

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ხელნაწერის უფლებით

თამაზ გაბისონია

ქართული ტრადიციული
მრავალხმიანობის ფორმები

მუსიკოლოგიის დოქტორის

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის

ა ვ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი

ქვესპეციალობა ეთნომუსიკოლოგია

თბილისი, 2009 წელი

სამეცნიერო ხელმძღვანელი იოსებ ჟორდანია
მუსიკოლოგიის დოქტორი,
მელბურნის უნივერსიტეტის პროფესორი

ექსპერტები:

მანანა შილაკაძე, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი

ეკატერინე ონიანი, მუსიკოლოგიის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

დისერტაციის დაცვა შედგება 2 ივლისს, 11 საათზე, 2009 წ.

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის
მუსიკის თეორიის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე №5 კამერული
დარბაზი (№307)

საქართველო, თბილისი, გრიბოედოვის №8-10,

დისერტაციის და ავტორეფერატის გაცნობა შესაძლებელია თბილისის ვანო
სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში და
კონსერვატორიის ვებ-გვერდზე <http://www.conservatoire.edu.ge/>

სადისერტაციო საბჭოს სწავლული მდივანი

მარია ნადარეიშვილი

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები

ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კვლევა ეთნომუსიკოლოგიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიმართულებას წარმოადგენს. განსაკუთრებით ისეთი მრავალხმიანური კულტურის მქონე რეგიონებისათვის, როგორც საქართველოა. ვერ ვიტყვით, რომ ქართული მუსიკისმცოდნეობა საკმარის ყურადღებას არ უთმობდა ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ფორმათა განხილვას. მაგრამ სხვადასხვა ქართველ მეკლევართა მოსაზრებები ამ მხრივ დღეისთვის ვერ ლაგდება ერთ სისტემურ არეალში; ამასთან, ქართული ხალხური მრავალხმიანური სტრუქტურა ბადებს მოთხოვნილებას ცალკეული საინტერესო, ტიპობრივი ნაგებობის სახელდებისა, რომელთა შესახებ ადრე ან საკმაოდ ბუნდოვანი მოსაზრება გამოთქმულა, ან ამგვარი საკითხი საერთოდ არ განხილულა.

თემის აქტუალობა განპირობებულია სწორედ ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა განხილვის მიმართ მონოგრაფიული კვლევის ნაკლებობითა და ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის უქონლობით, რაც გახდა დისერტანტის მიერ ამ თემის მიმართ ინტერესის აღძვრის ძირითადი მიზეზი. ეს ინტერესი გამოიკვეთა თბილისის კონსერვატორიაში ავტორის სტუდენტობის დროს (თუმცა ადრე იგი ქართულ სიმღერაში ფუნქციონალიზმის საკითხების კვლევით უფრო იყო გატაცებული). ქართული სიმღერის მუსიკალურ-თეორიული ასპექტით განხილვის ინტერესი გარკვეულწილად განაპირობა დისერტანტის სამეცნიერო ხელმძღვანელის, პროფესორ იოსებ ჟორდანიას ძალისხმევამ, რომ სწავლის ასაკიდანვე ავტორს პრიორიტეტული ყურადღება მიეპყრო თეორიულ-კვლევითი მუშაობისადმი. ამ მიმართებით მუშაობის შედეგი იყო ის, რომ სტუდენტობის პერიოდშივე ავტორი აქტიურად და წარმატებით მონაწილეობდა სამეცნიერო კონფერენციებში, მათ შორის – საქართველოს ფარგლებს გარეთ.

დისერტაციაში **კვლევის ძირითადი საგანია** ქართული ხალხური მრავალხმიანობის სტრუქტურული განხილვა. ამ მიმართულების შერჩევაში გარკვეული როლი ითამაშა აგრეთვე პროფესორ მიხეილ ბოროდას ხელმძღვანელობით წარმოებულმა კვლევამ ქართულ სიმღერებში დიალექტებისა და ჟანრების მიხედვით მრავალხმიანობის სხვადასხვა ფორმათა განაწილების სტატისტიკურ მონაცემთა შესახებ. ავტორმა შეიმუშავა პრიციპი, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელი იქნებოდა მრავალხმიანობის

ფორმათა ფიქსაცია როგორც მთლიანად სიმღერაში, ასევე – ცალკეულ ხმაში. ბატონი მიხეილის სამეცნიერო მოღვაწეობის საზღვარგარეთ გაგრძელების გამო დისერტანტს საშუალება არ მიეცა კვლევის საბოლოო მონაცემები შეეჯამებინა. თუმცა ზოგიერთი წინასწარი მონაცემის მიღება მაინც მოხერხდა, რაც სადიპლომო ნაშრომში აისახა.

ავტორის სადიპლომო ნამუშევრისა და დღემდე გამოქვეყნებულ მის სამეცნიერო წერილების ძირითად თემად კვლავაც რჩება ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა განხილვა.

წარმოდგენილი ნაშრომი **მიზნად** ისახავს ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა სისტემურ კვლევას და ამ კვლევის შედეგების ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის სახით ჩამოყალიბებას.

ნაშრომის **სიახლეა** კვლევის შედეგად გამოვლენილი ქართული მრავალხმიანობის რვა სახასიათო ტიპი შვიდი ქვეტიპით. დახასიათებულია თითოეული მათგანის კომპოზიციური თავისებურებები, ასევე – მათი გავრცელების ნორმები დიალექტების და უანრების მიხედვით. განხილულია ტრადიციული მრავალხმიანობის არსებობისა და ფუნქციონირების სხვადასხვა ასპექტი.

კვლევის შედეგები დანერგილია პრაქტიკაში, კერძოდ – შესულია ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების სასწავლო კურსში (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტებისათვის განკუთვნილ ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების სახელმძღვანელოში, რომლის ერთ-ერთი შემდგენელიც წინამდებარე ნაშრომის ავტორია) და შესაძლებელია, გამოყენებულ იქნას საქართველოს სხვა სამუსიკო სასწავლო დაწესებულებებში ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სასწავლო კურსში. გარდა ამისა, დისერტაციაში წარმოდგენილი დებულებები გასათვალისწინებელია ქართული მუსიკალური ფოლკლორისა და საზოგადოდ მრავალხმიანობის მკვლევარ-მეცნიერებისათვის.

დისერტანტის საკვალიფიკაციო სამეცნიერო შრომა **„ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები შედგება** შესავლის, ოთხი თავისა და დასკვნისაგან.

I თავის სათაურია „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციური კანონზომიერებები“; მისი ქვეთავებია: „ცნება „მრავალხმიანობის“ შესახებ“; „შემოქმედებითი მოდელის“ ცნება“; „მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივა და ლიდერობა“; II თავის სათაურია „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის

კომპოზიციური პრინციპები“; მისი ქვეთავებია: „მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები“; „უნისონი და ჰეტეროფონია“; „ანტიფონური შესრულება“; „ბურღონული მრავალხმიანობა“; „ოსტინატური მრავალხმიანობა“; „პარალელური ხმათასვლა“; „პარალინეალური ხმათასვლა“; „ქართული მრავალხმიანობის სინთეზური ფორმები“; III თავის სათაურია „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია“, ხოლო ქვეთავებია: „ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა კლასიფიცირების მეთოდური წანამძღვრები“; „საშემსრულებლო რეგლამენტის კრიტერიუმი და კლასიფიკაცია“; „სამუშაო კლასიფიკაციები“; „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია“; „ქართული მრავალხმიანობის ფორმები სხვადასხვა საშემსრულებლო განზომილებაში“; IV თავი შემდეგი დასახელებისაა: „მოსაზრებები ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ“.

შრომას თან დართული აქვს გამოყენებული ლიტერატურის სია; ხოლო დანართის სახით: – ოთხი სქემა, სანოტო მაგალითები და გამოყენებული სანოტო კრებულების სია. თავად ნაშრომი მოიცავს 183 გვერდს (Word, A4).

დისერტაცია აპრობირებულია თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის სხდომაზე 2006 წლის 30 ივნისს (ოქმი №10). რეცენზენტებია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი ივანე ჟღენტი და ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი რუსუდან წურწუშია.

შესავალში მოკლედაა დახასიათებული ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა. აღნიშნულია, რომ მას გამოარჩევს დრამატურული სიმწკობრე, სტილური მრავალფეროვნება, ხმათასვლის ღრმადგააზრებული რეგლამენტი. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ასეთმა რთულმა სტრუქტურამ ავტორი იძულებული გახდა ტერმინოლოგიური ხასიათის მრავალი სიახლე შემოეტანა. ამ ტერმინთაგან მრავალი მათგანი დისერტანტისთვისაც სამუშაო ხასიათისაა.

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმების განხილვისას ავტორი ხშირად სცილდება ქართული მუსიკალური კულტურის მასშტაბს და წარმოადგენს ავტორის თვალთახედვას ზოგადად ტრადიციული მრავალხმიანობის კანონზომიერებების მიმართ. ამის საბაზს დისერტანტს კვლავ და კვლავ ქართული მუსიკალური ტრადიციის მრავალსახოვნება აძლევს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია შალვა ასლანიშვილის, გრიგოლ ჩხიკვაძის, იოსებ ჟორდანიას, ედიშერ გარაყანიძის ღვაწლი ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა კვლევაში. მათ ნაშრომებში ჩამოყალიბდა ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა ძირითადი ტრიადა: ბურღონული, კომპლექსური და პოლიფონიური მრავალხმიანობა. ნაკლები ყურადღება ექცეოდა ქართული სიმღერის ფაქტურულ მრავალსახეობათა უფრო დეტალურ განხილვას.

