

ცნება “მრავალხმიანობა” ქართული ხალხური მუსიკის მახალთოზა

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

ფოკლორისტიკის ქართული სკოლის წარმომადგენლები, რუსული პროფესიული მუსიკის თეორიის ტრადიციების ზეგავლენით, „პოლიფონიას“ ადრე, უფრო ხშირად, მრავალხმიანობის იმ ქვესიმრავლედ განიხილავდნენ, რომელიც სხვადასხვა ხმაში განვითარებული მელოდიის „ანსამბლს“ გულისხმობს (ბერშადსკაია, 1984:12; გრიგორიევი, მიულერი, 1969:16, ხოლოპოვა, 1979:6). ეს ინერცია ზოგჯერ დღესაც იჩენს თავს. დასავლური ეთნომუსიკოლოგია კი „პოლიფონიას“ „მრავალხმიანობასთან“ აიგივებს.

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 „ჰომოფონიას“ 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 (Érő, 1931:69).

საქმე ისაა, რომ „ინტერესთა სფეროების“ ასეთი თანაკვეთისას უნდა გავცილდეთ მოვლენის წმინდა მუსიკალურ-ტექსტურ განზომილებას და მრავალხმიანობის არსი მხოლოდ ამ უკანასკნელში არ ვეძიოთ.

თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ზეპირ ტრადიციაში მუსიკა საშუალებას და არა მიზანს წარმოადგენს, ასაფიევის, ზემცოვსკის, ხოლო ქართველ მეცნიერთაგან ი. ჟორდანიას კვალდაკვალ უნდა ვალიაროთ, რომ მრავალხმიანობის არსი (და არა — შედეგი) მის მასოციალიზებულ ფუნქციაშია (Аñàò üãã, 1987:85; ზემცოვსკი, 2003:43; ჟორდანია, 2005:33).

მეტად აქტუალურად გვეჩვენება საკითხი, თუ რა პარამეტრებს უნდა ითვალისწინებდეს ცნება „მრავალხმიანობა“ და რითი ემიჯნება იგი „ერთხმიანობას“. ცხადია, მხოლოდ მუსიკალური განზომილება, სხვა კომპონენტთაგან მოწყვეტით, დამაჯერებელ შედეგებამდე ვერ მიგვიყვანს, რადგან თავად მუსიკალური შედეგი გარკვეულწილად არამუსიკალური

ფსიქოლოგიური ფაქტორი

ამ ფაქტორს დავუკავშირებდით თვით შემსრულებლის მზადყოფნას კოლექტიური მუზიციერებისადმი და მრავალხმიანი შესრულებისადმი მის მიდრეკილებას. საქართველოში, ამ მხრივ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ტრადიციას ენიჭება. ყოველივე ამას, შესაძლოა, ფიზიოლოგიური სარჩულიც ედოს, თუ ი. ჟორდანიას თეორიას გავითვალისწინებთ მრავალხმიანობისადმი სხვადასხვა ეთნოსის გენეტიკური მიდრეკილების შესახებ.

მაგრამ, მოცემულ შემთხვევაში, ფსიქოლოგიური ფაქტორი, უფრო მეტად, განიხილავს შემსრულებლის გლობალურ მოდელს ანუ იმას, რამდენად აქვს მას მოთხოვნილება კოლექტიური მუზიციერებისას გაითავისოს ერთი საერთო მელოდიური მოდელი (უნისონში), ან პირიქით — საკუთარი ორიგინალური მოდელი შეუთანხმოს პარტნიორს (Çai öî âñîêê, 1975: 21).

