rd measure: Տյա - շու - րտե - ցք Տյա - շու - րտե - ցք Իյ - մօ.

Bass:

- 1st measure: Տյա - շու - րտե - ցք Տյա - շու - րտե - ցք Իյ - մօ.
- 2nd measure: Տյա - շու - րտե - ցք Տյա - շու - րտե - ցք Իյ - մօ.
- 3rd measure: Տյա - շու - րտե - ցք Տյա - շու - րտե - ցք Իյ - մօ.

Տյաշուրտեցք Տյաշուրտեցք Տյաշուրտեցք Տյաշուրտեցք Տյաշուրտեցք Տյաշուրտեցք Իյմօ

The musical score consists of three staves of music. The top staff is for soprano, the middle for alto, and the bottom for bass. The lyrics are written below each staff. The tempo is indicated as 13.

Soprano:

- 1st measure: Ցառ - սա կառ - տե - սլ - եա նյեն ս - դա - լո.
- 2nd measure: Ցառ - սա կառ - տե - սլ - եա նյեն ս - դա - լո.
- 3rd measure: Ցառ - սա կառ - տե - սլ - եա նյեն ս - դա - լո.

Alto:

- 1st measure: Ցառ - սա կառ - տե - սլ - եա նյեն ս - դա - լո.
- 2nd measure: Ցառ - սա կառ - տե - սլ - եա նյեն ս - դա - լո.
- 3rd measure: Ցառ - սա կառ - տե - սլ - եա նյեն ս - դա - լո.

Bass:

- 1st measure: Ցառ - սա կառ - տե - սլ - եա նյեն ս - դա - լո.
- 2nd measure: Ցառ - սա կառ - տե - սլ - եա նյեն ս - դա - լո.
- 3rd measure: Ցառ - սա կառ - տե - սլ - եա նյեն ս - դա - լո.

մագալութեան Ն^o 74 „Դյերաճ Շոնდօ“ Շյզօնի Վազլու 2004 :77

ვა
და
გადაბეგო
Gadadzakhili

ტი - რი - რი - მა - ნა - ბა - ნა - ბა
ტი - რი - რი - მა - ნა - ბა - ნა - ბა
ტი - რი - რი - მა - ნა - ბა - ნა - ბა
ტი - რი - რი - მა - ნა - ბა - ნა - ბა

ვა - დი - ლა - ი - ვა - დი - ლა
ვა - დი - ლა - ი - ვა - დი - ლა

გა - დი - ლა - ი - ა - ჯ - დი - ლა - უ - და

ტი - რი - რი - მა - ნა - ბა - ნა - ბა
ტი - რი - რი - მა - ნა - ბა - ნა - ბა
ტი - რი - რი - მა - ნა - ბა - ნა - ბა
ტი - რი - რი - მა - ნა - ბა - ნა - ბა

ტი - რა - ვი - და - ა - ბა - დე - ლა - ვა
ტი - რა - ვი - და - ა - ბა - დე - ლა - ვა
ტი - რა - ვი - და - ა - ბა - დე - ლა - ვა
ტი - რა - ვი - და - ა - ბა - დე - ლა - ვა

ბა - ნა - დე - ლი
ნა - ნა - დე - ლი
ბა - ნა - დე - ლი
ნა - ნა - დე - ლი

ვა - რა - ვი - დი - ლა - ი - ა - ჯ - დი - ლა - უ - და

ვა - რა - ვი - დი - ლა - ი - ა - ჯ - დი - ლა - უ - და

მაგალითი № 75 „პატარა საყვარელო“ შევისწავლოთ ... გურული 2004 :119

ლო
ვო
გადაბეგო
Gadadzakhili

ლო - ვო
ლო - ვო
ლო - ვო
ლი - ა - ვო

ჰო
ევ
ევ
ჰე

ო ლო ლა რა - ნი - ნი - ნი
ი დი ლა რა - ნი - ნი - ნი
ე ვი ლა რა - ნი - ნი - ნი
ე ვი ლა რა - ნი - ნი - ნი

ო
ი
ე
ე

ვა - რა - ლა - ი
ვა - რა - ლა - ი

2. მაგალითი № 76 „პარირა“ ქართული ... სამეგრელო 2003 : 284

ო - უ - ღო - რე - რო რერთ და, ვ
პარი-რა, პა-რი-რა, პარი-რა, პა-რი-რა,
ვა - პა, პა - პეი, პე-ა ვა - პე ვა-პე - ა, პე - ი პე - ა, პე-ა ვა - პე ვა-პე - ა,
ვა - პა, პა - პეი, ვა - პა, პა - პეი, ვა - პა, პა - პეი,

მაგალითი № 77 „იაუნანა“ გარაფანიძე 1990 :234 გაშ ი. ქორდანია

ad lib.
ნა - ნე - ბით მო - გმა - რთა ვო, პო უ - ფლის დე - დუ - ფა - დოჭ დე - და მა - რი - ა - მო,
ი - ა - სოჭ ქრისტე, მე ლავონ-სა ლავონ პი-რო, უ-ბი-სა-ო, ჯვა-რთა და ა - მა - ლე - ბი - სა - ო,
ი - ა - და პო პო პო, პო და და მრა-ვალ და უა-მი - ე!

