

**„არ არის დოგმა, მაგრამ არის ჩარჩო“:  
მოძღვებით იმპროვიზაცია გურულ ტრიო სიმღერაში**

სიმპოზიუმის 18 წლიანი ისტორიის განმავლობაში იყო რამდენიმე მცდელობა, წარმოედგინათ ქართული ტრადიციული მუსიკა სხვადასხვა დიაგრამითა თუ სქემატური გამოსახულებით, რომლებიც მონოდებული იყო ძირითად სისტემათა ფუნქციონირების ვიზუალური დემონსტრირებისათვის. მათ შორის იყო არატემპერირებული წყობის ინტერვალების ცხრილები (Gelzer, 2003; Erkvanidze, 2003), სიხშირეთა განაწილების გრაფიკები (Mzhavanadze, 2018) და „აკორდების სინტაქსის“ ვიზუალური რეპრეზენტაცია, შემოთავაზებული სიმჰა არომისა და პოლო ვალეჰოს მიერ (Arom and Vallejo, 2010). დოქტორი არომი (Arom, 2017) ბოლოდროინდელ ესეში აფართოებს ამ კვლევას, ქართულ საგალობელს შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპულ პოლიფონიას ადარებს და ამტკიცებს, რომ შემსრულებლებს თავში აქვთ აკორდთა სინტაქსის წესები, კერძოდ, მათი მარშრუტი კადანსისკენ, რომლითაც მოძრაობენ ყოველ კონკრეტულ საგალობელში. ამავე კონტექსტში, ის, რასაც მე წარმოვადგენ, არის შესრულების პროცესის სქემატური რეპრეზენტაცია, როგორც შინაგანი, ანუ შემეცნებითი, ისე — გარეგანი, ანუ შეფარდებითი. ერთი გურული ტრიოს მოძღვლების ანალიზით, ყურადღებას ვამახვილებ ქართული ხალხური მუსიკის გამოკვლევებში არასაკმარისად განხილულ საკითხზე — იმპროვიზაციაზე. ამით, ვცდილობ, შემოვიტანო არომისა და სხვათა სქემების ალტერნატივა ან დამატება, რომელიც ნაკლებად იქნება დამოკიდებული აკორდებისა და ინტერვალების ევროპულ კატეგორიებზე და მეტად დაეფუძნება ეთნოგრაფიულ დაკვირვებებსა და ინდივიდუალურ გამოცდილებას.

უნდა ითქვას, რომ გურულ ტრიოს ყველაზე ნაკლებად სჭირდება ამ აუდიტორიის წინაშე წარდგენა, ვიდრე, ალბათ, ნებისმიერ სხვა რამეს მსოფლიოში. ტრიო სიმღერების რეპერტუარი, ფართოდ ცნობილი თავისი სირთულითა და სამი ხმის დამოუკიდებელი განვითარებით, ასევე, ცნობილია თითოეული სიმღერის ვარიანტების სიუხვითაც. ბოლო წლებში, ტრადიციული ტრიოს ყველაზე ცნობილი შემსრულებლები იყვნენ ბიძაშვილები სოფელ მაკვანეთიდან — გური სიხარულიძე, რომელიც 2019 წელს გარდაიცვალა და ტრისტან სიხარულიძე. ჩემი დღევანდელი გამოკვლევის საფუძველია რამდენიმე კერძო გაკვეთილი ტრისტანთან, დაწყებული 2012 წლიდან და გურისა და ტრისტანის ჩანაწერების კრებულები, შესრულებული სხვადასხვა პარტნიორთან ერთად (იხ. დისკოგრაფია). დროის ეკონომიის გამო, დღეს ჩემი მსჯელობა ამ ფართო რეპერტუარიდან ერთ სიმღერას — „მე რუსთველი“ — მიეძღვნება.