ამავე დროს, ქართველი ავტორები ძირითადად მიმოიხილავდნენ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ყველაზე მძლავრ, მაგრამ ერთ შენაკადს: ქართულ ხალხურ სიმღერას. მრავალხმიანობის ფორმების კუთხით ნაკლები ყურადღება ხვდა ქართული საგალობლის, აგრეთვე – ქართულ საკრავიერ და ვოკალურ-საკრავიერ მრავალხმიანობას. თავის შრომაში ავტორი ეცადა, მეტი ადგილი დაეთმო ამ თემებისადმი.

I თავში – „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციური კანონზომიერებები“ განხილულია ის საკითხები, რომლებიც მსჯელობის შემდგომ ეტაპზე პრინციპული დასკვნების გამოტანისთვის ავტორს აუცილებლად მიაჩნია. ასეთია ცნება „მრავალხმიანობის“ საზღვრების დადგენა; „კომპოზიციური“ ანუ „შემოქმედებითი მოდელის“ ცნების განსაზღვრა და მრავალხმიანობაში ცალკეულ ხმათა მიერ „მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივისა“ და „ლიდერობის“ ნორმათა განხილვა.

პირველ ქვეთავში განხილულია ცნება „პოლიფონიისა“ და ცნება „მრავალხმიანობის“ ურთიერთმიმართება. მიმოიხილულია მეცნიერთა მოსაზრებები ამ საკითხზე. დისერტანტის აზრით, ზეპირი ტრადიციის მუსიკის განხილვისას ეთნომუსიკოლოგი უნდა მოერიდოს ცნება „პოლიფონიის“ „ჰომოფონიის“ ანტაგონისტური მნიშვნელობით ხმარებას.

ამ ქვეთავში ასევე განხილულია ის საზღვრები, რომელშიც ტრადიციული მრავალხმიანობა თავსდება. ცნება „ხმაში“ ავტორი გულისხმობს ფუნქციონალურად ერთგვაროვანი ხმის პარტიას, განურჩევლად იმისა, თუ რამდენი შემსრულებელი ასრულებს მას; ამასთან, ორი ან მეტი რაოდენობის ხმების თანაჟღერადობაში ავტორი გულისხმობს როგორც ვერტიკალურ, ასევე ჰორიზონტალურ თანაქმედებას. შესაბამისად, დისერტანტი აყალიბებს **რეალური** და **ნომინალური** მრავალხმიანობის

ცნებებს. პირველი მათგანი აღნიშნავს რეალურად თანამედროვე ორ, ფუნქციონალურად დამოუკიდებელ, ხმას, ხოლო მეორე ცნება აღნიშნავს ორი ასეთი ხმის ჰორიზონტალურ მონაცვლეობას.

ნომინალური მრავალხმიანობის ცნებას ავტორი არ უსადაგებს ორი ხმის მიერ მონაცვლეობით შესრულებულ ერთგვაროვანი ფუნქციონალობის დასრულებულ მელოდიას. ხმათა მონაცვლეობა უნდა დაფიქსირდეს ერთიანად აღქმადი მუსიკალური აზრის მქონე მონაკვეთში.

დისერტანტი გამოჰყოფს რეალური და ნომინალური მრავალხმიანობის ზღვარზე მყოფ მოვლენას – „ნაგულისხმევ მრავალხმიანობას“ – ერთი ადამიანის მიერ მრავალხმიანი ფაქტურის გადმოცემის მცდელობას.

ამავე ქვეთავში ავტორი განიხილავს იმ ფაქტორებს, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ტრადიციული მრავალხმიანობის ფუნქციონირებისათვის პირობების შექმნაში, უღერადობის ინიცირებაში და თავად მრავალხმიანობის პროცესში. დისერტანტი გამოყოფს ასეთ არამუსიკალურ და მუსიკალურ ფაქტორებს.

არამუსიკალურიდან დისერტანტი განიხილავს **სოციალურ, ფსიქოლოგიურ და კომუნიკაციურ** ფაქტორებს.

სოციალური ფაქტორი მიგვითითებს იმ პირობებზე, რომელშიც მრავალხმიანობა განსხეულდება. აქ აქცენტი კეთდება არა პიროვნულ, არამედ საზოგადოებრივ და გარემო პირობებზე. ამ ფაქტორის მიხედვით შესაძლებელია მასალის აუღერებამდე, შესრულებამდე არსებული რეგლამენტის მიხედვით გადარჩევა. იგი ითვალისწინებს მრავალხმიანი მუზიცირებისათვის შესაბამის ისეთ პირობათა შექმნას, სადაც პიროვნულზე უფრო მეტად საზოგადოებრივი და სხვა გარემო პირობებია გასათვალისწინებელი. იგულისხმება დიალექტური, ჟანრული, სოციალური სტატუსის, სქესობრივ-ასაკობრივი და სხვა ამდაგვარი პირობები. ამ სახის სკითხვებზე უფრო დაწვრილებით ნაშრომის ბოლო ნაწილებშია საუბარი.

ფსიქოლოგიური ფაქტორი ითვალისწინებს მრავალხმიანი შესრულებისადმი შემსრულებლის განწყობას, მის მზადყოფნას, რაც ხშირად როგორც ტრადიციას, ასევე გენეტიკურ მოცემულობას ითვალისწინებს. ფსიქოლოგიური ფაქტორი მიანიშნებს, თუ კოლექტიური მუზიცირებისას შემსრულებელს რამდენად აქვს მოთხოვნილება, გაითავისოს ერთი საერთო მელოდიური მოდელი (უნისონში), ან პირიქით – საკუთარი

ორიგინალური მოდელი შეუთანხმოს პარტნიორს. ამასთან, ეს ფაქტორი განსაზღვრავს შემსრულებლის არჩევანს ერთხმიანად, ან მრავალხმიანად მღერის ალტერნატივის წინაშე. ქართველი კაცის არჩევანზე დამატებით მიუთითებს ისიც, რომ თვით ისეთი იმპერატიული ხასიათის ინსტიტუტმაც კი, როგორც მართლმადიდებლური ტრადიციაა, საქართველოში დაფუძნებისას, ვერ შეინარჩუნა ერთხმიანი უნისონური შესრულების მანერა.

კომუნიკაციური ფაქტორი შემსრულებელთა ურთიერთობის ნორმებს ითვალისწინებს და უფრო მეტადაა ტრადიციაზე დაფუძნებული, ვიდრე – ფსიქოლოგიური ფაქტორი თავისი გენეტიკური წანამძღვრით. დისერტანტი გამოყოფს კომუნიკაციის ორ ასეთ საფეხურს: შემგუებლურ კოორდინაციას და მიზანმიმართულ (განზრახულ) კოორდინაციას. პირველში ავტორი გულისხმობს მრავალპლანიანი შესრულების ნორმას, რომლის დროსაც ტრადიციული რიტუალი ორ ან მეტ თვითკმარ მუსიკალურ სტრუქტურას აერთიანებს (მაგალითად ავტორს მოჰყავს სვანური გლოვის რიტუალი, სადაც ქალთა ტირილი მამაკაცთა „ზარს“ ერწყმის). მიზანმიმართულ კოორდინაციაში კი მთლიანად თავსდება დისერტანტის კვლევის საგანი – ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა.

კომუნიკაციური ფაქტორი განსაზღვრავს მრავალხმიან შესრულებაში ხმათა რაოდენობის რეგლამენტსაც. ავტორს მაგალითად მოჰყავს ქართული ტრადიციისათვის დამახასიათებელი სამხმიანობა, რაც 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 არა მარტო გამორჩეული მომღერლის, არამედ ყოველი მსურველის (ამ შემთხვევაში – ბანში) მონაწილეობის უფლებას უზრუნველყოფს.

მუსიკალური ფაქტორებიდან ავტორი გამოყოფს **ტექნოლოგიურს, ფუნქციონალურს** და **პროცესუალურს**.

ტექნოლოგიური, ანუ **ბგერათწარმოქმნის** ფაქტორი გარდა არტიკულაციის ხერხებისა, ვოკალურ-ინსტრუმენტულ რეგლამენტაციასაც გულისხმობს. აქ დისერტანტს მოჰყავს მოსაზრება საზოგადოდ ტრადიციული მუსიკალური

შემსრულებლობის არა მღერად და საკრავიერ, არამედ „სხეულისმიერ“ და „საკრავიერ“ ჯგუფებად დაყოფის შესახებ. ცხადია, ამგვარი სამუშაო მოსაზრებები ნაშრომში ტერმინოლოგიური რეკომენდაციების სახეს არ ატარებს, არამედ მოვლენათა არსობრივი თვისებების ხაზგასმას ემსახურება.