მაგალითი № 78 „ხუთშაბათ გათენდება“ ჩხილაძე 1960 :12



მაგალითი № 79 ისტორიულ-საგმირო სიმღერა მაისურაძე 1971 :198

I სოლისტი
II
L
II
L

მაგალითი № 80 „ფერხისული“ მაისურაძე 1971 :189

I სოლისტი
II სოლისტი
III სოლისტი

მაგალითი № 81 (ხევსურული ფერხისული“ ასლანიშვილი 1956 :65

მაგალითი № 82 „თასის მღერა“ გარაფანიძე 1990 :228 გაშ. როსებაშვილის მიერ

I მთაბეჭი
II მთაბეჭი

მაგალითი № 83 „მთიბლური“ ჩხილვაძე 1960 :5

I მთაბეჭი
II მთაბეჭი

მაგალითი № 84 „ფერხისული“ მაისურაძე 1971 :189

I სოლისტი

II სოლისტი

მაგალითი № 85 „ფერხისა“ მაისურაძე 1971 :192

I

II

მაგალითი № 86 „ჯვარის წინასა“ ჩხილვაძე 1960 :46

I მთებელი

II მთებელი

მაგალითი № 87 „ჯარისკაცის სიმღერა“ ასლანიშვილი 1956 :82

I

II

მაგალითი № 88 „დალა“ ჩხილვაძე 1960 :36

დაბულები
და-ლა სოქით, და-ლა, მე - და - რე-ბო და - ლა ჰე და-ა - ა-ლა ა ჰე

მაგალითი № 89 „დიდება“ ქართული ... 2005 :152

II გუნდი

მაგალითი № 90 „სათამაშო“ ჩხიკვაძე 1960 :71

მაგალითი № 91 „არალალე“ ჩხიკვაძე 1990 :58

მაგალითი № 92 „საფერხულო“ ჩხიკვაძე 1960 :84

მაგალითი № 93 „ლომისური“ გარაფანიძე 1990 :231 გაშ. მ. ქორდანიას მიერ

Musical score for piece № 94, featuring two staves of music with lyrics in Georgian. The first staff uses a treble clef and a bass clef, while the second staff uses a bass clef. The lyrics are: ღო - სას ჯაჭვი ჰე-ლი - ა ღო - სას ჯა - ჰე.

მაგალითი № 94 „ჯორის წინასა“ გარაფანიძე 1990 :232

Musical score for piece № 95, featuring two staves of music with lyrics in Georgian. The first staff uses a treble clef and a bass clef, while the second staff uses a bass clef. The lyrics are: ჯო-რის წი - ნა - სა, ჯო-რის წი-ნა - სა ა - ნგე ლო - ზე - ბი, ა-ნგე ლო-ზე ბი.

მაგალითი № 95 „ხეურო“ ჩხიძევაძე 1960 :141

Musical score for piece № 96, featuring two staves of music with lyrics in Georgian. The first staff uses a treble clef and a bass clef, while the second staff uses a bass clef. The lyrics are: ჰე რი ა-რა - ლა-ლო ა-რხო-ტის მთა ო მა - და.

მაგალითი № 96 „ფერხისა“ გარაფანიძე 1990 :232 გაშ შ. ასლანიშვილის მიერ

Musical score for piece № 97, featuring two staves of music with lyrics in Georgian. The first staff uses a treble clef and a bass clef, while the second staff uses a bass clef. The lyrics are: ჰამ დი-დე-ბა ლმე-რთსა დი-დე - ბა ჰამ დი-დე-ბა ლმე-რთსა დი-დე - ბა.

მაგალითი № 97 „ჩვენი მასპინძლის სასახლე“ კახეთი 1978 :79

მაგალითი № 98 „გრძელი კახური მრავალმუსამიერი“ ქართული ... 2005 :22-23

მაგალითი № 99 „დიდება“ ქართული ... 2005 :152

The musical score consists of two staves of music for voice and piano.

I სილისტი

II სილისტი

ლი - ლე - ბა ლა ღმერთს ვა - ლი - ლება, ლი - ლე - ბა ლა ღმერთს ვა - ლი - ლება,

ბა ბა ბა

I სილისტი

II სილისტი

ჰი - რე - ლათ ღმე - რთი - ვა - სიე - ნოთ, ჰი - რე - ლათ ღმე - რთი - ვა - სიე - ნოთ,

ბა ბა ბა ბა ბა ბა

დასირული

მაგალითი № 100 „სუფრული“ სვანიძე 1957 :189

The musical score consists of three staves of music for voice and piano.