სიმღერის ტექსტი, როგორც ცნობილია, აღებულია შოთა რუსთაველის პოემიდან „ვეფხისტყაოსანი“. თუმცა, ეს გამონათქვამი პირობითია, რადგან სიმღერის სიტყვების ნახევარზე ნაკლებს თუ მოეპოვება ლექსიკონური განმარტება. მათი უმრავლესობა სხვადასხვა კონფიგურაციის, შინაარსს მოკლებული გლოსოლოგიებია. ეს სიტყვები, ღრმად შესწავლილი ლორენ ნინოშვილის მიერ (Ninoshvili, 2010), ქართველი მეცნიერების მიერ ხშირად *სამღერისებად* მოიხსენიება (Erkomaishvili, 2005: 25) და მეც ასე მოვიხსენიებ. „მე რუსთველი“ სტროფული აღნაგობისაა, ყოველი კუბლეტი შეიცავს რუსთაველის პოემის ერთ ფრაზას, რომელიც ორივე მხრიდან სამღერისებითაა შემოსაზღვრული (სურ. 1, A და B). ყოველი კუბლეტის შუაში და ბოლოში მოცემულია კადანსი უნისონში.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს სიმღერა შედარებით მოკლეა და სწრაფ ტემპში სრულდება, გამოცდილ შემსრულებელს აქვს ვარიანტების დიდი ასპარეზი, რაც „მე რუსთველს“ ყველა გურული მომღერლის საყვარელ სიმღერად აქცევს.

ახლა, ნება მომეცით, დეტალურად შევჩერდე ყოველი კუპლეტის იმ ნაწილზე, რომელიც წინ უსწრებს რუსთაველის ტექსტის რეჩიტაციას და რომელსაც მე ვუწოდებ სამ-ლერისი A. ჩემს ტრანსკრიპციაში ის შეესაბამება რვა ტაქტს 2/4 მეტრში. აი, როგორ მასწავლა ტრისტანმა ამ მონაკვეთის პირველი ხმის პარტია (მაგ. 1). ამ ვარიანტის სწავლისა და ტრისტანის სხვადასხვა ჩანაწერის მოსმენის შემდეგ ნელ-ნელა დავრწმუნდი, რომ ამ რვა ტაქტს აქვს გარკვეული ფორმა, რომელიც დასტურდება „მე რუსთველის“ ყველა ჩანაწერში, დაწყებული 1907 წლიდან დღემდე. კერძოდ, ეს რვა ტაქტი შეიძლება ასე დაიყოს: 2+3+1+2. ამ მსჯელობისთვის მე მათ სახელები შევარქვი: დამწყები (INTRO), მიმდინარე (FLOATING), დაღმავალი (DESCENDING) და დამაბოლოებელი (CADENCE). აღმოჩნდა, რომ ყოველი ახალი შესრულების დროს ტრისტანი განსხვავებულ მასალას იყენებს, თუმცა საერთო ფორმა უცვლელია (მაგ. 2). ამიტომ ეს რვა ტაქტი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ფორმულათა სერია — ტერმინი, რომელზეც ქვემოთ დანვრისებით ვისაუბრებ — რომელთა სიგრძე შეიძლება ვარიირებდეს. ეს სერია ნამით რომ შევაძქიდროვოთ, მივიღებთ ყველა შესაძლო ფორმულის ერთგვარ „საცავს“, ან, ჯერ პრესინგის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ცოდნის ბაზას“. ყველა მომღერალს აქვს წვდომა ამ „საცავთან“. მასში „კოდირებულია ისტორია შემსრულებლის კომპოზიციური არჩევანისა და მიდრეკილებებისა, რომლებიც მის ინდივიდუალურ სტილს განსაზღვრავენ“ (Pressing, 1998: 54). მაგალით 3-ში დავაჯგუფე სიმღერის აღნიშნული მონაკვეთის პირველი ხმის ყველა ფორმულა, რაც კი შემხვდა ტრისტანის ან გურის ჩანაწერებში. შევადგინე, ასევე, დიაგრამაც, როგორც ერთგვარი ბლოკ-სქემა, რომელშიც ყოველი ელემენტი, ბოლოს გარდა, შეიძლება შესრულდეს რამდენიმე განსხვავებული ხერხით, ამასთან, ყოველი ვარიანტი, თავის მხრივ, შესაძლებლობების ახალ ნაკრებს იძლევა (Stock, 1996: 110-111). დარწმუნებული ვარ, შემდგომი ანალიზის საფუძველზე, ამგვარი „საცავების“ შექმნა შესაძლებელია მეორე ხმისა და ბანისთვისაც, არამარტო აღნიშნული მონაკვეთის, არამედ მთელი სიმღერისთვის.