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

მეტად საინტერესოა, ამ მხრივ, ქართული მრავალხმიანობისათვის ტრადიციული გუნდური ბანის ფენომენი. ასეთი ბანის ცალკეული მომღერალი ზემოთ ნახსენები ორივე შემოქმედებითი მეთოდის მომხმარებელია: იზიარებს საერთო მოდელსაც (ხშირად მელოდიურად საკმაოდ განვითარებულსაც) და ამ უკანასკნელს განსხვავებული ხმის (სოლისტის) პარტიას უთავსებს. ამავე დროს, ცნობილია, რომ საქართველოში აბსოლუტური უნისონური შესრულების მეტად მწირი ტრადიციაცაა დაფიქსირებული. თვით ისეთი იმპერატიული ხასიათის ინსტიტუტმაც კი, როგორც მართლმადიდებლური ტრადიციაცაა, 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 იჯაბნება, რაც, ვფიქრობთ, მხოლოდ ტრადიციებზე არ უნდა იყოს დამოკიდებული.

კომუნიკაციური ფაქტორი

ეს ფაქტორი შემსრულებელთა ურთიერთობის ნორმებს ითვალისწინებს. გამოვყოფდით კომუნიკაციის ორ ასეთ საფეხურს: **შემგუებლურ კოორდინაციას** და **მიზანმიმართულ** (განზრახულ) **კოორდინაციას**. პირველში ვგულისხმობთ ორი პირის, ან შემსრულებელთა ორი ჯგუფის იმგვარ თანაჟღერადობას, რომლის დროსაც თითოეულს თავისი ინდივიდუალური შემოქმედებითი ამოცანა აქვს, მაგრამ მათი მუზიციერება საერთო რიტუალის ფარგლებში მიმდინარეობს. ამ შემთხვევაში, ჩვენი აზრით, გამართლებული იქნება საუბარი „**მრავალპლანიანი შესრულების**“ (სხვაგვარად — „მრავალსიბრტყობრივი შესრულების“) შესახებ.

მრავალხმიანობის შესრულებისას ერთობლივი კოლექტიური მუზიცირება მხოლოდ ნომინალური სახითაა წარმოდგენილი. ქართულ ტრადიციაში ასეთი შესრულების მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ სვანური სამგლოვიარო რიტუალი, რომლის დროსაც ქალთა ქვითინით ტირილი მამაკაცთა „ზარის“ ფონზე სრულდება.

რაც შეეხება მიზანმიმართულ კოორდინაციას, აქ უკვე შემსრულებლები ერთი მუსიკალური შემოქმედებითი ამოცანის დაძლევის ემსახურებიან. აქ რეალურ კოლექტიურ მუზიცირებასთან გვაქვს საქმე.

კომუნიკაციური ფაქტორი განსაზღვრავს მრავალხმიან შესრულებაში ხმათა რაოდენობის რეგლამენტსაც. მაგალითისთვის მოვიყვანოთ 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 ფაქტორები:

ტექნოლოგიური ფაქტორი

ეს ფაქტორი ითვალისწინებს მრავალხმიანი შესრულების ბგერათწარმოქმნის მეთოდს. აქ, ძირითადად, საკრავის ფაქტორი გვკარნახობს 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 ბაკუნი, 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 გამოენვია 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 დაკაკუნებას 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 (Åñàð üãã, 1987: 160).

ამ დროს საქმე გვაქვს ერთგვარ როლურ თამაშთან (რა მოვლენაც, გარკვეულ წილად, გამოსარიცხი არც საკრავიერი მუზიციერების დროსაა). ხოლო თუ მუზიციერების პროცესს შემსრულებლის შემოქმედებითი ამოცანის ასპექტით შევხედავთ (და ეს ეთნომუსიკოლოგიის თვალსაზრისით ასეც უნდა იყოს), ამგვარი შესრულება გამოდის ვოკალის ფარგლებიდან. იმასლა დავძენთ, რომ ჩვენში ამგვარი შემთხვევები ტრადიციის საფეხურს ვერ აღწევს. გვახსენდება მხოლოდ სიმღერა „შავი შაში“, სადაც მომღერალი ძალის ყეფის იმიტაციას ახდენს.

მაგრამ მიბაძვის გარდა, ყურადღებას, აგრეთვე, ხალხურ მომღერალთა მიერ ბგერათნარმოქმნის ორიგინალური, სპეციფიკური ხერხების გამოყენება იპყრობს, რაც ქართულ ტრადიციაში გამორჩეული შემსრულებლების — 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

ეს ფაქტორი ჩვენს ყურადღებას კოლექტიური მუზიციერების მონაწილეთა ხმების ფუნქციონალურ პოზიციას მიაპყრობს. 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, Ñêðããéñ ãã-Ôèèðòñ ãã, 1985:254).