ჰე - რსა ჭთხო-ჭით და გვა - ჭმე-ჭდნენ, გვა - ჭმე-ჭდნენ თა-ჭუ-ხი-სა-სა,

ბე ბე ბე ბე ბე ბე

წყა - ლსა ჭთხო-ჭით და გვა - სმე-ჭდნენ ლვა-ნო - სა ლა - ლის-ჭრი-სა - სა ა - რე - ლა - ლო -

ბე ბე ბე ბე ბე ბე

ა - რე - ლა - ლო ჰე ჰე

მაგალითი № 101 „მეტივური“ ქართული ... 2005 :44

I მოქმედი

II მოქმედი

მაგალითი № 102 „მუშური“ გარაფანიძე 1990 :233

მაგალითი № 103 „გეგუთისა მინდორზედა“ მაღრაძე 1987 :140

მაგალითი № 104 „დალა კოჯას ხელლეაუალე“ გარაფანიძე 1990 :236 გაშიფრულია მ. უორდანიას მიერ

მაგალითი № 105 „პარირა“ ახობაძე 1957 :95

მაგალითი № 106 „საზეიმო ფერხული“ ქართული ... 2005 :170

I გუნდი

II გუნდი

I გუნდი

მაგალითი № 107 „ასლანური მრავალეამიერი“ ქართული ... 2005 :178

მაგალითი № 108 „ალიღო“ ასლანიშვილი 1954 :61

მაგალითი № 109 „სიო შრუშანა“ არაყიშვილი 1908 :29

მაგალითი № 110 „მაღლა მთას მოდგა“ ქართული ... 2005 181

I გუნდი

მა - ლელა მთას მო - მა - ლელა მთას მო - მა - ლელა მთას მო -

I გუნდი

და უ - ცხო ფრი - ნე - ლი, და უ - ცხო ფრი - ნე - ლი, და უ - ცხო ფრი - ნე - ლი,

II გუნდი

ნე - ლი, უ - ცხო ფრი - ნე - ლი, თე - თრი ფრი - ნე - ლი, ნე - ლი, უ - ცხო ფრი - ნე - ლი, თე - თრი ფრი - ნე - ლი, ა - ნა,

მაგალითი № 111 „კურძენმა თქვა“ ჩიჯავაძე 1989ა :53

A musical score for two voices, 'Kvint'. The top staff is for soprano and the bottom for bass. The music consists of five measures in 2/4 time, with a key signature of four flats. The soprano part features eighth-note chords and sustained notes, while the bass part provides harmonic support with sustained notes. The lyrics are written in Georgian script below the notes.

მაგალითი № 112 გარაფანიძე 1990 :242 ჩაწერილი სიმონოვას მიერ

8

სმა და სმა უ - ნდა ლევ - ნო - სა, ხა - ნდა - ხან შე - მო - მა - ხი - ლევ, ჰა - რა - ლა - ლო,

ჰა - რა - ლა - ლო, შენ გე - ხა - ლევ - ლევ

მაგალითი № 113 „მაყრული“ ჩიჯავაძე 1989 :146

A musical score for two voices in G major, 2/4 time. The top voice (Soprano) has lyrics in Georgian: "გა-გვი-ნა-ოეთ და-რბა-ზი-ო, მო-გვა-ვს ქა-ლი ლა-მა-ზი-ო, ო-შა-ლი-ა ნა-ნი-ნა-ო, ნა-ნი, ნა-ნი ლე - ლა". The bottom voice (Bass) provides harmonic support. The score includes measure numbers 39, 40, and 41.

მაგალითი № 114 „ქოჩორაი დამეკარგა“ იმერეთი :53

და - მე - გა - რგა უ - ძე - თე - სი გა - რი
 ქო - ნო - რა - ი და - მე, და - მე - გა - რგა, უ - ძე - თე - სი, უ - ძე - თე - სი ქა - თმის გა - რი,
 და - მე - გა - რგა ქა - თმის გა - რი, ქა - თმის გა - რი

რა - ი და - მე - გა - რგა უ - ძე - თე - სი
 ქო - ნო, ქო - ნო - რა - ი და - მე - გა - რგა, უ - ძე - თე - სი ქა - თმის, ქა - თმის გა - რი
 ქო - ნო - რა ი უ - ძე - თე - სი

ნა - ნი - ნა - ი, თ - ი - დი - ლა დე - ლო, დე - ლო, თ - დე - ლო თ - რე - რა რე - რა
 თ

მაგალითი № 115 „ნადური“ ჩიჯავაძე 1989ა :93

მაგალითი № 116 „ლაშქრული“ ჩიჯავაძე 1989ა :124

ო-რე-ზო, რე - რო, რე-ზო, რე-ზო, ნა-ნი-ნა (ნი-ნა), ლა-შე-რად წა-სჭლა მას უ-ხა-რის,