მაგრამ, როგორ უნდა მივიღოთ ფორმულების კოლექციიდან უნიკალურ, შეწყობილ მუსიკალურ შესრულებასთან? ამ ნახტომის შესასრულებლად მე მივმართე მეოცე საუკუნის ლიტერატურის თეორიის ერთ-ერთ მთავარ აღმოჩენას — ეპიკური პოეზიის ზეპირ გადაცემას. მკვლევრები, რომლებიც მუსიკალურ იმპროვიზაციაზე მუშაობენ, ხშირად იყენებენ ტერმინს „ფორმულა“, მათ შორის, ქლოე ზადე ინდურ thumri-თან (Zadeh, 2012), გრეგორი სმიტი პიანისტ ბილ ევანსთან (Smith, 1983) და ლეო ტრეიტლერი გრიგორისეულ ქორალთან (Treitler, 1974) დაკავშირებით. იმის მიუხედავად, რომ სხვადასხვა თეორიულ საფუძველს ემყარება, ჩემს ნაშრომს მიღმან პარისა და ალბერტ ლორდის (Lord, 2000) ზეპირი მოდელების თეორია აერთიანებს. მე, გარკვეული შეუთავსებელი სფეროების არსებობის მიუხედავად, ვიყენებ ამ რესურსს, რადგან მიმაჩნია, რომ ის სრულიად ესადაგება გურიის შემთხვევას.

ზეპირი მოდელების თეორია მკითხველთა ფართო წრისათვის ყველაზე სრულყოფილად გადმოცემულია ალბერტ ლორდის წიგნში „ზღაპრების მომღერალი“ (პირველად გამოქვეყნდა 1960 წელს). მასში ლორდი, ესესხება თავის გარდაცვლილ პედაგოგს, მილმან პარის და ავითარებს თეორიას ჰომეროსის ძველბერძნული პოემებისა და ეპიკური მომღერლების სამხრეთსლავური ტრადიციის შესაძლო კავშირების შესახებ. ამ უკანასკნელის ნიმუშები მათ იუგოსლავიაში ჩაინერეს 1930 წელს. გამარტივებული ფორმით იღუა იმაში მდგომარეობს, რომ ეპიკოსი ბარდები ეყრდნობოდნენ ფორმულების საცავს, იყენებდნენ ან სიტყვასავით მოკლე, ან ლექსის ფრაზასავით ვრცელ ფორმულებს, რო-

გორც ხარაჩოებს, სიმღერის შესაქმნელად რეალურ დროში. აი, როგორ აღწერს ლორდი ეპიკური მომღერლის გონებრივ მომზადებას:

*სიმღერამდელ პერიოდშიც კი რიტმი და აზრი ერთია და მომღერალში აშკარად არა, მაგრამ მაინც, ყალიბდება ფორმულის კონცეფცია. ის აცნობიერებს თანმიმდევრულ დარტყმებს და განმეორებითი აზრების სხვადასხვა ხანგრძლივობას, რომელთაც შეიძლება ეწოდოს მისი ფორმულები. მეტრის, სიტყვების, მელოდიის ძირითადი თარგები მის საკუთრებად იქცევა და ტრადიცია იწყებს რეპროდუცირებას (Lord, 2000: 32).*

მართალია, ლორდი გვაფრთხილებს, რომ არ გავუთანაბროთ ზეპირი კომპოზიცია „იმპროვიზაციას ფართო გაგებით“ (5), მუსიკოლოგებმა დიდი ხანია აღიარეს პარალელები ლორდის აღწერილ პროცესსა და მუსიკოს-იმპროვიზატორების მიერ ჟანრისა და სტილის ცოდნის შექმნისა და რეალიზაციის ხერხებს შორის (იხ. Berliner, 1994 — ჯაზის მუსიკოსების უშუალო მონათხრობებიდან).