ყურადღებას იპყრობს ადამიანის მიერ ხმით საკრავის, ან სხვა რაიმე არავოკალური ხმის მიბაძვის შემთხვევებიც. ამ დროს საქმე გვაქვს ერთგვარ როლურ თამაშთან (რა მოვლენაც, გარკვეულ წილად, საკრავიერი მუზიცირების დროსაც შეიმჩნევა). ხოლო თუ მუზიცირების პროცესს შემსრულებლის შემოქმედებითი ამოცანის ასპექტით შევხედავთ (და ეს ეთნომუსიკოლოგიის თვალსაზრისით ასეც უნდა იყოს), ამგვარი შესრულება გამოდის ვოკალის საშემსრულებლო ფარგლებიდან. ავტორი დასძენს, რომ ქართულ სინამდვილეში ამგვარი შემთხვევები ტრადიციის საფეხურს ვერ აღწევს.

მაგრამ, მიბაძვის გარდა, ყურადღებას აგრეთვე ხალხურ მომღერალთა მიერ ბგერათწარმოქმნის ორიგინალური, სპეციფიკური ხერხების გამოყენებაც იპყრობს, რაც ქართულ ტრადიციაში სოლისტებისთვისაა დამახასიათებელი. ამ ხერხებს მიეკუთვნება: რაც შეიძლება მაღალი ტესიტურის ხმის გამოცემა; ბგერის ერთგვარი „ფორშლაგით“ აღება; „იოდლის“ ტიპის ფალცეტი „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 ხმათა დანიშნულებისა და განვითარების განმსაზღვრელია. აქ ხმათა ფუნქცია ორი ძირითადი განზომილებით ხასიათდება: ა) ხმათა ინდივიდუალიზაციისაკენ ან უნიფიკაციისაკენ მისწრაფებით; და ბ) ხმათა თანასწორობის, ან ურთიერთდაქვემდებარების მიმართულებით. აქვე მოცემულია ერთხმიანობიდან მრავალხმიანობაში ფუნქციონალური ტრანსფორმაციის შედეგად გადასვლის ორი სავარაუდო მექანიზმი: ა) *უნისონი – პეტეროფონია – თავისუფალი ხმათასვლა* და ბ) *უნისონი – პარალელიზმი – სინქრონი – თავისუფალი ხმათასვლა*. რაც შეეხება მრავალხმიანობის იმ სახეობებს, რომლებიც დასაბამიდან მრავალხმიანი იყო, ფუნქციონალური ფაქტორი მათში აღნიშნულ ტრანსფორმაციას არ განიცდის.

ფუნქციონალური ფაქტორითაა განსაზღვრული ასევე ერთი და იგივე მელოდიური კონტურის მქონე სხვადასხვა ხმების ტემბრული და რეგისტრული მრავალსახეობა,

რასაც ზოგჯერ მრავალხმიანობის ჩანასახიც შეგვიძლია ვუწოდოთ. ასეთად დისერტანტი მიიჩნევს მამაკაცთა და ქალთა ოქტავერ „მრავალტემბრულ უნისონს“, რასაც ლაზურ ფოლკლორში ვხვდებით.

ფუნქციონალური თვალსაზრისით საინტერესოა იმგვარი ერთხმიანობა, სადაც შემსრულებელი მრავალხმიანი ფაქტურის გადმოცემას ცდილობს. ამ ფორმას ავტორი „ნაგულისხმევ“ მრავალხმიანობას უწოდებს.

პროცესუალურ ფაქტორში ავტორი ითვალისწინებს მრავალხმიანი შესრულების დროით კოორდინატს. მისი გათვალისწინებით დისერტანტი მიიჩნევს, რომ მრავალხმიანობის ესა თუ ის ფორმა, ასევე – საზოგადოდ მრავალხმიანი სტრუქტურა უნდა დაფიქსირდეს დასრულებული მუსიკალური აზრის მქონე მონაკვეთში.

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 – *სუტარტინესისაგან*), ქართული ტრადიციისთვის ზიარი მოდელის ამგვარი დროში გადანაცვლებული გამოყენება მხოლოდ იმიტაციის ფრაგმენტულ შემთხვევებშია გამოვლენილი.

საინტერესოა, რომ ქართული მრავალხმიანობის ტრადიციაში ხმათა და შესრულების მანერის ხალხური ტერმინები შესაძლებელია მრავალხმიანობის ჩამოთვლილი ფაქტორების მიხედვით დაჯგუფდეს, რაც შემსრულებლის თვალთახედვის მრავალფეროვნებაზე მიუთითებს:

1. **პოზიციის მიხედვით** (კომუნიკაციური ფაქტორი): *პირველი, მეორე, ზედა, ქვედა, შუა ხმა, წერილი, კრინი, მაღალი ბანი;*
2. **ბგერათწარმოქმნის მექანიზმის მიხედვით** (ტექნოლოგიური ფაქტორი): *კრიმანჭული, გამყივანი, წერილი, დილინი, დვრინი, ბოხი;*
3. **დანიშნულების მიხედვით** (ფუნქციონალური ფაქტორი): *მოქმელი, მოძახილი, ბანი, შემხმობარი, შელაპარაკება, ჩართული;*
4. **დროში განლაგების მიხედვით** (პროცესუალური ფაქტორი): *პირველი, მეორე, დამწყები, მოძახილი, შემდგერნება, ამყოლი, მიმყოლი;*
5. **ნასესხები ტერმინების მხრივ** (სოციალური ფაქტორი): *კრინი, ზილი;*

ზემოაღნიშნულ ფაქტორთა გათვალისწინებით ავტორი აყალიბებს ტრადიციული მრავალხმიანობის შემდგომ განსაზღვრებას: **მრავალხმიანობა არის მიზანმიმართული ვოკალური ან საკრავიერი თანამუზიციერების სახეობა, რომელშიც მინიმუმ ორი ფუნქციონალურად დამოუკიდებელი ხმა დასრულებული მუსიკალური აზრის მქონე სტრუქტურას შეიმუშავებს.**

ამავე ქვეთავში დისერტანტი განვიხილავს ქართული ტრადიციული საკრავიერი მუსიკის კანონზომიერებებს ტრადიციულ მრავალხმიანობასთან მიმართებაში. ავტორს მიაჩნია, რომ თუ საკრავის პარტია მინიმუმ ორი ფუნქციონალურად დამოუკიდებელი ხმისაგან შედგება, რეალური მრავალხმიანობის ფაქტი უნდა დავაფიქსიროთ. ამ დროს ფიქსირდება „სოლო ინსტრუმენტული“ ანუ „ინდივიდუალური“ მრავალხმიანობის ნიმუშები (ძირითადად ჭიბონის, გუდასტვირის, ნაწილობრივ ჩონგურის დასაკრავებში). რაც შეეხება ისეთ სტრუქტურას, სადაც საკრავი ვოკალური პარტიის ანალოგიურია, ასეთ სტრუქტურას ავტორი „მიბაძვით მრავალხმიანობას“ უწოდებს.

ქვეთავში „შემოქმედებითი მოდელის“ ცნება“ დისერტანტი განვიხილავს ტრადიციული მუსიკის შემსრულებელთა შემოქმედებით პოტენციალში არსებულ ერთგვარ „ლექსიკურ ერთეულებს“ – „მოდელებს“, რომელთა კომბინირებითაც მიიღება მრავალხმიანი სტრუქტურა.

მოდელი „მუსიკალური ფორმის, როგორც პროცესის“ ფიქსირებული სახეა. ნებისმიერი შესრულებული მუსიკალური მონაკვეთი უკვე მოდელად იქცევა ჩვენს შემეცნებაში; მოდელად იქცევა როგორც უმცირესი ინტონაციური ერთეულის, ასევე ფრაზის, წინადადების მასშტაბით. იგივე შეიძლება ითქვას ცალკეული ხმის პარტიებისა და მთლიანი მრავალხმიანი ქსოვილის მოდელირების მიმართაც. მოდელად იქცევა არა მხოლოდ ჩვენს მიერ მოსმენილი, აგრეთვე ჩვენს მიერ შესრულებული მასალაც.

რაც უფრო ზუსტადაა მრავალხმიანი მოდელი შემსრულებელთათვის გათავისებულებული, მით უფრო ნაკლებ ძალისხმევას ითხოვს ხმათა კოორდინაცია. ამის შედეგად ხმებს ეძლევათ მოდელის თამამად განახლების შესაძლებლობა. ჩვენი აზრით, სწორედ ამგვარად უნდა წარმოვიდგინოთ პარალელური ხმათასვლის კონტრასტულში გადაზრდის ძირითადი გზა.

ავტორი გამოყოფს ასეთი მოდელის განსხეულების სამ იერარქიულ საფეხურს: 1. კილოური მოდელი, 2. რიტმული მოდელი, 3. ბგერათსიმაღლებრივი მოდელი. ამავე

დროს მოდელი შეიძლება იყოს ა) „იმანენტური“, ანუ შემსრულებლის მიერ საკუთარ შემეცნებაში არსებული მოდელის – ქარგის განსხეულებით წარმოდგენილი და ბ) „გარე“ მოდელი, რომელიც ორიენტაციას იღებს არსებული უკვე გაუღერებულ მოდელზე – ანაბეჭდზე.