ამ ვექტორის მიხედვით ფუნქციონალური მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების რამდენიმე შესაძლო მიმართულებებიდან შემდეგ ორს გამოვყოფთ: **უნისონი — ჰეტეროფონია — თავისუფალი ხმათასვლა** და **უნისონი — პარალელიზმი — სინქრონი — თავისუფალი ხმათასვლა**. აქ ძირითადი მნიშვნელობა ენიჭება სხვადასხვა ხმის მიერ ერთი მელოდიური მოდელის გაზიარებას, ან მისგან განსხვავებულის შექმნას.

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

საზოგადოდ, ფუნქციონალური თვალსაზრისით, კოლექტიური ერთხმიანობასა და მრავალხმიანობას შორის საზღვარი მეტად შეფარდებითია. თუ მოვახდენთ ამ ორი მოვლენის ერთგვარი „პრიზმის“ მეშვეობით მუსიკალურ კომპონენტთა სპექტრად დაშლას, დავინახავთ, რომ მრავალხმიანობას ერთხმიანობისაგან შესაძლოა განასხვავებდეს მხოლოდ ხმათა ინტერვალური პოზიცია (პარალელური ხმათასვლის მაგალითზე).

თავის მხრივ, კოლექტიური ერთხმიანობა კოლექტიური მრავალხმიანობის ერთგვარ თვისებას იძენს, თუ ტემბრის კომპონენტს გავითვალისწინებთ. კერძოდ, ერთი მელოდიის სხვადასხვა ტემბრით შესრულებას ერთხმიანობას ვაკუთვნებთ, 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 (Մიქիქ, 1988:21).

ამგვარი შესრულების მაგალითი მოგვეპოვება ლაზურ სასიმღერო შემოქმედებაში, რომელიც მძლავრ თურქულ ზეგავლენას განიცდის. ხმათა ინდივიდუალიზაციის ვექტორისადმი გარკვეული მიმართება აქვს, აგრეთვე, სხვადასხვა ხმის მიერ უნისონის „ნარუმატებელ“, „არშემდგარ“ შესრულებას — **სხვადასხვახმიანობას** (Æi ðäi òÿ, 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 შემთხვევები ქართულ ტრადიციაშიც მოგვეპოვება.

გვსურს მცირეოდენი რამ ვთქვათ ტერმინ „მრავალხმიანური (ან — მრავალხმიანი) მელოდიის“ შესახებ (Մიქიქ, 1979:6).

თუ მელოდიას წარმოვადგენთ, როგორც ბგერათა ლინეალური კავშირების მონესრიგებულ 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 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 მჟღავნდება, როდესაც მრავალხმიანი სიმღერის გადმოცემას ერთი შემსრულებელი ცდილობს (Nadel, 1933: 8). (ჩვენ ასეთ ფორმას „**ნაგულისხმევი მრავალხმიანობა**“ ვუწოდებთ). მიგვაჩნია, რომ ასეთ პროექციას, გარკვეული დაშვებით, შეიძლება ვუწოდოთ „**მრავალხმიანი მელოდია**“. იგივე ტერმინით მოვიხსენიებდით აგრეთვე პარალელური ტიპის მრავალხმიანობის სტრუქტურა-

საც, მაგრამ — არავითარ შემთხვევაში — მელოდიას ჰომოფონიურ ფაქტურაში, ანუ ერთ, „ლიდერ“ ხმას, რომელიც სხვა, „ფონურ“ ხმებზე დომინირებს.

რაც შეეხება ხმათა თანასწორუფლებიანობის ფუნქციონალურ ასპექტს, ამ მხრივ, უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭება ცალკეული ხმის მიერ მუსიკალური აზრის წარმმართველი ინიციატივის დაუფლებას, რაც მას „ლიდერ“ ხმად აქცევს (Էնի Բ, 1976:142).