ზემოთ აღწერილი A სამღერისის საქცევები ტრიოს მომღერლისთვის იგივეა, რაც ჰომეროსისა თუ სამხრეთსლავური ეპოსის მეტრული ტერფები, როგორც თავისუფალი არე, რომლის შესავსებად ოსტატი ირჩევს შესაბამის შიგთავსს შესაძლებლობათა ფართო დიაპაზონიდან. სწორედ ამას გულისხმობს ანზორ ერქომაიშვილი მისი ბაბუის, არტემ ერქომაიშვილის რეპერტუარის სანოტო კრებულის შესავალში: „გამოცდილ მომღერალს შეეძლო, წინასწარ განეჭვრიტა ყოველი ფრაზის, ნაწილისა თუ მთელი სიმღერის, დამაბოლოებელი ტონი, რომელამდეც ყველა მომღერალი თავისებურად მიდიოდა“ (Erkomaishvili, 2005: 28). თუმცა, განსხვავებით ეპოსის ერთგვაროვანი მეტრისა, გურული რეპერტუარის სხვადასხვა სიმღერა განსხვავებული სიგრძის ფრაზებისგან შედგება, რომლებიც, ჩვეულებრივ, უნიონური ან კვინტური კადანსით ბოლოვდება. ეს ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ყოველ სიმღერას გააჩნია მაკრო-სტრუქტურა ან ჩარჩო, რასაც ქვემოთ კიდევ დავუბრუნდები.

ზეპირი ფორმულის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება მისი „თემა“ ანუ მისი შემადგენელი სიტყვების სემანტიკაა. ეს ერთ-ერთი პრობლემაა მუსიკაში ზეპირი ფორმულის გამოყენებისას: ინსტრუმენტულ მოტივებს ან არალექსიკურ ვოკალიზაციებს, ისევე, როგორც გურულ სამღერისებს, არ გააჩნიათ რეფერენციალური მნიშვნელობა, რომელზეც შეიძლება ისაუბრო. მიუხედავად ამისა, „მე რუსთველში“ ჩემ მიერ აღმოჩენილი სამღერისის ფორმულები არ აღძრავენ მხოლოდ რიტმულ ინტერესს და არ ქმნიან მხოლოდ კეთილხმოვან კონსონირებულ ყლერადობას. მათი უმრავლესობა სიმღერის კილოურ ბგერათრიგში გარკვეული ტონის სიმალესთანაა დაკავშირებული. მაგალითად, მარცვლები „დი-ლა-ვო“ უნიკალურებია არამხოლოდ ბრუნვადი ფიგურით პირველ ხმაში, არამედ იმითაც, რომ დაკავშირებულია ბგერათრიგის გარკვეულ საფეხურებთან, როგორც ერთგვარი მნემონიკა ან სოლფეჯირება. „დი-ლა-ვო“ ჩემს სტანდარტიზებულ ტრანსპოზიციასში მხოლოდ ზედა F-დან ან, მოკლე მომენტებში G-დან შეიძლება დაიწყოს, რაც ყველაზე მაღალ ბგერად ითვლება გურულ სიმღერაში (თუ არ ჩავთვლით კრიმანჭულსა და გამყვიანს). ანალოგიურია მეორე ხმისთვის ტიპური, საფეხურებობრივად აღმაველი ფიგურა „ა-ბა-დე-ლო“, რომელიც შეიძლება დაიწყოს მხოლოდ A-დან ან ქვედა G-დან, როგორც შუა დიაპაზონის ნაწილი, დაკავებული მეორე ხმის მიერ (მაგ. 3). რამდენადაც სამღერისები ახდენენ ტონის სიმალლისა და მელოდიური მიმდევრობის კოდირებას, ისინი, საბოლოო ჯამში, აძლიერებენ სივრცულ დამოკიდებულებას ხმებს შორის და უზრუნველყოფენ დასაშვებ ჰარმონიულ ინტერვალებს. მართალია, ეს არ არის სემანტიკური ან თხრობითი თემა, განხილული პარისა და ლორდის მიერ, ეს დამოკიდებულებები, ფაქტობრივად ტრიო სიმღერის გზავნილია, რომელიც თაობიდან თაობას ზეპირად და პრაქტიკულად გადაეცემა.