თუ გარე მოდელი იმეორებს იმანენტურ მოდელს, მიიღება „იდენტური მოდელი“, რაც უნისონურ ხმათასვლაში განსხეულებს. ხოლო თუ გარე მოდელი იმანენტურ მოდელს სხვა სიბრტყეში ემსგავსება, მიიღება „ზიარი მოდელი“. ეს უკანასკნელი პარალელურ ხმათასვლას ასაზრდოებს.

საინტერესოა, რომ იდენტური მოდელი ყველაზე მკაფიო კრიტერიუმია კოლექტიური შემოქმედების წიადში ერთხმიანობის მრავალხმიანობიდან გამოსაცალკეებლად. უფრო მეტიც, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ **მრავალხმიანობა არის კოლექტიური შესრულება, რომლის დროსაც თუნდაც ერთი ხმა გაცნობიერებულად ემიჯნება იდენტური მოდელის განხორციელებას.**

„ზიარი მოდელის“ საპირისპირო ცნებაა „კონტრასტული მოდელი“, რომელიც გარე მოდელის მიზანმიმართულად კონტრასტულ კონტურს ქმნის, რის შედეგადაც კონტრასტული ხმათასვლა მიიღება.

დისერტანტი ცალკე გამოყოფს „განკერძოებულ მოდელს“, რომლის დროსაც ერთი ხმა გამორჩეულად ამუღავნებს მოდელისადმი მორჩილებას. ასეთი მოდელირებული ხმა ძირითადად კოორდინაციის ნაკლებ ხარისხს ამუღავნებს სხვა ხმებთან. ასეთ სურათს ვხედავთ ბურდონულ და ოსტინატურ მრავალხმიანობაზე დაკვირვებისას. „განკერძოებულის“ საპირისპირო შემოქმედებით პრინციპს ასახავს „პარტნიორული მოდელი“.

შემდეგ ქვეთავში „მუსიკალური აზრის წარმართვის ინიციატივა და ლიდერობა“ განხილულია ტრადიციული მრავალხმიანობის პროცესის წარმართველი ის ძირითადი მუხტი, რომელიც ცალკეულ ხმებში სხვადასხვა რეგლამენტით ჩნდება. ავტორი ამ მუხტს „ინიციატივის“ ცნებით გამოხატავს. „შემოქმედებითი ინიციატივა“ ბგერათა რელიეფურ ორგანიზაციაში მუსიკალური აზრის მთავარი წარმართველი ძალაა. ასე არ ხდება ბგერათა ფონურ ორგანიზაციაში, სადაც მჟღერი მასალის ძირითადი მამოძრავებელია დროითი მოცულობის შეგრძნებას მოკლებული მისწრაფება კოლორიტისაკენ. რაც უფრო კონცენტრირებულია ინიციატივა მუსიკალური

ნაგებობის რომელიმე კომპონენტში, მით უფრო რელიგიური ხდება მთლიანად ფაქტურა.

ინიციატივა, ცხადია, ყველაზე მეტად იმ ხმაში ვლინდება, რომელიც მელოდიის მატარებლად აღიქმება, თუმცა „მელოდიურ ინიციატივასთან“ ერთად ავტორს მიზანშეწონილად მიაჩნია, გამოეყოს ასევე „კილოური ინიციატივაც“.

შემოქმედებითი ინიციატივა შეიძლება გამოვლინდეს ერთპიროვნულად „ლიდერის“ სახით და ასევე – შეიძლება გადანაწილდეს სხვადასხვა ხმებში „ტალღობრივად“.

რაც უფრო ინტენსიურია მრავალხმიანი ფაქტურის ხმებში ინიციატივის ტალღისებური გადანაწილება, მით უფრო თანაბარი ფუნქციონალური დატვირთვის მატარებელია აღნიშნული ხმები.

პარალელური, ან სინქრონული ხმათასვლისას ზედა ხმის ლიდერობა ხშირად არ არის მკაფიოდ გამოკვეთილი. ლიდერობის ამგვარ ფარულ გამოვლენას ავტორი „პოზიციურ ლიდერობას“ უწოდებს.

II თავში „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები“ განხილულია მრავალხმიანობის ტიპების შემქმნავებელი ძირითადი შემოქმედებითი პრინციპები. მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები სხვადასხვა მიმართულებით მუდგანდება. 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; გ) ხმათა შეუზღუდავი, ტოტალური ინდივიდუალიზაცია, რაც უფრო ხშირად „კონტრასტული მოდელირების“ პრინციპში განივთდება.

ქვეთავში „უნისონი და ჰეტეროფონია“ მოცემულია ამ ორი მონათესავე მოვლენის მიმართება ფუნქციონალურ მრავალხმიანობასთან. დისერტანტი მკაფიოდ გამიჯნავს ჰეტეროფონიის პრინციპს პარალელიზმის პრინციპისაგან, რომელზეც ადრე ჰქონდა საუბარი. ასევე ავტორი ერიდება ჰეტეროფონიის ზოგადად კონტრასტული განვითარების პრინციპად აღიარებას. იგი ჰეტეროფონიაში ძირითადად გულისხმობს ე.წ. „წერტილოვან“, ანუ „განშტოებად ჰეტეროფონიას“.

უნისონი ქართულ სიმღერაში ძირითადად გუნდურ ბანშია გამოხატული. ხოლო უნისონური ერთხმიანობა საქართველოში მეტად იშვიათია. ასევე იშვიათია

წერტილოვანი ჰეტეროფონიის შემთხვევები, რომელიც ზოგიერთ საცეკვაო სიმღერაში იჩენს თავს. ამგვარად, ქართულ ტრადიციაში ჰეტეროფონიის პრინციპი მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპის ცნებას ვერ შეითავსებს.

ქვეთავ „ანტიფონურ შესრულებაში“ განხილულია ქართულ სიმღერაში მეტად გავრცელებული მოვლენის – ორპირული შესრულების როლი მრავალხმიანობის სტრუქტურის შემუშავებაში. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „მოწოდება-პასუხის“ ფორმის ანტიფონური შესრულება.

მიუხედავად იმისა, რომ ანტიფონი კარგი ნიადაგია ორი განსხვავებული ფუნქციონალობის პლასტის ჩამოყალიბებისათვის, იგი მხოლოდ ნომინალური მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპის რანგში აღიქმება, რადგან ცალკე ანტიფონის პრინციპს ხმების ერთდროული უღერადობის მიღწევა არ ძალუძს.

საინტერესოა ანტიფონის 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“ ანტიფონში ინიციატივა ნიველირებულია, ხოლო „ვარიანტულ ანტიფონში“ (ქართულ სინამდვილეში უმეტესად სწორედ ანტიფონის ასეთი ფორმაა გავრცელებული) – მხარეთა მიერ ვარიანტულობისადმი დიდი მიდრეკილების პირობებში – ინიციატივა შედარებით მკაფიოა და ტალღობრივად ნაწილდება.

ქვეთავ „ბურღონულ მრავალხმიანობაში“ განხილვება ქართული სიმღერისთვის მეტად სახასიათო ბურღონის მოვლენა, რომელიც ძირითადად გუნდურ ბანში მჟღავნდება. იგი აქ უმეტესად ფონის როლს ასრულებს, რომელიც მელოდიურ „გემტალტს“ გამოკვეთს. გამოვყოფთ ბურღონის ორ სახეობას: რეჩიტაციულს და გაბმულს, ანუ „კონტინუალურს“.

ბურღონის კომპოზიციური პრინციპის ერთ-ერთი თავისებურებაა მისი საყრდენის ფუნქცია – ბურღონი ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში კილო-ჰარმონიულ საყრდენს წარმოადგენს. იგი ყოველთვის „ვიზირებულია“, განსაზღვრულია ინიციატივის მქონე ზედა ხმის კილო-ჰარმონიული მინიმუმებით, ამიტომაც ბურღონი ყოველთვის ატარებს ტონიკალობის მძლავრ მუხტს. ზედა ხმა განსაზღვრავს თავის კილო-ჰარმონიულ

საყრდენს – ბურღონულ ბანს და შემდგომი ქდერისას მას უთანხმებს თავის კილოურ ორიენტაციას. ეს ერთგვარი დიალექტიკური ურთიერთობაა.

მაშასადამე, ბურღონული ბანი ქართულ სიმღერაში კილო-ჰარმონიული საყრდენის ფუნქციას ასრულებს და ტონიკალობის მძლავრ მუხტს ატარებს.

შემდეგ **ქვეთავში ოსტინატურ მრავალხმიანობაზეა** საუბარი. თავისი ინდივიდუალისტური ხასიათით ერთ ხმაში გატარებული ოსტინატო ქმნის ხმათა შორის ფუნქციონალური კონტრასტის დიდ ალბათობას, რაც გვაძლევს ფუნქციონალურად რელიეფურ მრავალხმიან სტრუქტურას. ამრიგად, ოსტინატოს კომპოზიციური პრინციპი მრავალხმიანობის შემუშავების კარგ უნარს ამჟღავნებს.

ოსტინატოს პრინციპი, ისევე, როგორც ბურღონისა, გულისხმობს სტაბილურობას. მაგრამ ეს ორი მოვლენა ამ თვისებას სხვადასხვა მიმართულებით ამჟღავნებს. ბურღონის სტაბილურობა დამოკიდებულია ზედა ხმების ინიციატივაზე, ხოლო ოსტინატო უფრო ხშირად თავად ფლობს ინიციატივას. ოსტინატოს პრინციპი ქართულ სინამდვილეში შესაძლოა გამომჟღავნდეს ერთი ხმის პარტიაში – ბანში ან კრიმანჭულში; შესაძლოა გატარდეს ორ ხმაში; და ბოლოს, შესაძლოა, გატარდეს ყველა ხმაში, ანუ – „ტოტალურად“.