ხმათა ერთდროული ჟღერის პირობებში ამ ინიციატივის მკაფიოდ გამოკვეთა ერთგვარი „ჰომოფონიურობის“ ტესტია. ასეთი ჰომოფონიური ფაქტურა გულისხმობს ორ აუცილებელ კომპონენტს: ლიდერს და ფონს. ლიდერად უფრო ხშირად მელოდიის წამყვანი ხმა გვევლინება (უფრო ხშირად — ზედა რეგისტრისა), ხოლო ფონად, ქართულ სინამდვილეში, — ბურდონული გუნდური ბანი, ან კონტინუალური ოსტინატური გუნდური ბანი.

გარდა ჰომოფონიური სტრუქტურისა, ლიდერი ხმა მკაფიოდ გამოიკვეთება „კორიფე-გუნდის“ სახის რესპონსორიუმის დროს. შესრულების ასეთ მანერას „კითხვა-პასუხის“ ფორმას უწოდებენ (ყორდანი, 2005: 35). თუმცა, ჩვენი აზრით, მას უფრო მეტად „**მონოდება-პასუხის**“ ცნება შეესაბამება.

ხშირია ასეთი ინიციატივის ტალღისებური გადანაწილება. ზემოთ ნახსენები „ნაგულისხმევი მრავალხმიანობის“ დროს, როდესაც ერთი სუბიექტი ცდილობს მრავალხმიანი სტრუქტურის ერთ ხმაში პროეცირებას, იგი შეარჩევს სწორედ იმ „ტალღისებურად გამოკვეთილ“ ფრაგმენტებს, რომლებიც მუსიკალური აზრის წარმმართველი ინიციატივითაა გამოხატული.

აქვე უნდა ითქვას, რომ, ჩვენი აზრით, ვოკალური, საკრავიერი და სხეულისმიერი შესრულება სხვადასხვა სიბრტყის მოვლენებია როგორც ტექნოლოგიური, ასევე ფუნქციონალური ასპექტით. ვფიქრობთ, თითოეული ამ სამი კომპონენტის მიმართ უპრიანია „**მუსიკალური პლასტის**“ ცნება გამოვიყენოთ. ერთ მრავალხმიან პლასტად ჩავთვლით ვოკალურ ან ინსტრუმენტულ მრავალხმიან სტრუქტურას; ხოლო ვოკალისა და საკრავის ერთობლივ მუზიციურებას — **მრავალპლასტურობად** (Անթ Բ, 1984: 25; Են Բ, 1979:7).

ამ შემთხვევაში, როგორც ვოკალის, ასევე ინსტრუმენტის პარტიას, მიუხედავად იმისა, მრავალხმიანია იგი თუ არა, პლასტად აღვიქვამთ.

ჩვენი აზრით, ასევე ცალკე პლასტად უნდა მივიჩნიოთ სხეულისმიერი, ანუ კინესიკური თანხლება მუსიკალური პროცესისა (ტაში, ფეხის ბაკუნი, არამუსიკალური შეძახილები), რადგანაც მათ ორიგინალური წვლილი შეაქვთ ნიმუშის მუსიკალურ შინაარსში. თუმცა ასეთ ქმედებებს მრავალხმიანი სტრუქტურის ცალკე ხმად ვერ მივიჩნევთ. როგორც ვხედავთ, ხმა შეიძლება პლასტის ქვესიმრავლე იყოს, პლასტი კი, თავის მხრივ — ხმას არ წარმოადგენდეს.

პროცესუალური ფაქტორი

ტრადიციული მრავალხმიანობის პროცესუალურ ფაქტორში ვგულისხმობთ მრავალხმიანი მუზიციერების დროით კოორდინატს, ანუ იმ დროით განზომილებას, 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 თანაჟღერას. ცხადია, ერთდროულ ჟღერას ყველა მრავალხმიან სტრუქტურად მიიჩნევა. მაგრამ ასეთი ერთსულოვნება არ შეიმჩნევა მონაცვლეობითი შესრულების მიმართ. თუმცა ცხადია, რომ ამ შემთხვევაშიც აშკარადაა დაფიქსირებული ორი დამოუკიდებელი ხმა.