გურული კონტრაპუნქტის ამ თვალსაზრისით განხილვას შეუძლია შემოგვთავაზოს

ალტერნატივაც მუსიკალური ანალიზის ქართულ მუსიკოლოგიაში გაბატონებული მიმართულებისა, რომელიც, როგორც წესი, ფოკუსირებულია აკორდების სტრუქტურასა და ინტერვალურ დამოკიდებულებებზე. ამის ბოლოდროინდელ მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ იოსებ ყორღანის მიერ დასავლეთ საქართველოს პოლიფონიის შეფასება, როგორც მელიოდური ანუ ჰორიზონტალური კოორდინაციისა (რომელშიც ყოველ ხმას შეუძლია შეიცვალოს ტონის სიმაღლე ტერციით ან კვინტით) და ჰარმონიული ანუ ვერტიკალური კოორდინაციის (რომელშიც ხმები ურთიერთობენ დისონირებული ინტერვალებით — სეკუნდებით, კვარტებითა და სეპტიმებით) ურთიერთქმედება (Jordanian, 2006:86). მართალია ეს მუსიკალური მოვლენის გამჭრიახი და გენერატიული დახასიათებაა, ის შესაძლებელია, ძალიან აბსტრაქტული იყოს ახსნის თვალსაზრისით: ეს სტილურად დაშვებული ინტერვალები და მათი შემაჯამებელი აკორდული ჰარმონიები, ვიტყვი, არ არის ინტერვალებისა და აკორდთა სინტაქსის თანდაყოლილი ან განვითარებული ალქმის შედეგი, არამედ განპირობებულია ვერბალურ-მელიოდური ფორმულებით, რომლებიც საზღვრავენ ყოველ ხმას გარკვეული მელიოდური ხაზით და უზრუნველყოფენ მათ სწორ დაყოფას. საინტერესოა, იყო თუ არა ეს ფორმულები ისტორიულად შემუშავებული, დასაშვები და აკრძალული ინტერვალების უკვე არსებული კონტექსტის ჩარჩოებში? თუ ასეთმა ინტერვალებმა ვალენტობა ამ ფორმულების დამოუკიდებელი დამუშავების შედეგად მიიღეს? ეს საკითხი ქათმისა და კვერცხის პრობლემას ჰგავს, რომლის საბოლოოდ გადაწყვეტა ძალიან რთულია. ათუმცა, თუ პოლიფონიის თეორიას მივმართავთ ცალკეული მუსიკოსების პრაქტიკაზე და არა შორიდან დანახულ აკორდებსა და ჰარმონიებზე (უნდა ითქვას, რომ ეს თვალსაზრისი მჭიდროდაა დაკავშირებული დასავლეთევროპული კლასიკური მუსიკის კოლონიალურ და იმპერიულ ეპისტემოლოგებთან), იმედი მაქვს, გავამდიდრებთ ეთნომუსიკოლოგთა, პოლიფონიური მუსიკის მკვლევართა და სხვათათვის ხელმისაწვდომ რესურსებს.