ო-მ-დი-ლა და ჰე ჰე ჰე ჰე

ვი - საც ქა - რგი-ცხე - ნი ვა - გო, ა - ბა, რე-ზო, ნა - ნი - ნა

ნა - ნი-ნა ჰა

მაგალითი № 117 „გვიმდერია“ ქართული ... 2005 :239

მაგალითი № 118 „ოდოია“ გარაფანიძე 1990 :239 ჩაწ. ჩიჯავაძეს მიერ

მაგალითი № 119 „დუდი ოყვილარი მაფუ“ არაყიშვილი 1908 :101

მაგალითი № 120 „ია პატონევი“ ქართული ... 2005 :195

მაგალითი № 121 „კუნგა ბედინერა“ გარაფანიძე 1990 :239

მაგალითი № 122 „მასპინძელსა მხიარულსა“ ქართული ... 2005 :214

მაგალითი № 123 „შეიძეპაცა“ გურია I :19

მაგალითი № 124 „შემოქმედურა“ გარაფანიძე 1990 :240

მაგალითი № 125 „დილა“ ქართული ... 2005 :234

The musical score consists of six staves of music for two voices. The first three staves are labeled I გუნდი (top), II გუნდი (middle), and I გუნდი (bottom). The last three staves are labeled II გუნდი (top), I გუნდი (middle), and II გუნდი (bottom). The lyrics are written below the notes in Georgian script.

I გუნდი:

- Stave 1: თ დე ლა ჭა დე ლო და
- Stave 2: გვირ - ბა - ნა - ჭა - და
- Stave 3: ამ ჭო ამ

II გუნდი:

- Stave 1: თ დე ლა ჭა დე ლო და
- Stave 2: გვირ - ბა - ნა - ჭა - და
- Stave 3: ამ ჭო ამ

I გუნდი:

- Stave 1: ჭა უ ა ჭო თ ჭა დე ლო და
- Stave 2: ჭა თუ ესტყორ - ცნე და
- Stave 3: ამ ამ

II გუნდი:

- Stave 1: ჭა უ ა ჭო თ ჭა დე ლო და
- Stave 2: ჭა თუ ესტყორ - ცნე და
- Stave 3: ა - სა - რა - თ და

I გუნდი:

- Stave 1: ა - სა - რა - თ და
- Stave 2: ა - სა - რა - თ და
- Stave 3: ამ ამ

II გუნდი:

- Stave 1: ა - სა - რა - თ და
- Stave 2: ა - სა - რა - თ და
- Stave 3: ამ ამ

მაგალითი № 126 „ხასანბეგურა“ გარაფანიძე 1990 :241

The musical score consists of two staves of music for two voices. The first staff is labeled ა - ბა ჭო - გდე - ლი ჭო - გდე - ლა and the second staff is labeled ჭო - გდე - ლი ა დე - ლი ა დე - ლი ა ჭა ჟე ჟე. The lyrics are written below the notes in Georgian script.

მაგალითი № 127 „პამ შალახო“ გარაფანიძე 1990 :241

The musical score consists of two staves of music for two voices. The lyrics are written below the notes in Georgian script.

პამ, შა - ლა - ხო, შა - ლა - ხო, მო - გდე - კი - დო ბა - ლა - ხო, თე - თრი ბა - ბა მა - ცვი - ა, არ წა - მე - ცხო, ტა - ლა - ხო

მაგალითი № 128 „ჩაღმა ჩაყრილო ვენახო“ ახობაძე 1961 :102

The musical score consists of two staves of music for two voices. The lyrics are written below the notes in Georgian script.

ზო ჩა - ღმა ჩა - გრი - დო ვე - ნა - ხო, ნა - ა ნა - ნა ნა - ნი - ნა ზო

მაგალითი № 129 „საცეკვარი“ გარაფანიძე 1990 :241

მაგალითი № 130 „მისდევს მელა ლომსა“ ქართული ... 2005 :228

მაგალითი № 131 „თირნი პარერამა“ გარაფანიძე 1990 :242

მაგალითი № 132 „ჰეიიანა“ ჩხილვაძე 1983 :34 (349(246))

მაგალითი № 133 „ლაზარე“ ქართული ... 2005 :149

ა - გო - ა - ლა, ლა - ს.
ლა - სარ მო - ლა, ტარ - ს, ა - გო - ა - ლა, ლა - ს.

მაგალითი № 134 „ჩიტი-გვრიტი მოფრინავდა“ მშეველიძე ა. 1970 : 156

Moderato

ჩი - ტი - გვრი - ტი, მო - ყრი - ნავ - და, ო - დე - ლი - ა რა - ნუ - ნი,
მო - ყრი - ნავ - და, ო - დე - ლი - ა რა - ნუ - ნი,
მო - ყრი - ნავ - და, ო - დე - ლი - ა რა - ნუ - ნი.