დისერტანტი გამოყოფს ოსტინატური მრავალხმიანობის „დიაფონურ“ და „ანტიფონურ“ (რაც ცალფა და ორპირულ შესრულებას გულისხმობს), ასევე – „რეფრენულ“ და „კონტინუალურ“ სახეობებს. რეფრენული ოსტინანტო ითვალისწინებს ოსტინატური ფორმულის პერიოდულ ჩართვას მრავალხმიან ქსოვილში, ხოლო კონტინუალური – ოსტინატოს ფორმულის უწყვეტად გატარებას.

ამ განსაზღვრებიდან გამომდინარე, ავტორი გამოყოფს ქართულ სიმღერაში ოსტინატოს განსხეულების რვა ვარიანტს:

1. ერთხმიან ანტიფონურ რეფრენს,
2. ტოტალურ ანტიფონურ რეფრენს,
3. ერთთემიან დიაფონურ რეფრენს,
4. ერთთემიან დიაფონურ კონტინუუმს,
5. მრავალთემიან დიაფონურ რეფრენს,
6. ტოტალურ იდენტურ ოსტინატო-კონტინუუმს,
7. ტოტალურ ორმაგ ოსტინატოს,
8. რესპონსორულ ოსტინატოს ანუ – ერთთემიან რეფრენულ ოსტინატოს.

ქვეთავში „სინქრონული ხმათასვლა“ განხილულია მრავალხმიანობის ის სახეობა, რომელსაც ადრე ქართველი მუსიკისმცოდნეები კომპლექსურ მრავალხმიანობად მოიხსენებდნენ. ავტორი აკრიტიკებს ცნება „კომპლექს“ ცნება „სინქრონის“ სასარგებლოდ. სინქრონის კომპოზიციური პრინციპი ტრადიციულ მრავალხმიანობაში ითვალისწინებს ხმათა თანადროულ მოძრაობას. რიტმული ზიარი მოდელის, ანუ სინქრონის კომპოზიციური პრინციპი ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში, შეიძლება ითქვას, ყველაზე გავრცელებული და ბუნებრივი მოვლენაა. იგი თავის თავში რეჩიტაციული ბურდონის გამოვლინებებსაც მოიცავს. ამავე დროს, იგი მეტნაკლებად ქართულ ტრადიციაში არსებული ყველა კომპოზიციურ პრინციპთან თანაქმედებს.

სინქრონის მხოლოდ ზედა ხმებში გამოვლენა ხდება ძირითადად მხოლოდ ბურდონულ გარემოში. ამ ფაქტორის გამოც, სინქრონის პრინციპის ტიპიურ გამოვლინებად დისერტანტი ძირითადად სინქრონის ყველა ხმაში ტოტალურ გამომჟღავნებას მიიჩნევს.

მიუხედავად ხმათა რიტმული უნიფიკაციისა, სინქრონის პრინციპი საკმაოდ ნოყიერ ფონს ქმნის ხმათა ფუნქციონალური ინდივიდუალიზაციისათვის, რის გამოც ავტორი სინქრონის პრინციპს მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპად მოიხსენიებს.

შემდეგ **ქვეთავში** განხილულია **პარალელური ხმათასვლის პრინციპი**, რომელიც მელოდიური-რიტმული ზიარი მოდელითაა გამოვლენილი.

ქართულ მრავალხმიანურ ტრადიციაში პარალელიზმის განხორციელების სხვადასხვა ვარიანტი ერთმანეთისაგან მხოლოდ ინტერვალური პოზიციით განირჩევა. ამ მხრივ გამოირჩევა ტერციული, კვინტური და ოქტავური პარალელიზმი. ამასთან, ხმების მელოდიურ ნახაზთა შორის განსხვავება ძირითადად კილოურ ნიუანსებში მდგომარეობს.

მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მკვლევარი პარალელურ, ლენტურ მრავალხმიანობას ტრადიციულ მუსიკაში ჰეტეროფონიის ქვესიმრავლედ აღიქვამს, დისერტანტის პოზიცია პარალელიზმის მიმართ მკაფიოა: პარალელური ხმათასვლა რეალური ფუნქციონალური მრავალხმიანობის ერთ-ერთი სახეა, ძირითადად იმის გამო, რომ აქ თითოეულ შემსრულებელს მკაფიოდ აქვს გააზრებული თავისი

განსხვავებული პოზიცია არა მარტო რეგისტრული თვალსაზრისით, არამედ – კილოური ცენტრისადმი ხმათა ინდივიდუალური ფუნქციონალური მიმართებით.

შემდეგ **ქვეთავში** დისერტანტი განიხილავს ფუნქციონალური მრავალხმიანობის ყველაზე მკაფიო და განვითარებულ შემოქმედებით პრინციპს – **თავისუფალი ხმათასვლის კომპოზიციურ პრინციპს**, რომელსაც პარალინეალური ხმათასვლის პრინციპს უწოდებს. ამავე დროს, ამ შემოქმედებით მეთოდში ავტორი განასხვავებს მიზანმიმართული კონტრასტული განვითარებისა და ხმათა თავისუფალი, შეუზღუდავი განვითარების ტენდენციებს. ასეთი თავისუფლად, შეუზღუდავად მოძრავი ხმისათვის არსებობს მოდელი-თარგის მინიმუმი – დრამატურგიული ან მეტრული შეგრძნება ფინალისა – თუ სად და როდის უნდა დასრულდეს მისი განვითარება.

პარალინეალური ხმათასვლა ძირითადად სინქრონული ხმათასვლიდან ამოიზრდება, თუმცა ორხმიან მარტივ (განსაკუთრებით აჭარულ-შავშურ) ნიმუშებშიც ვლინდება. ეს პრინციპი აქტიურად ზემოქმედებს ბურდონისა და ოსტინატოს პრინციპებთანაც.

პარალინეალობის პრინციპი არ არის გამოკვეთილი მოდელის შემცველი, ასეთად შეიძლება მხოლოდ იმიტაციური ხმათასვლა ვიგულისხმოთ. იმიტაცია კი საქართველოში მხოლოდ შემთხვევით ხასიათს ატარებს. მის ფრაგმენტული „მოსინჯვის“ ერთეულ შემთხვევებზე ტიპოლოგიური თვალსაზრისით, ავტორი ყურადღებას არ ამახვილებს.

რაც შეეხება პარალინეალობის ხმათასვლაში შემოქმედებითი ინიციატივის გამოქვეყნების ფორმებს, ისინი შესაძლოა, ორ ტენდენციად დანაწილდეს: 1) პრინციპი შესაძლოა, განხორციელდეს „კომპლემენტარულად“ – ესე იგი, ინიციატივა გადანაწილდეს „ტალღისებურად“ და 2) პრინციპი შესაძლოა, განხორციელდეს თანადროულად – ხმებმა თანაზომიერად იმოძრაონ და, შესაბამისად, ინიციატივის გადანაწილება ხდებოდეს შენიღბულად.

II თავის ბოლო ქვეთავში საუბარია ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში არსებულ შედგენილ, ანუ „სინთეზურ“ ფორმებზე, რომლებშიც მრავალხმიანობის ორი ან მეტი კომპოზიციური პრინციპია გატარებული. მათი შერწყმა ხდება როგორც ვერტიკალში, ანუ ერთდროულად, ასევე – ჰორიზონტალური მიმართებით ანუ, მონაცვლეობით.

დისერტანტის სახელდებით, ერთდროულად რამდენიმე პრინციპის თანაქმედების შედეგად მიიღება მრავალხმიანობის „ჰეტეროგენული“ სახე, ხოლო პრინციპთა შენაცვლების სინთეზს იგი „კონტამინაციურს“ ანუ სხვაგვარად – „კომბინირებულს“ უწოდებს.

დისერტანტი მიუთითებს ჰეტეროგენული ფორმის ერთი გამორჩეულ თავისებურებაზე: ხმებს ხშირ შემთხვევაში განსხვავებული სიტყვიერი ტექსტი გააჩნიათ და ეს განსხვავება მათ მეტ ფუნქციონალურ ინდივიდუალობას სძენს. შესაძლოა, პირიქითაც ითქვას: ორიგინალური პრინციპები ურთიერთშერწყმისას ინარჩუნებენ თავისთავადობას, და ეს თავისთავადობა ხმათა სიტყვიერი ტექსტების დამოუკიდებლობაში მჟღავნდება.

რამდენადაც სინთეზურ სტრუქტურებში ერთზე მეტი ასეთი პრინციპი განსხეულდება, ჯერჯერობით მრავალხმიანობის შედგენილ სახეებს ავტორი ზოგადად „ფორმის“ ცნებას უსადაგებს. 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.