ეს ეთნოგრაფიული ორიენტაცია მიბიძგებს, გამოვიყენო კიდევ ერთი ანალიტიკური ტერმინი, რომელიც ტრისტან სიხარულიძემ შემოიტანა ჩვენს ინტერვიუში. იმპროვიზაციის შესახებ კითხვაზე პასუხად, მან მითხრა, რომ გურულ სიმღერაში „თქვენ შეგიძლიათ გააკეთოთ ყველაფერი, რაც მოგესურვებათ, ოღონდ არ უნდა გამოხვიდეთ ჩარჩოებიდან (პირადი მიმონერა, 6 აგვისტო, 2016). მერე კი მითხრა: „დოგმა არ არის, მაგრამ არის ჩარჩო“ (25 ივლისი, 2016). ჩარჩო არ არის ფართოდ გამოყენებული ტერმინი მომღერლებსა და მეცნიერებს შორის, თუმცა, ის აშკარად მნიშვნელოვანია ტრისტანისთვის, რომელმაც დიდი დრო გაატარა იმაზე ფიქრში, თუ როგორ ესწავლებინა გურული სიმღერები თანამემამულე ქართველებისთვის თუ ათობით უცხოელი სტუდენტისთვის. „ჩარჩოდან გამოსვლა — აგრძელება ტრისტანი — ნიშნავს მის დარღვევას ან დაშლას. მაშინ რა ჩარჩოა ეს? ეს შეიძლება შეესაბამებოდეს იმას, რასაც იმპროვიზაციის თეორეტიკოსებმა „მოდელი“ (Nettl, 1974) ან „რეფერენტი“ (Pressing, 1998) უწოდეს. კერძოდ კი, ყოველსომოცველ სტრუქტურას, რომელიც შეიძლება შეივსოს მასალით „ცოდნის ბაზიდან“ ან ფორმულათა „საკავიდან“ კონკრეტული ნიმუშის შესრულების მომენტში. თუმცა, შეცდომა იქნებოდა, ჩვენ მიერ ამ ჩარჩოს ალქმის შეზღუდვა მკაცრი „მუსიკალური“ ელემენტებით, როგორცაა: ბგერის სიმაღლე, რიტმი ან აკორდთა სტრუქტურა. უფრო მეტიც, გურული სიმღერის სტრუქტურა მოიცავს არამარტო ტექსტსა და ტიპურ ფორმულებს, არამედ ინდივიდუალურ მომღერალთა ურთიერთობასაც და სამი განსხვავებული ხმის მოლოდინსაც.

ნაშრომის ბოლოს, კიდევ ერთხელ დავაკვირდეთ ამ ჩარჩოს მოქმედებაში, რისთვისაც ყურადღებით მოვისმინოთ სამღერისი A „მე რუსთველის“ ნაწყვეტიდან. ჩემს ტრანსკრიპციაში (სურ. 1) პირველი ხმის დაღმავალი ფრაზა ყოველთვის აღწევს ქვედა დაბალ E-ს, შემდეგ კი ქვემოდან უახლოვდება კადანსურ G-ს. ჩემ მიერ მოსმენილი ჩანაწერების

უდიდეს უმრავლესობაში ეს დაღმავალი ფრაზა პირველ ხმას მეორის დაბლა აქცევს (ტექნიკა, რომელსაც გადაჯვარედინებას უწოდებენ). ამგვარად, მეორე ხმა უახლოვდება კადანსს ერთი ტონით მაღლა. ესაა ნოტი A. თუმცა, 2013 წლის ჩანაწერში ეს კადანსი რამდენადმე განსხვავებულია. ტრისტანი აქ პირველ ხმას, ანუ დამწყებს მლერის. მეორე ხმა. ანუ მოძახილს ან გარდაცვლილი პოლიკარპე ხუბულავა ასრულებს, გამორჩენილი მომღერალი სამეგრელოდან. რომელიც ამ დროს 90 წლისაა და რომელსაც ერთ-ერთ წინა სიმპოზიუმზე პრეზენტაცია მიეძღვნა (Kalandadze-Makharadze, 2015). მან ბევრი გურული სიმღერა იცოდა, „მე რუსთველი“ კი განსაკუთრებით უყვარდა, თუმცა მისი ფლობის დონით ტრისტანს ვერ შეედრებოდა. ამ ჩანაწერში ტრისტანს და პოლიკარპეს წამებში უწევთ მიიღონ გადაწყვეტილება იმის უზრუნველყოფად, რომ სიმღერა არ „დაირღვეს“.