მე შრო - შა - ნი მე - გო - ნა - ო ო - დე - ლი - ა რა - ნუ - ნი.
მე შრო - შა - ნი მე - გო - ნა - ო ო - დე - ლი - ა რა - ნუ - ნი.

მაგალითი № 135 „ეხლა გხედავ საყვარელო“ ქართული ... 2005 213

The musical score consists of three systems of music. Each system has three staves: soprano (G clef), alto (C clef), and bass (F clef). The key signature is A major (two sharps). The time signature is common time (indicated by '4'). The vocal parts sing in unison, with lyrics in Georgian. The piano part provides harmonic support with chords.

System 1:

- Stave 1 (Soprano): "ნა - ნი - ნა, ეხ - ლა ვხე - ლა სა - ფა - რე - ლო ლა, რა - ნი - ნა,"
- Stave 2 (Alto): "ნა - ნი - ნა ეხ - ლა ვხე - ლა სა - ფა - რე - ლო ლა, რა - ნი - ნა,"
- Stave 3 (Bass): "ნა - ნი - ნა ეხ - ლა ვხე - ლა სა - ფა - რე - ლო ლა, რა - ნი - ნა,"
- Piano: Harmonic support with chords.

System 2:

- Stave 1 (Soprano): "ჩემ - ზედ ხე - ლა ა - გო - ლი - ა ნა - ნი - ნა ლა ნა - ნა - ლე - ლა, ნა - ნი - ნა ლა ნა - ნა - ლე - ლა,"
- Stave 2 (Alto): "ჩემ - ზედ ხე - ლა ა - გო - ლი - ა ნა - ნი - ნა ლა ნა - ნა - ლე - ლა, ნა - ნი - ნა ლა ნა - ნა - ლე - ლა,"
- Stave 3 (Bass): "ჩემ - ზედ ხე - ლა ა - გო - ლი - ა ნა - ნი - ნა ლა ნა - ნა - ლე - ლა, ნა - ნი - ნა ლა ნა - ნა - ლე - ლა,"
- Piano: Harmonic support with chords.

System 3:

- Stave 1 (Soprano): "ლა - ლა ლა - ლა ლა - ლა ლა - ლა ლა - ლა - ა ნა - ნი - ნა ლა
- Stave 2 (Alto): "ლა - ლა ლა - ლა ლა - ლა ლა - ლა ლა - ლა - ა ნა - ნი - ნა ლა
- Stave 3 (Bass): "ლა - ლა ლა - ლა ლა - ლა ლა - ლა ლა - ლა - ა ნა - ნი - ნა ლა"
- Piano: Harmonic support with chords.

მაგალითი № 136 „და ვითარცა“ ქართული ...1895 :88

The musical score consists of four identical systems of music, each with three staves. The top staff is treble clef, the middle is alto clef, and the bottom is bass clef. The music is in common time. The lyrics are written in Georgian script below the notes. The first system starts with the lyrics "და ღმერდო გამა". The second system starts with "და ღმერდო გამა". The third system starts with "და ღმერდო გამა". The fourth system starts with "და ღმერდო გამა". The music features eighth and sixteenth note patterns, with some notes having stems pointing up and others down.

მაგალითი № 137 „აკურთხევს სული ჩემი“. ქართული გალობა 2004 :9

ა-კურ-თხევს სუ-ლი ჩე-მი უ-ფალ - სა, უ-ფა - ლო ღმერ - თო ჩე-მო
 ა-კურ-თხევს სუ-ლი ჩე-მი უ-ფალ - სა, უ-ფა - ლო ღმერ - თო ჩე-მო
 ა-კურ-თხევს სუ-ლი ჩე-მი უ-ფალ - სა, უ-ფა - ლო ღმერ - თო ჩე-მო

მაგალითი № 138 „ერთ არს წმინდა“ ბენაშვილი 1886 :17

17
 ერთ არს წმინდა, ერთ არს უცალა უცა ქრის ტე სა ლი ღებულად ღვთისა მა მა -
 სა ლი ღებულად ღვთისა მა მა -
 ექტო უცალსა ცათვარ, აქტო მას მადა -

მაგალითი № 139 „შენ ხარ ვენახი“ ქართლ-კახური ... 1898 :63

8
 შენ ხარ ვე - ნა - ხი , ა - ხლად ა - ყვა-ვე - ბუ - ლი ,

3. მაგალითი № 140 „განათლდი, განათლდი“. ქართული საექლესიო გალობა.
შემოქმედის სკოლა 2002 27