ქართულ სინთეზურ ფორმებში ყურადღებას იპყრობს „სპეციფიკური“ ხმები – „კრიმანჭული“ (ოსტინატოს პრინციპის გამოვლენა), „შემხმობარი“ (ბურღონის პრინციპის გამოვლენა) და „გადაძახილი“ (ანტიფონური შეპასუხება). პირველი და მეორე ხმა ძირითადად ჰეტეროგენული ქსოვილის წევრებს წარმოადგენენ, ხოლო გადაძახილი უფრო კონტამინაციური სტრუქტურის ერთ-ერთი წარმომქმნელია. სამივე ეს სპეციფიკური ხმა გურულ-აჭარულ სიმღერებში გვხვდება.

III თავი „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია“ ოთხ ქვეთავს შეიცავს.

ქვეთავში „ქართული მრავალხმიანობის ფორმათა კლასიფიცირების მეთოდური წანამძღვრები“ მოცემულია ცნება „ტიპის“ შესახებ მსჯელობა. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპოზიციურ ტიპად დისერტანტი მიიჩნევს ისეთ სტრუქტურას, რომელშიც მკაფიოდ და სტაბილურადაა გამოკვეთილი მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპი და რომელიც თავისი გამომჟღავნების სიხშირის მხრივ სტილისტური თვალსაზრისით სახასიათოდ მიიჩნევა. ამასთან,

მრავალხმიანობის კომპოზიციური ტიპი ქართულ მუსიკალურ ტრადიციაში უნდა განისაზღვროს მუსიკალური შინაარსის მხრივ დასრულებულ მონაკვეთში.

საუბარია იმაზე, რომ ქართული მრავალხმიანობის კომპოზიციური ტიპების გამოსავლენად ავტორმა საჭიროდ მიიჩნია ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის სქემის შემუშავება. იგი ეყრდნობა ამ კლასიფიკაციის თითოეული კლასის ერთი კრიტერიუმით ორად უნაშთოდ გაყოფის პრინციპს. რაც შეეხება კრიტერიუმებს, დისერტანტი კლასიფიკაციის სხვადასხვა საფეხურზე სხვადასხვა კრიტერიუმს იყენებს.

გარდა ტიპოლოგიური კლასიფიკაციისა, მეორე ქვეთავში დისერტანტმა საინტერესოდ მიიჩნია „საშემსრულებლო რეგლამენტის კლასიფიკაციის“ შემუშავება ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობისათვის, რაც გულისხმობს მასალის, აუღერებამდე, შესრულებამდე არსებული მონაცემების მიხედვით გადარჩევას. ამ თემას ნაშრომის III თავის მეორე ქვეთავი ეთმობა. ამგვარი კლასიფიკაციის კლასები ერთგვარი ყალიბებია, რომლებშიც ერთი და იგივე მასალა მრავალგვარი ვერსიით ჯგუფდება. მრავალხმიანობის ერთი ნიმუში აუცილებლად განაწილდება რამდენიმე ამგვარ კლასში.

ავტორი წარმოადგენს 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: ხევესურული მრავალხმიანი ნიმუშები, ფშავური, თუშური და ა. შ.;
3. ჟანრული რეგლამენტის კლასის რიგები: სარიტუალო მრავალხმიანი ნიმუშები, შრომის, საეკლესიო, ღირიკული, 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, ტერცეტის, 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.

ქვეთავში მოკლედაა განხილული თვითოეული კლასისათვის დამახასიათებელი საშემსრულებლო რეგლამენტის თავისებურებები.

ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის აგების წინ პირველ რიგში ავტორი წინ წამოწევს კომპოზიციური პრინციპის კრიტერიუმს. მის მიერ დახასიათებული მრავალხმიანობის ხუთი კომპოზიციური პრინციპის შესაბამისად იგულისხმება მინიმუმ ხუთი ტიპის არსებობა: – ოსტინატურის, ბურდონულის, სინქრონულის, პარალელურის და პარალინეალურის. ეს ჩამონათვალი, შეიძლება ითქვას, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის „ჩონჩხია“.

ამასთან, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კლასიფიკაციის საბოლოო სქემის მეტი სიმწობისათვის დისერტანტი შეიმუშავებს ასევე მცირე, **„სამუშაო“ კლასიფიკაციათა სქემებს**, რომლებიც ერთი ძირითადი კრიტერიუმის მიხედვითაა ჩამოყალიბებული. ამ თემაზე ამ თავის მესამე ქვეთავშია საუბარი.

მიუხედავად ლოკალური ხასიათისა, ასეთი „სამუშაო“ კლასიფიკაციური სქემები, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის რთული და მრავალსახოვანი სტრუქტურის გათვალისწინებით, ძირითადად მრავალსაფეხურიანია.

ერთ-ერთ ასეთ „სამუშაო“ კლასიფიკაციას დისერტანტი ადგენს ბგერათ-სიმაღლებრივი და რიტმული „მოდელის“ კრიტერიუმის მიხედვით. ეს კრიტერიუმი საკმაოდ მკაფიოდ გამოყოფს ქართული მრავალხმიანობის პარალელურ, პარალინეალურ, სინქრონულ ტიპებს; სამაგიეროდ კარგად ვერ „აგნებს“ სინთეზურ ფორმებს, ტოტალურ ოსტინატოს, ასევე პარალინეალური ტიპის კომპლემენტარულ და ტოტალურ ნაირსახეობებს.

მეორე კრიტერიუმად ავტორი იყენებს ხმათა მიმართულების კრიტერიუმს. იმის გამო, რომ ეს უკანასკნელი სამხმიან ფაქტურას არაეფექტურად ახარისხებს, დისერტანტი მას ამჭიდროებს და სხვა ხმებთან ბანის ურთიერთობის კრიტერიუმად წარმოსახავს.

ბანის კრიტერიუმი თვალნათლივ გამოყოფს ბურდონულ და პარალინეალურ მრავალხმიანობას. სამაგიეროდ, აღნიშნული კრიტერიუმით არ მუდგანდება სინთეზური ფორმების კონტურები, განსაკუთრებით – ოთხხმიანობისა, რადგან ამ უკანასკნელის

რომელიმე ორი პლასტის ერთ პლასტად წარმოდგენა შეუძლებელია. ასევე ვერ გამოცალკევდება პარალელური და ოსტინატური ტიპები.

ერთ-ერთი მცირე, სამუშაო კლასიფიკაციის აგება შესაძლებელია „შემოქმედებითი ინციტივის“ კრიტერიუმის გამოყენებით. მაგრამ ეს კრიტერიუმი არა ტიპების, არამედ უფრო დეტალური ნაირსახეობების დასაყოფადაა გამოსადეგი.

შემდეგ სამუშაო კლასიფიკაციას ავტორი აგებს კომპოზიციური პრინციპების თანაქმედების, ანუ სინთეზის კრიტერიუმით. მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპთა ვერტიკალური კომბინაციით მიიღება ძირითადად ოთხი სახის ჰეტეროგენული ფორმები: 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 შემხმობარი)

რაც შეეხება კონტამინაციურ სინთეზს, იგი შემდეგ ფორმებს იღებს: ა) ბურდონული ბანის შენაცვლება ზიარი მოდელის შემცველი ხმათასვლით (ბურდონის პარალელური, ან სინქრონული სვლით ამოძრავება ან პირიქით – პარალელური ან მხოლოდ სინქრონული მოძრაობის ბურდონული განფენით ჩანაცვლება); ბ) პარალინეალური ან სინქრონული მრავალხმიანობის გადაძახილით ჩანაცვლება და გ) ხმათა შორის მელოდიურ-რიტმული მოდელის სხვადასხვა დონით გაზიარება (პარალელიზმის სინქრონში გადაზრდა ან – პირიქით). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კონტამინაციური ფორმა, მისი არაერთგვაროვნების გამო, ტიპად ვერ ყალიბდება, განსხვავებით სპეციფიკური ხმის ან განკერძოებული მოდელის შემცველი ჰეტეროგენული ფორმის ზოგიერთი სახეობებისაგან.

ამგვარად, მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპების სინთეზის კრიტერიუმი გამოჰყოფს ძირითადად სინთეზურ ფორმებს: კრიმანჭულიან მრავალხმიანობას, ბურდონულ-პარალელურ და ბურდონულ-კონტრასტულ მრავალხმიანობას, ბურდონულ კონტამინაციას, გადაძახილიან კონტამინაციას.

ხმათა რაოდენობის კრიტერიუმის მუშა კლასიფიკაცია მკაფიოდ გამოჰყოფს ნადური ოთხხმიანობის ჯგუფს.

მხოლოდ ოსტინატური მრავალხმიანობის გამოსაყოფად ყველაზე უპრიანად ავტორი მიიჩნევს ცალკე აღებული, „დრამატურგიული განვითარების“ ანუ „სასრულობის“ სამუშაო კრიტერიუმის გამოყენებას, რომელიც მუსიკალურ მასალას ყოფს სასრულ, ანუ „ჩაკეტილ ფორმად“ და „არასრულ“, ანუ „ღია განვითარების ფორმად“. ამ უკანასკნელს დისერტანტი ყოფს „განშლადი განვითარების“ და „სპირალური განვითარების“ ჯგუფებად. „განშლადი განვითარება“ ბურდონის ისეთ სახეობას გულისხმობს, რომელიც შესრულების ყოველ ჯერზე წინასწარი დროითი რეგლამენტით არაა განსაზღვრული (ამჟამად ასეთ ფორმას ქართულ სიმღერაში ვერ შევხვდებით). ხოლო „სპირალური განვითარება“ გულისხმობს მკაფიო მოდელის პერიოდული განმეორების მეთოდით წარმოდგენას, რომლის მკაფიო მაგალითი სწორედ მრავალხმიანობის ოსტინატური ტიპია.