შესაბამისად, ერთად ჟღერას ვუნოდებთ „რეალურ მრავალხმიანობას“, ხოლო მონაცვლეობით ჟღერას — „ნომინალურ მრავალხმიანობას“. ეს ორი მოვლენა ერთგვარად მრავალხმიანობის „კინეტიკური“ და „პოტენციური“ სახეობებია. ნომინალური მრავალხმიანობა ქართულ სივრცეში ძირითადად ოსტინატური „მონოდება-პასუხის“ ანტიფონითაა წარმოდგენილი.

ნომინალური მრავალხმიანობის ცნება, თავისთავად, არ უნდა გავრცელდეს ისეთ მოვლენებზე, რომელთა დროს ორი შემსრულებელი ურთიერთობს არა პარტნიორული მოტივით, არამედ — რეგლამენტირებული თუ შემთხვევითი მონაცვლეობის პრინციპით. მაგალითად, მრავალხმიანობისაგან საკმაოდ შორსაა ორი მომღერლის მონაცვლეობითი პაექრობა, რომლის დროსაც თითოეული დასრულებული მუსიკალური აზრის ფრაგმენტს ასრულებს. ამის საპირისპიროდ, „მონოდება-პასუხის“ ტიპის შესრულებაში (რესპონსორიუმი) ნათლად მჟღავნდება სხვადასხვა შემსრულებლის პარტნიორული ძალისხმევა ერთი მუსიკალური შემოქმედებითი ჩანაფიქრის განხორციელებაში.

როგორც ვხედავთ, 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, როგორცაა ოსტინატური მრავალხმიანობა. ასეთი მოცემულობისას დასრულებული მუსიკალური აზრის მქონე მონაკვეთის თანაფარდ მოვლენად, ჩვენი აზრით, უნდა აღვიქვათ ოსტინატური ფორმულის სამოთხეზის განმეორება, რომლის დროსაც სრულად გამომჟღავნდება ოსტინატური განვითარების შემოქმედებითი მეთოდი.

პროცესუალურ ფაქტორს მიეკუთვნება აგრეთვე ერთი საზიარო შემოქმედებითი მოდელის სხვადასხვა ხმაში სხვადასხვა დროს განხორცი-

ელება, რაც ფრაგმენტულ დონეზე იმიტაციას, ხოლო სრული განმეორებისას — კანონს წარმოადგენს. ზოგიერთი სხვა კულტურისაგან (მაგალითად — *სუტარტინესისაგან*) განსხვავებით, ქართული ტრადიციისთვის ზიარი მოდელის ამგვარი დროში გადანაცვლებული გამოყენება მხოლოდ იმიტაციის ფრაგმენტულ შემთხვევებშია გამოვლენილი (Nadel, 1933: 40).

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

1. პოზიციის მიხედვით (კომუნიკაციური ფაქტორი): **პირველი, მეორე, ზედა, ქვედა, შუა ხმა, წვრილი, კრინი, მაღალი ბანი;**

2. ბგერათწარმოქმნის მექანიზმის მიხედვით (ტექნოლოგიური ფაქტორი): **კრიმანჭული, გამყივანი, წვრილი, ლილინი, დვრინი, ბოხი;**

3. დანიშნულების მიხედვით (ფუნქციონალური ფაქტორი): **მთქმელი, მოძახილი, ბანი, შემხმობარი, შელაპარაკება, ჩართული;**

4. დროში განლაგების მიხედვით (პროცესუალური ფაქტორი): **პირველი, მეორე, დამწყები, მოძახილი, შემღერება, ამყოლი, მიმყოლი;**

5. ნასესხები ტერმინების მიხედვით (სოციალური ფაქტორი): **კრინი, ზილი;**

ყოველივე ზემოთქმულის მიხედვით, ქართული ხალხური ტრადიციის მაგალითზე დაყრდნობით, მრავალხმიანობის ფაქტის ძირითადი პირობები შემდეგია:

1. შემსრულებელთა თანამუზიციერების მიზანმიმართული ინიციატივა;
2. ფუნქციონალურად დამოუკიდებელი მინიმუმ ორი ხმის ფაქტი;
3. დასრულებული მუსიკალური აზრის მქონე ფრაზის ფარგლები;
4. მხოლოდ ვოკალური ან საკრავიერი შესრულება (ცნება „მრავალპლასტიანობის“ გამოყენების შემთხვევაში);

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

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

დამონმებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შალვა. (1954). მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში. (გვ. 3-89). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. ტ. I თბილისი: ხელოვნება.

ზემცოვსკი, იზალი. (2003). მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედებისა და აზროვნების საშუალება: Homo polyphonicus-ის მუსიკალური იდენტურობა. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. რედ. რუსუდან წურნუშია და იოსებ ჟორდანიას (გვ. 35-54). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმი-

ანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ჟორდანია, იოსებ.(2005). Interrogo Ergo Cogito — „ვიძლევი შეკითხვებს, მაშასადამე, ვარსებობ“: რესპონსორული სიმღერა და ადამიანური აზროვნების საწყისები. კრებულში: ტრადიციული მრავალბმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები. რედ. რუსუდან წურნუშია და იოსებ ჟორდანია (გვ. 79-90). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალბმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

Àñàð üää, Áí ðèñ. (1987). *Í í àðñ áí í é ò óçú èá. Èáí èí ãðää:Í óçú èá.*

Ááðø äññéäy, Òàðèyí à. (1984). *Èáèøèè òò äðñ í í èè. Àáðñ ðáð áððò ò í à ñí èñéáí èá óçú, í í í é ñòáí áí è áí èðñ ðà èñèóññòáí ááááí èy. Í í ñéää.*

Áí èéí àà, Í àðàèèy, Äæàáàðèø àèèè, Æèàè. (1982). *Áú ò í àáy èóèüò óðà Áðóçèè XIX-XX ááèí á. Í í ñéää:Í áóèà.*

Ãðèñ ðuáá, Ñòáí áí, Ì þ èèáð, Òáí áí ð. (1969). *Ó-ááí èè òò èèð ò í í èè. Í í ñéää.*

Æí ðääí èy, Éí ñèð. (1989). *Ãðóçèí ñéí á ò ðàüèøèí í í í á ò í í á ã èí ñèá á ò í áæ áó-í àðñ áí í í èí í ò áèñò á ò í í á ã èí ñí ú ò èóèüò óð. Óáèèèèè: Èçáàðàèüñðáí Óáèèèññéí áí Áí ñ. Óí èááðñèðáðà.*

Çáí òí áñéèé, Èçàèèé. (1975). *Ì áèí àèèà èàèáí ààðñ ú ò ò áñáí. Èáí èí ãðää:Í óçú èá.*

Éóðò, Ýðñ ñò. (1931). *Í ñí í áú èèí áàðñ í á èí í ðáí óí èð à. Í í ñéää: Áí ñ. ò óç. èçá.*

Èí ááí èí, Àèáèñáí áð. (1976). *Áááóú èé áí èí ñ á í í èèð ò í í èè. Á ñá.: Áí ò òí ñú ò ò èè-ð ò í í èè è àí àèèçà ò óçú èáèüü ú ò ò ðí èçááááí èè. Áú í. XX. Í í ñéää:Í óçú èá.*

Ñèðááéí àà-ò èèáðí àà, Ì àðéí à. (1985). *Óàèð óðà á ò óçú èá. Í í ñéää:Í óçú èá.*

Õí èí í í áà, Áàèáí ðèí à. (1979). *Óàèð óðà. Í í ñéää:Í óçú èá.*

Õí èí í í á, Þ ðèé. (1988). *Ááðñ í í èy. Í í ñéää:Í óçú èá.*

Nadel, Siágfried Ferdinand. (1933). *Georgisñhe Gesange*. Berlin: Lautabt., Leipzig: Harrassowitz in Komm.