8
 გა - ნათლ - დი, გა - ნათლ - დი, ა - ხა - ლო ი - რუ -

8
 გა - ნათლ - დი, გა - ნათლ - დი, ა - ხა - ლო ი - რუ -

8
 ხა - ლო - მ. დღე - ს დი - დე - ბა უ - ფლი - ხა

8
 ხა - ლო - მ. დღე - ს დი - დე - ბა უ - ფლი - ხა

მაგალითი № 141 „ეორირაშა“ ფოლკლორის სახ. ცენტ. არქივი №18 1935: ჩმაწ. შ. მშველიძე

ვო - რი - რა - შა, რე - რო,
 ვო - - - რე - რო,
 ვი - რი - რა - Sa, re - ro,
 ვი - - - re - ro,

ვო - რი - რა - შა, რე - რო,
 ვო - - - რე - რო,
 ვი - რი - რა - Sa, re - ro,
 ვი - - - re - ro,

ჰეი!
 hei!

მაგალითი №142 „ხორომი“ ახობაძე 1961 :176

მაგალითი № 143 „ჭყიშური“ ქართული ... სამეგრელო 2003 :72

მაგალითი № 144 „თინანო“ როსებაშვილი 1981 :72

მაგალითი № 145 „ბერიკების დატირება“ ოოსებაშვილი 1981 :73



მაგალითი № 146 „დედოფლის სიმღერა“ გარაყანიძე 1990 :240 ჩაწ. შ მშველიძის მიერ

თ - რი თ - რე - რა თ რი თ - რი - რა (. . .) თ - რე - რა - თ თ - რე - რა თ - რე - რა
თ - რი თ თ - რი თ - რე - რა თ - გა - რე - რა რე - რი რე - რი - ა თ - რე - რა გა - რა - ლა - ლე

მაგალითი № 147. „წმინდაო, წმინდაო“ ქართული ... 1899 :28-29

ან ცა - ნი და ქუე - ყა - ნა დი - ლე - ბი - თა შე - ნი -
ან ცა - ნი და ქუე - ყა - ნა დი - ლე - ბი - თა შე - ნი -
ან ცა - ნი და ქუე - ყა - ნა დი - ლე - ბი - თა შე - ნი -
თა თა სან - ნა მა - ლალ - თა ში - ნა
თა თა სან - ნა მა - ლალ - თა ში - ნა
თა თა სან - ნა მა - ლალ - თა ში - ნა

გაგალითი № 148 „ჩაქრულო“ ქართული ... 2005 :165

A musical score page featuring three staves. The top two staves are for voice (soprano) and piano (right hand), while the bottom staff is for piano (left hand/bass). The music is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The vocal line consists of sustained notes with grace notes and slurs, accompanied by eighth-note patterns on the piano. The lyrics are written below the vocal line in Georgian script. The piano bass line provides harmonic support with sustained notes and simple chords.

ვა - რე - ლა - ლო,

ვა - რე - ლა - ლო,

ვა - რე - ლა - ლო, ვა

ლო, მ

გამოყენებული სანოტო კრებულები

1. **აქვნის ნანა 2000:** კალანდაძე-მახარაძე, ნინო (შემდგენელი). აკვნის ნანა. თბილისი: საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრი. (ქართულ ენაზე ინგლისური რეზიუმეთი) 2000.
2. **ანდრიაშვილი ... 1971:** ანდრიაშვილი, აკაკი და მახარაძე, ვასილ, ქართული ხალხური სიმღერები. თბილისი: განათლება. 1971.
3. **არაყიშვილი 1905:** Аракчиев, Дмитрий. *Краткий очерк развития грузинской, карталино-кахетинской, народной песни. О грузинской духовной народной музыке*, с приложением напевов на литургии св. Иоанна Златоустого. Москва: Типография К. Л. Меньшова. 1905.
4. **არაყიშვილი 1906:** Araqishvili, Dimitri. 1906. *Kratkii obzor razvitiia gruzinskoi (Kartalino-Kakhetinskoi) narodnoi pesni..* Moscow: Commission of Music and Ethnography. Vol. 1, Moscow: K. Menshov. (In Russian)
5. **არაყიშვილი 1908:** Аракчиев, Дмитрий. *Народная песня Западной Грузии (Имеретии).* С приложением 83 песен в народной гармонизации. Москва: Оттиски из II т. «Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии» (МЭК). 1908
6. **არაყიშვილი 1916:** Аракчиев, Дмитрий. *Грузинское Народное Музыкальное Творчество. (Народная песня Восточной Грузии).* С приложением 225 песен в народной гармонизации и 39 инструментальных мелодий. Москва: Оттиски из V т. «Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии» (МЭК) при Московском университете. Типография Г. Лисснера и Д. Собко. 1916.
7. **ახობაძე 1957:** ახობაძე, ვლადიმერ. ქართული ხალხური ხალხური სიმღერების კრებული. თბილისი: ტექნიკა და მრომა. (ქართულ და რუსულ ენებზე) 1957.
8. **ახობაძე 1961:** ახობაძე, ვლადიმერ. ქართული აჭარული ხალხური სიმღერები. ბათუმი. სახელმწიფო გამომცემლობა. (ქართულ და რუსულ ენებზე, ინგლისური რეზიუმეთი) 1961.
9. **ბენაშვილი 1886:** ბენაშვილი, ანდრია. ქართული ხმები. საქართველოს გალობა წე. იოანნე თქროპირის წირვის წესისა. ქართლ-კახეთის კილოზედ. ხალხური სიმღერები. ტფილისი: სტამბა მელიქიშვილისა. 1886.
10. **გარაყანიძე 1990:** გარაყანიძე ე. ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. საქანდიდატო დისერტაცია (რუსული ავტორევერატიო). (სელჩაწერის უფლებით). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1990.
11. **გარაყანიძე 2004:** *99 Georgian Songs. A Collection of Traditional Folk, Church and Urban Songs from Georgia 2004:* Introduced by Edisher Garakanidze. Wales. UK: Black Mountain Press. Centre for Performance Research. (inglisur enaze) 2004.