რაც შეეხება „სასრული“, ანუ „ჩაკეტილი ფორმის“ ჯგუფს, აქ თავს მოიყრის ბურდონული, სინქრონული, პარალელური და პარალინეალური ტიპები.

ნაშრომის შემდეგ ქვეთავში წარმოდგენილია ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის აგების მცდელობა ძირითადად ზემოთ ნახსენები ექვსი სამუშაო კლასიფიკაციის მონაცემთა გამოყენებით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დღევანდელ ქართულ ტრადიციულ სამუსიკო შემოქმედებაში ტიპიურ ნიმუშთა წილი უფრო მცირეა, ვიდრე გარდამავალი ფორმებისა. ხოლო მათი დღევანდელი შემსრულებელი ამ ნიმუშის შემოქმედ კომპოზიციურ მეთოდთა მხოლოდ ანარეკლს თუ შეიგრძნობს.

ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის აგებას დისერტანტი იწყებს „კოლექტიური შემოქმედებისა“ და „ინდივიდუალური შემოქმედების“ ჯგუფების წარმოდგენით.

ამ ჯგუფში შემოდის უნისონური შესრულებაც. ეს უკანასკნელი მოიცავს სოლო ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობას და სოლო ვოკალურ-ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობას. აქ მოცემულია „ნაგულისხმევი“ მრავალხმიანობის ჯგუფიც, რომელიც, რა თქმა უნდა, რეალურ მრავალხმიანობად არ აღიქმება.

კოლექტიურ შემოქმედებას „იდენტური მოდელის“ კრიტერიუმის მეშვეობით ავტორი ყოფს ორ ჯგუფად: კოლექტიურ ერთხმიანობად და კოლექტიურ მრავალხმიანობად. უნისონური და არაიდენტური მოდელის შემცველ მრავალხმიანობის ჯგუფების გზაგასაყარზე დგას ჰეტეროფონია – უნისონის გააზრებული რღვევის მინიმალური, ჯერ ფუნქციონალურ მრავალხმიანობაში გადაუსვლელი გამოვლინებებით.

ჰეტეროფონიას დისერტანტი ერთხმიანობიდან მრავალხმიანობაში „გარდამავალ ფორმად“ მიიჩნევს.

კოლექტიური მრავალხმიანობის ჯგუფიდან ავტორი თავიდანვე გამოყოფს ვოკალურ და ვოკალურ-ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობას.

ვოკალური კოლექტიური მრავალხმიანობა მოიცავს ა) რეალურ მრავალხმიანობას, ანუ ფუნქციონალურად ინდივიდუალური დატვირთვის მქონე ხმათა პარტიებს; ბ) მოწოდება-პასუხის ანტიფონიას, ანუ ნომინალურ მრავალხმიანობას, რომლის დროსაც ორი მონაცვლე მხარე ასევე ფუნქციონალურ ინდივიდუალობას ამჟღავნებს.

დაყოფის შემდეგ ეტაპზე ავტორი იყენებს სასრულობის კრიტერიუმს, რადგან იგი ყველაზე მკაფიოდ გამოყოფს არასრული განვითარების მქონე მრავალხმიანობის ერთ ტიპს – ოსტინატურს. ყველა დანარჩენი თავსდება სასრული განვითარების ჯგუფში.

შემდეგ დისერტანტი იყენებს მოდელის კრიტერიუმს, რომელიც მკაფიოდ გამოყოფს პარალელურ და პარალინეალურ მრავალხმიანობას.

მხოლოდ რიტმული ზიარი მოდელის შემცველი მრავალხმიანობის ჯგუფიდან ბანის კრიტერიუმის მეშვეობით დისერტანტი გამოყოფს სინქრონულ მრავალხმიანობას (ცვალებადი სიმაღლის ბანით) და რეჩიტაციულ ბურდონულ მრავალხმიანობას (სიმაღლისუცვლელი ბანით).

ამავე დროს, განკერძოებული მოდელის ჯგუფიდან ინიციატივის კრიტერიუმის გამოყენებით ავტორი გამოყოფს უნიციატივო მოდელის შემცველ ფორმას, აგრეთვე ინიციატივიანი მოდელის შემცველს – გადაძახილიან კონტამინაციურ მრავალხმიანობას.

უნიციატივო მოდელის შემცველი მრავალხმიანობა ბანის კრიტერიუმის, ხმათა რაოდენობისა და პრინციპთა თანაქმედების კრიტერიუმის მეშვეობით იყოფა ბურდონული კონტამინაციის ტიპად, კრიმანჭულიანი სამხმიანობის ტიპად, ნადური ოთხხმიანობის ტიპად, ჰეტეროფონიული ოთხხმიანობის გარდამავალ ფორმად, ბურდონული კონტამინაციისა და პარალელურ-ბურდონულ ჰეტეროფონულ ქვეტიპებად.

ამრიგად, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის შედგენის შედეგად ვიღებთ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის შემდეგ რვა ტიპს და ხუთ ქვეტიპს:

- 1. ნომინალური მრავალხმიანობა (ერთხმიანი არაიდენტური ანტიფონი)**
- 2. ოსტინატური მრავალხმიანობა ქვეტიპები:** რეფრენული ოსტინატო, ოსტინატო-კონტინუუმი;

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 ოთხხმიანობა**

IV ქვეთავში – „ქართული მრავალხმიანობის ფორმები სხვადასხვა საშემსრულებლო განზომილებაში“ მოცემულია ამ ფორმათა შესაბამისობის ხარისხი დიალექტების, უანრების, ვოკალური და საკრავიერი შესრულების, სქესობრივ-ასაკობრივი რეგლამენტის, სპეციალიზებული ზეპირი, გლესური და ქალაქური ტრადიციის მიხედვით.

ქართულ მუსიკალურ დიალექტთა დიფერენციაცია მრავალხმიანობის ფორმათა მიხედვით მკაფიო შედეგებს არ იძლევა. შედარებით მკაფიოდ გამოარჩევს მესხეთს – რეჩიტაციული ბურდონი, კახეთს – ბურდონული კონტამინაცია, გურიას – კრიმანჭულიანი სამხმიანობა, გადაძახილიანი კონტამინაცია და ნადური ოთხხმიანობა.

უანრების მხრივ ქართულ ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპები ასევე არ იჩენენ დიფერენციაციისადმი მიდრეკილებას. თუმცა შედარებით მკაფიოდ გამოჰყოფს რეფრენული ოსტინატო სათამაშო-საცეკვაო სიმღერების უანრს.

ქართული ქალაქური სიმღერები თითქმის სრულ შესაბამისობას ჰპოვებს სინქრონულ მრავალხმიანობასთან. ქართული პარალინეალური მრავალხმიანობის ის ძირითადი პლასტი, რომელიც „ტრიოს“ სიმღერებს ეყრდნობა, „სპეციალიზებული სოფლური შემსრულებლობის“, ან, სხვაგვარად, „ხალხური პროფესიონალიზმის“ საშემსრულებლო ტრადიციის კუთვნილებაა.

რაც შეეხება ქართული საგალობელს, როგორც ქართული ტრადიციული მუსიკის „სპეციალიზებული“, „პროფესიული“ 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 მულავნდება.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია „კარბელანთ კილოს“ გამშვენებული მრავალხმიანობის ორიგინალური ფორმა, რომლის ძირითადი მოქმედი პირია განვითარებული, მოძრავი შუა ხმა.

ვოკალური და საკრავიერი შემსრულებლობის მიხედვით ქართული მრავალხმიანობის 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, დისერტანტი იქ რეალურ მრავალხმიანობას არ ადასტურებს. მეტად იშვიათია პარალინელური მრავალხმიანობის ეპიზოდები ქართულ დასაკრავებში – ისევ და ისევ ოსტინატური მრავალხმიანობის ფარგლებში.

ასაკობრივ-სქესობრივი მიმართებით ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები მცირედ თუ ამჟღავნებს მიდრეკილებას დიფერენციაციისადმი. 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. ბავშვთა შემოქმედების ტრადიციულ ნიმუშებში მრავალხმიანობა მხოლოდ ჩანასახობრივი საფეხურითაა წარმოდგენილი. თუმცა ამ უკანასკნელ პლასტზე, მონაცემთა სიმცირის გამო, ავტორს მსჯელობა ერთგვარად არაკორექტულადაც მიაჩნია.

ნაშრომის IV თავში მოცემულია ავტორის მოსაზრებები ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ.

დისერტანტი მიიჩნევს, რომ საზოგადოდ ტრადიციული მრავალხმიანობა თავისი არსით არაა მხოლოდ ეტაპობრივი მოვლენა, ეს ფაქტი არ ნიშნავს იმას, რომ მისი არცერთი პრინციპი არ ვალიდროთ გვიანდელად (პარალელიზმი, თავისუფალი ხმათასვლა), მაგრამ, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი პრინციპები გამომჟღავნდა მელოდიის განვითარების, მისი მოცულობის ზრდის ფონზე.