მეორე კუპლეტში, როცა ტრისტანი ასრულებს ტიპურ დაღმავალ ფრაზას, პოლიკარპე, ნაცვლად მეორე ხმის ტიპური მოძრაობისა, რომელმაც მაღალი ნოტების მეშვეობით პირველ ხმას ქვემოთ მოძრაობის საშუალება უნდა მისცეს, ჩამოდის C-დან და ბოლო უნისონში უერთდება ტრისტანს. როგორც ჩანს, ის პირველი ხმის ფორმულას მეორე ხმის პარტიაში სვამს. შესაძლოა, აცნობიერებს, რომ რაღაც ისე არ მიდის და პოლიკარპე ხტება ზემოთ A-ზე, რომ კადანსს ზემოდან მიაღწიოს (მაგ. 4a).

შემდეგ ორ კუპლეტში პოლიკარპეც და ტრისტანიც, კადანსთან მიახლოების კვალდაკვალ, ისევ თავს არიდებენ მოსალოდნელ შაბლონს. თავიდან პოლიკარპე ასრულებს დაღმავალ ფრაზას, რომლითაც ტრისტანს არ „უშვებს“ ქვევით. ტრისტანი პასუხობს მხოლოდ G-ზე ჩასვლით, შემდეგ კი მიდის კადანსისკენ ბგერა A-ზე, რომელიც, წესით. მეორე ხმის მიერ იმღერება. პოლიკარპე სწრაფად რეაგირებს ბოლო თვლაზე კადანსის წინ, უარს ამბობს A ბგერაზე, რომ მოუახლოვდეს კადანსს ქვემოდან (მაგ. 4b). საბოლოოდ, მეოთხე კუპლეტში ტრისტანიც და პოლიკარპეც კვლავ ჩადიან უნისონში, ამჯერად G-ზე. ბოლოსწინა ტაქტში ტრისტანი თავდაჯერებულად ჩადის კადანსის ქვედა მეზობლამდე, მაშინ, როცა პოლიკარპე ბოლო მომენტში აკეთებს ნახტომს ზედა მეზობელზე და კიდევ ერთხელ უზრუნველყოფს სწორ კადანსს (მაგ. 4c). არც ერთი ეს სვლა არაა სტანდარტული ფორმულა. ეს ყველაფერი ნამდვილი იმპროვიზაციაა, რაც ადასტურებს ორივე მომღერლის მოცემულ მომენტთან ადაპტირების უნარს. ამ „მოლაპარაკებებში“ ისინი აძლიერებენ გარკვეულ ესთეტიკურ პრიორიტეტებს, რომლებიც ჩარჩოს შემადგენელ ელემენტებს ქმნიან. კადანსის ფორმა, როცა ერთი ხმა ზემოდან უახლოვდება, დანარჩენი ორი კი — ქვემოდან, ამკარად მთავარია ამ პრიორიტეტებს შორის, მაშინ, როცა სხვა თავისებურებები, როგორცაა, მაგალითად, ხმების გადაჯვარედინება, სასურველია, მაგრამ არა — აუცილებელი. პოლიკარპე, როგორც ჩანს, აღიარებს დამწყების შედარებით მაღალ სტატუსს და აძლევს ტრისტანს საშუალებას, აირჩიოს ნოტი კადანსის წინ, შემდეგ კი მოახდინოს საკუთარის მასთან შესაბამისი კორექტირება. ის, რასაც ალბერტ ლორდმა „ადაპტაციის ხელოვნება“ უწოდა, ყველაზე ცხადი სწორედ იმ მომენტებში ხდება, როცა უანრული შეზღუდვები გადაილახება ინდივიდუალური მუსიკოსების არჩევანით.

ადგილის ეკონომიის გათვალისწინებით, გამოვტოვე ბევრი რამ, რაც დამეხმარებოდა გურული ტრიოს პერფორმანსის მეტად დაზუსტებაში. კერძოდ, იმპროვიზაციის სტატუსის შეცვლამ საბჭოთა პერიოდში ძლიერი ზეგავლენა მოახდინა ქართულ ხალხურ მუსიკაზე. კერძოდ, იდეოლოგიამ, რომელიც „მასობრივ სიმღერას“ აძლევდა უპირატესობას. — იმოქმედა ტრიოზეც, რომელიც ინდივიდუალურ შემსრულებელთა ნიქსავითარებდა (Smith, 2002; Nercessian, 2004).