12. **ერქომაიშვილი 1972:** Эркомаишвили, Анзор. *Грузинские народные песни:* (Составление, запись и расшифровка). Москва: Музыка. 1972
13. **ზოგი რამ 1977:** კოპელაძე, გრიგოლ. *ზოგი რამ ქართულ ცეკვაზე.* თბილისი: ხელოვნება. 1977.
14. **ინაიშვილი 1961:** ინაიშვილი, ა. ნოდაიდელი, ჯემალ და ჩხიკვაძე გრიგოლ. *მასალები აჭარული მუსიკალური ფოკლორიდან.* თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. 1961.
15. **ქარბელაშვილი 1897:** კარბელაშვილი, ვასილ. *ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“.* „მწუხერი“. პირველი ნაწილი. თბილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა. (ქართულ და რუსულ ენებზე) 1897.
16. **ქარბელაშვილი 1898:** კარბელაშვილი, ვასილ. *ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“.* „ციხეკარი“. მეორე ნაწილი. თბილისი: სტამბა „ცნობის ფურცელი“. (ქართულ და რუსულ ენებზე) 1898.
17. **ქარგარეთელი 1909:** კარგარეთელი, ია. *ქართული ხალხური სიმღერები.* (ქართულ ენაზე) 1909.
18. **კოკელაძე 1979:** კოკელაძე, გრიგოლ. *50 ქართული ხალხური სიმღერა. I კრებული.* თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება. (ქართულ და რუსულ ენებზე) 1979.
19. **კოკელაძე 1984:** კოკელაძე, გრიგოლ. *ახო ქართული ხალხური სიმღერა.* თბილისი: ხელოვნება. (ქართულ და რუსულ ენებზე) 1984.
20. **კოკელაძე 1985:** კოკელაძე, გრიგოლ. *ქართული ხალხური სიმღერები.* (თქმულებებითა და კომენტარებით). II გამოცემა. თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება. (ქართულ და რუსულ ენებზე) 1985.
21. **მაღრაძე 1987:** მაღრაძე, ვალერიან. *ქართული (მესხური) ხალხური სიმღერები.* თბილისი: ხელოვნება. 1987.
22. **მზევ, შინ შემოდიო!** 2004: კალანდაძე-მახარაძე, ნინო (შემდგენელი). *მზევ, შინ შემოდიო!* *ქართული ხალხური მუსიკა ბავშვებს.* I ნაწილი. თბილისი: ბანკი რესპუბლიკა. ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2004.
23. **მსხალაძე 1969:** მსხალაძე ა. *ქართული ხალხური ხაკრავიერი მუსიკის ისტორიიდან.* თბილისი. „მეცნიერება“ 1969.
24. **მშველიძე 1970:** მშველიძე, არჩილ (შემდგენელი). *ქართული ხალხური ქალაქური სიმღერები.* თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება. (ქართულ და რუსულ ენებზე) 1970.