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველსახე ოსტინატური ტიპის ნომინალურ, ანტიფონურ მრავალხმიანობას უნდა უკავშირდებოდეს. არ არის გამორიცხული ამ რანგში ტოტალური ოსტინატოს როლიც.

ქართული ბურღონული მრავალხმიანობა შესაძლებელია წარმოშობილიყო როგორც ოსტინატური მრავალხმიანობის მეტრული პულსაციის მოშლის შედეგად, ასევე – როგორც დამოუკიდებელი ტენდენცია.

განვითარებულ ქართულ სიმღერებსა და, ნაწილობრივ, საგალობლებში ბურღონული ბანის „განფენა“ გვიანდელ ტრადიციას უნდა უკავშირდებოდეს. ავტორის ვარაუდით, საქართველოში შემოსვლის ეტაპზე ქრისტიანული საგალობელი ერთხმიანი უნდა ყოფილიყო და ბურღონული ბანი მას არ ახასიათებდა.

ბიზანტიური საგალობლისაგან განსხვავებით, ქართულ საგალობელში ბურღონული ბანის არარსებობა ქრისტიანობის მიღებისას საქართველოში შემოსული, ქართული მუსიკალური კულტურისაგან განსხვავებული სტრუქტურული წყობის საგალობლის გამრავალხმიანების მიზანმიმართულად „არასაერო“, პროფესიულ მეთოდს (პარალელურ ხმათასვლაზე დაფუძნებულს) უნდა მიეწეროს. თუმცა პარალელიზმის ქართულ წიაღში დამოუკიდებლად ჩამოყალიბებაც არ უნდა გამოვრიცხოთ.

დისერტანტი იზიარებს ქართველ მკვლევართა აზრს იმის შესახებ, რომ ქართულ სინამდვილეში რეალური ორხმიანობის დამკვიდრება შემდეგი მექანიზმების მეშვეობით იყო შესაძლებელი: ა) ანტიფონური ნომინალური მრავალხმიანობის პირობებში ცალკეული ხმის მიერ ხმოვანების გაგრძელებით, რამაც რეალური თანაუღერადობა გამოიწვია; ბ) სტიქიური ტოტალური ოსტინატოს პირობებში ხმათა თანდათანობითი ფუნქციონალური ინდივიდუალიზაციით; გ) წამყვანი ხმისათვის არაოსტინატური, ბურღონული ბანის შეხამებით, „ბურღონული განფენით“. საზოგადოდ, ეს უკანასკნელი ქართული მრავალხმიანობის სხვადასხვა ეტაპზე მოქმედებდა, როგორც განვითარების ფაქტორი. ქართულ სიმღერაში მესამე ხმის გამოჩენა შესაძლებელია დაიშვას, როგორც ორი არსებული ზედა ხმის შეჯვარებით, ასევე ბანის პარალელური ზედა ხმის დაშრევებითაც.

განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ქართული სიმღერისა და საგალობლის უდიდესი ჯგუფის მრავალხმიანობის ძირითად განმსაზღვრელ პრინციპად სწორედ სინქრონი იქცა. ეს დაკავშირებული უნდა იყოს სხვა პრინციპთა ნიველირებასთან, რისი გამოსატყულებაცაა: ა) პარალელური ხმათასვლის „განეიტრალება“ და საორიენტაციო მელოდური მოდელიდან ძირითადად რიტმული მოდელის შემორჩენა; ბ) ბურღონ-

კონტინუუმის (პედალური ბურღონის) რეზიტიციულში გადაზრდა; გ) სპეციფიკური ხმების – კრიმანჭულისა და გამყივანის – მოქმედის პარალელურად „დალიანდაგება“ (ამგვარ პარალელიზმს ავტორი მეორე რიგისად მოიხსენიებს, რადგან პირველი ეტაპის პარალელიზმი გასინქრონებამდე, სავარაუდოდ, პარალინეალურ პრინციპს უნდა გაემდიდრებინა). სიმღერათა ბუნებრივი განვითარების გარდა, უკანასკნელი ორი პროცესის მიზეზად ავტორი მკითხველს ორ ვერსიას სთავაზობს, რომელთაგან, შესაძლოა, ორივეს ემოქმედა: ა) საგალობლის ფაქტურის გვიანდელი ზეგავლენა (უფრო მეტად); ბ) დასავლური მუსიკის ზეგავლენა (ნაკლებად);

ისტორიული ძნელბედობის გამო, საეკლესიო გალობის წერილობითი ტრადიციის მოშლას მნიშვნელოვანი როლი უნდა ეთამაშა, ერთი მხრივ, საგალობლის გამშვენების დაუოკებელი სწრაფვის გამომუდგავნებაში, ხოლო, მეორე მხრივ, – იმგვარი განვითარებული პოლიფონიური სტრუქტურის სიმღერათა შემუშავებაში, რომლებშიც გამშვენებული საგალობლის სტილი მკაფიოდ შეიცნობა.

ქართული ხალხური მრავალხმიანობის პარალინეალური, ანუ თავისუფალ-კონტრასტულ ტიპის განხორციელების მექანიზმი დამყარებულია იმანენტური მელოდური მოდელის თავისუფალ გააზრებაზე, რომლის კომპონენტებიდან ხშირად უმეტესობა ნიველირებულია, შენარჩუნებულია ზოგიერთი ინტონაციური საქცევი (უფრო ხშირად – საწყისი ფრაზა), ფრაზის ხანგრძლიობა და ამ ფრაზის ბოლო, საკადანსო თანხმოვანება.

გურული და ქობულეთური ოთხხმიანი ნაღურები ოსტინატოს პრინციპზე დაყრდნობით აღწევენ პოლიფონიურ სიმაღლეებს. ძირითადად სწორედ ოსტინატოსათვის დამახასიათებელი მოკლე ფრაზაა გარანტი ოთხი სრულიად განსხვავებული სპეციფიკის ხმის ზუსტი კოორდინაციისა. ამ მხრივ განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი როლი „შემხმობარსაც“ ეკუთვნის.

ნაშრომის ბოლო ნაწილი **დასკვნებს** უჭირავს, სადაც მოკლედ, პუნქტობრივად ჩამოყალიბებული სადისერტაციო ნაშრომის ძირითადი და, ავტორის აზრით, ყურადსაღები დებულებები.

ერთ-ერთი საზოგადო დასკვნა ნაშრომისა შემდეგში მდგომარეობს:

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა სრულიად ორიგინალური და ერთიანი სტილისტური მოვლენაა, რაც გვაძლევს საფუძველს, იგი მოვიხსენიოთ, როგორც „ქართული მრავალხმიანობა“.

დისერტანტი გამოყოფს ასევე ქართულ ტრადიციული მუსიკის ორ ძირითად ფენომენოლოგიურ თავისებურებას: ა) ქართული ტრადიციული სიმღერის, საგალობლისა და საკრავიერი მუსიკის მრავალხმიანობის ფორმები გამოირჩევა სხვადასხვა წარმომავლობის კომპოზიციურ პრინციპთა მრავალსახოვანი განსხეულებით; ბ) ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები გამოირჩევა სტრუქტურული სიმწობრით, მაღალი დრამატურგიული ორგანიზაციით, რაც, პირველ რიგში, გამოწვეული უნდა იყოს ქართველი ხალხის მიერ საკუთარი მუსიკალური ენისადმი ეთნიკური იდენტიფიკაციის ერთ-ერთი წარმმართველის როლის მიკუთვნებით.

საბოლოოდ, ნაშრომის ბოლოს ავტორი კიდევ ერთხელ ადასტურებს ქართველ მუსიკისმცოდნეთა საერთო მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის მრავალფეროვანი და მაღალგანვითარებული ფორმები ქართველი ხალხის ყველაზე უნიკალურ წვლილს შეადგენს მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის საგანძურში.

საკვალიფიკაციო ნაშრომში მოცემული კვლევითი შედეგები ავტორის შემდეგ ადრინდელ სამეცნიერო ნაშრომებშია დაბეჭდილი:

1. ქართული ხალხური მრავალხმიანობის კომპოზიციური პრინციპები და ტიპები; ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები; თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომათა კრებული; თბილისი 1988. მე-3 ბმ.

2. ქართული ხალხური მრავალხმიანობის სინთეზური და გარდამავალი ფორმები; მუსიკისმცოდნეობის საკითხები; თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომათა კრებული; თბილისი 1993-1994. მე-40 გვ.

3. ფუნქციონალური ინიციატივა ქართულ ხალხურ სიმღერაში; მუსიკისმცოდნეობის საკითხები; თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომათა კრებული; თბილისი 1997. მე-51 ბმ.

4. ქართული ხალხური (ვოკალური) მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია; ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები; თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები; თბილისი 2000. მე-17 გვ.

5. „ჰიპოთეზები ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების პროცესის შესახებ“ – ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუშია, იოსებ ჟორდანიას; თბილისი, 2005 წ. მე-68 გვ.

6. „ცნება „მრავალხმიანობა“ ქართული ხალხური მუსიკის მაგალითზე“ – ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, მოხსენებათა კრებული, რედაქტორები რუსუდან წურწუშია, იოსებ ჟორდანიას; თბილისი, 2008 წ. მე-76 გვ.