ნაყოფიერი კვლევის კიდევ ერთი სფეროა მეხსიერების როლის შესწავლა პოლიფონიის შესრულებასა და განვითარებაში შუა საუკუნეების ევროპულ ეკლესიაში (Berger,

2002). ქართული მუსიკის შუა საუკუნეების ევროპასთან ისტორიული ან ევლუციური თვალსაზრისით დაკავშირების მცდელობები უდევს საფუძვლად სპეკულაციურ თეორიებს (Schneider, 1940; Nadel, 1933), რომლებიც აგრძელებენ გავლენას ქართულ მუსიკალურ მეცნიერებაზე, თუმცა, გვთავაზობენ ოდნავ მეტს, ვიდრე მოძველებული ამბავი მუსიკის ისტორიაზე, რომელიც ევროპულ პოლიფონიასა და ჰარმონიას ევოლუციური კიბის უმაღლეს საფეხურზე აყენებს. მართალია, შუა საუკუნეების მუსიკალურ მეცნიერებას შეუძლია, დაგვეზაროს, ნათელი მოვფინოთ პოლიფონიასა და იმპროვიზაციას შორის კავშირს; ზეპირი და ლიტერატურული გადაცემის თანაარსებობას; მაგრამ ჩვენ ყოველთვის უნდა ვერიდოთ ცოცხალი შემსრულებლების, როგორც ადრეული ან, ნაკლებადგანვითარებული აზროვნების მქონე ინდივიდებად წარმოდგენას. ეს არის პრობლემის ნაწილი და მისი კვლევა, რომელშიც პროფესიონალი ქართველი მომღერლების გამოცდილება გამოყენებულია შუა საუკუნეების მუსიკალურ პრაქტიკაზე მსჯელობისათვის (მაგ., Arom, 2017) — პრობლემა, რომელიც, ვიტყვოდი, არ შემოიფარგლება საქართველოთი. მაშინ, როცა ჩემ მიერ წარმოდგენილი ნაშრომში ვცდილობ გურულ იმპროვიზაციაში არსებული და შეუმჩნეველი ფსიქიკური პროცესების სქემატურ ვიზუალიზებას, შეგნებულად ვუვლი გვერდს ჰარმონიული სტრუქტურებისა და ძირითადი აკორდების მრავალფეროვნების ანალიზს. მიმაჩნია, რომ ასეთი აშკარად საფეხურებრივი მიდგომა ფორმულებთან — როცა ერთდროულად აცნობიერებ სხვა შეზღუდვებს, რომელთაც მოითხოვს საკადანსო მოლოდინები და პიროვნული ურთიერთობები — ბევრს მოგვცემს მრავალხმიანი იმპროვიზაციის შესწავლის კუთხით.

### გამოყენებული აუდიოფილმი

„მე რუსთველის“ ჩანაწერები გური და ტრისტან სიხარულიძეების მონაწილეობით: *ჩვენ მშვიდობა: 26 გურული სიმღერა*. 2003. ტრადიციული სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი.

შევისწავლოთ ქართული ხალხური სიმღერა: *გურული სიმღერები*. 2004. ტრადიციული სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. დავით შულღიაშვილისა და მალხაზ ერქვანიძის რედაქტორობით.

*Georgische Reise: Weltliche und geistliche Gesänge* (მოგზაურობა საქართველოში: საერო და სასულიერო ვოკალური მუსიკა). 2004. Raumklang Edition Waran (RK 2304-1/2), შენიშვნები სებასტიან პანკისა და მარიკა ლაფაური-ბურკის.

*გურული ხალხური სიმღერების ტრიო „შალვა ჩემო“*. 2008. ტრადიციული სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი და სანო სტუდია. ნოტირებულია ანზორ ერქომაიშვილის მიერ.

ოზურგეთის სახალხო ანსამბლი „შვიდკაცა“. 2008. „სანო“ სტუდია.

*უნიკალური ჩანაწერები*. 2013. ფონდი „ქართული გალობა“. ნოტირებულია გია ბალაშვილის მიერ.