25. **სალამური 1896:** ჩხიკვაძე, ზაქარია (ჩამწერი და შემდგენელი). სალამური. სახალხო სიმღერები ტფილისი: წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამოცემა № 28. სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა. 1896.
26. **სამშობლო ხმები 1878:** მაჭავარიანი, მიხეილ (შემდგენელი). სამშობლო ხმები თბილისი: ხელნაწერი გამოცემა. 1878.
27. **სვანიძე 1957:** სვანიძე გ. ქართული ხალხური სიმღერები და მათთან დაკავშირებული თქმულებანი. თბილისი. „სახელგამი“. 1957
28. **ფალიაშვილი 1910:** ფალიაშვილი, ზაქარია (ჩამწერი და შემდგენელი). ქართული ხალხური სიმღერების კრებული (იმერული, გურული, რაჭული, სვანური და ქართლ-კახური. ტფილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გამოცემა № 5. (ქართულ და რუსულ ენებზე) 1910.
29. **ფარცხალაძე 1936:** ფარცხალაძე, ალექსანდრე. აჭარის ხალხური ცალკები და სიმღერები. (სამუსიკო-ეთნოგრაფიულ მასალათა კრებული). ბათომი: აჭარის სახელმწიფო გამომცემლობა. 1936.
30. **ქართული გალობა (ქართლ-კახური კილოთი) 1899:** იპოლიტოვ-ივანოვი, მიხეილი (ნოტებზე გადამდები); პოლ. და ვას. კარბელაშვილისა, ალ. მოლოდინაშვილისა, გრ. მდებრიშვილის დახმარებით. ქართული გალობა (ქართლ-კახური კილოთი). (ლიტურდია). წმ. იოანე თქმოპირის წირვის წესი. თბილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა. 1899.
31. **ქართული გალობა (იმერულ-გურული კილო) 1968:** როსებაშვილი, კახი (ჩამწერი და ნოტებზე გადამდები). ქართული გალობა (იმერულ-გურული კილო). თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება. (ქართულ და რუსულ ენებზე) 1968.
32. **ქართული გალობა (გურული კილო) 1976:** როსებაშვილი, კახი (ჩამწერი და ნოტებზე გადამდები). ქართული გალობა (გურული კილო). თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება. (ქართულ და რუსულ ენებზე) 1976.
33. **ქართული გალობა 2002:** ერქვანიძე, მალხაზ (შემდგენელი). II ტომი. ქართული გალობა. გელათის ხელა. თორმებ საუფლო და უძრავ დღესასწაულთა საგალობლები. თბილისი: სრულიად საქართველოს საპატრიარქოსთან არსებული საეკლესიო გალობის ცენტრი. (ქართულ და ინგლისურ ენებზე) 2002.
34. **ქართული გალობა 2004:** ერქვანიძე, მალხაზ (შემდგენელი). I ტომი. ქართული გალობა. მწუხრი. ცისკარი. წირვა. იღუმენ გქვთიმე კერძესელისა და დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის ხელნაწერების მიხედვთ. III გამოცემა. თბილისი: სრულიად საქართველოს საპატრიარქოსთან არსებული საეკლესიო გალობის ცენტრი. (ქართულ და ინგლისურ ენებზე) 2004.

რუსულან წერწუმია. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელმწიფო
კონსერვატორია. 2005.

45. **ქორიძე 1895:** ქორიძე, ფილიმონ. ქართული გალობა. ლიტურგია იოანე თქმობირისა.
პარტიტურა № 1. ტფილისი: სტამბა მ.შარაძისა და ამხანაგობისა. 1895.
46. **შევისწავლოთ ... გურული 2004:** შუღლიაშვილი, დავით და ერქვანიძე, მალხაზ
(რედაქტორები). შევისწავლოთ ქართული ხალხური სიმღერა. გურული სიმღერები.
თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. (ქართულ და
ინგლისურ ენებზე) 2004.
47. **შევისწავლოთ ... მეგრული 2005:** შევისწავლოთ ქართული ხალხური სიმღერა.
შევრული სიმღერები თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო
ცენტრი. (ქართულ და ინგლისურ ენებზე) 2005.
48. **ჩიჯავაძე 1962:** ჩიჯავაძე, ოთარ. ქართული კახური ხალხური სიმღერები. I ნაწილი.
თბილისი: ცოდნა. (რუსული და ინგლისური რეზიუმეთი) 1962
49. **ჩიჯავაძე ... 1964: ჩიჯავაძე, ითარ და ცაგარეშვილი, ვალერიან.** *Грузинские народные песни.* Москва: Музыка. 1964
50. **ჩიჯავაძე 1969:** ჩიჯავაძე, ოთარ. ქართული ხალხური სიმღერები. კახური. II ნაწილი.
თბილისი: განათლება. (ქართულ ენაზე, რუსული და ინგლისური რეზიუმეთი) 1969
51. **ჩხიკვაძე 1956:** Чхиквадзе, Григорий (Запись, общая редакция, предисловие и примечания).
Грузинские народные песни: Москва: Государственное музыкальное издательство. 1956
52. **ჩხიკვაძე 1960:** ჩხიკვაძე გ. ქართული ხალხური სიმღერა. ტომ I. თბილისი:
„სახელმწიფო გამომცემლობა“. 1960.
53. **ხუნდაძე 1911:** ხუნდაძე რ. ქართული გალობა. ლიტურგია. იოანე თქმობირისა,
ვასილი დიდისა და გრიგორი ლვის-მეტყველისა. გურულ-იმერულ სადა კილოზე.
ტფილისი: ელექტრომბეჭდავი სტამბა ა. კერესელიძისა. 1911.