

**თბილისის ვანო საკაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორია**

ხელნაწერის უფლებით

მაია (მაკა) მინეილის ასული ვირსალაძე

ალეატორიკა

**ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში
(ნოდარ მამისაშვილის, რევაზ კიკნაძისა და
ეკა ჭაბაშვილის ნაწარმოებების მახალობა)**

**სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი
დისერტაციის**

ა გ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი

სპეციალიზაცია – კომპოზიცია – 080501

თბილისი - 2011 წ.

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: მარიკა ნაღარეიშვილი
მუსიკოლოგიის დოქტორი
ასოც. პროფესორი

ექსპერტი: მარინა ქავთარაძე
მუსიკოლოგიის დოქტორი
ასოც. პროფესორი

დისერტაციის დაცვა შედგება 2011 წლის 18 მარტს 13 საათზე თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე №4.

მისამართი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია,
გრიბოედოვის ქ. № 8, IV სართული, აუდიტორია № 421.

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 _____

ეკატერინე ონიანი
მუსიკოლოგიის დოქტორი
ასოც. პროფესორი

მუსიკალურ ხელოვნებაში შემთხვევითობის ელემენტი დასაბამიდანვე იჩენს თავს და დღემდე არ კარგავს თავის მნიშვნელობას. XX საუკუნეში ტექნიკური პროგრესის დაწერვამ მრავალი ცვლილება, მათ შორის მეცნიერებისა და ხელოვნების დაახლოება განაპირობა, რაც მუსიკის განსაკუთრებულ რაციონალიზებაში გამოიხატა; თუმცა ვ. ჰაიზენბერგის მიერ 1927 წელს განუსაზღვრელობის პრინციპის აღმოჩენამ თვით მეცნიერების წიაღში ზუსტი დეტერმინირებისაგან ნაწილობრივი გათავისუფლების ტენდენცია დაგვიდასტურა.

ადამიანის მოღვაწეობის სხვადასხვა სფეროების დაახლოების პირობებში, არადეტერმინირების ელემენტები ხელოვნებაშიც შემოიჭრა. ამის კიდევ ერთი მიზეზთაგანი, შესაძლოა, მსმენელის, მკითხველის, მაყურებლის გააქტიურების, მისი შემოქმედებით პროცესში შეყვანის სურვილი იყოს. შემთხვევითობის ელემენტს ვხედავთ კალდერის ქანდაკებებში, კანდინსკისა და პიკასოს ზოგიერთ ქმნილებაში, კენოს ლექსთა კრებულში, მაღარმეს პოეზიაში (კერძოდ, მის ლექსთა კრებულში სახელწოდებით „Le livre“, რომელმაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა იქონია პიერ ბულეზის მობილური ელემენტით დაინტერესების საკითხში).

მუსიკალური პარამეტრების ზედმიწევნით დეტერმინირებამ მობილური ელემენტის გამოყენების აუცილებლობა წარმოშვა და ამ მხრივ, გარკვეული ბიძგის ფუნქცია შეასრულა ალვატორიკული ტექნიკის გაჩენისათვის. დრმა ფესვების მიუხედავად, საკომპოზიციო ტექნიკის ეს სახე აკადემიურ მუსიკაში გასული საუკუნის II ნახევრიდან ჩნდება განსაკუთრებული ინტენსიობით – მაშინ, როდესაც მაქსიმალურად სტრუქტურალიზებულ საკომპოზიტორო შემოქმედებას დაუპირისპირდა შემთხვევითობით განპირობებული კომპოზიცია.

სადისერტაციო ნაშრომის პრობლემაზე მუშაობისას დავეყრდენით ც. კოგოუტეკის, პ. გრიფითსის, მ. საპონოვის, ბ. სიმსის, რ. ბრინდლის, ლ. დიარკოვას, ვ. ხოლოპოვას,

ე. დუბინეცის, მ. ნადარეიშვილის, პ. ბულეხის, ტ. კიურგია-
ნის შრომებს, სადაც აღნიშნული საკითხი განსხვავებული
რაკურსითაა წარმოდგენილი. დიდი დახმარება გაგვიწია
ქართველ კომპოზიტორებთან – ნ. მამისაშვილთან, რ. კიკ-
ნაძესთან და ე. ჭაბაშვილთან ჩატარებული ინტერვიუების
სერიაში.

ამგვარად, შემთხვევითობა ოდითგანვე იჩენს თავს
მუსიკაში. ალექსანდრის გამოვლენის ნაირგვარი ფორმები
საინტერესოდ და ინტენსიურადაა წარმოდგენილი ასევე
ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში – სხვადასხვა თა-
ობის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. აღნიშნული განა-
პირობებს ჩვენს მიერ შერჩეული სადისერტაციო თემის
აქტუალობას.

პრობლემაზე მუშაობისას განვიხილეთ და გავაანა-
ლიზეთ სხვადასხვა ქართველი კომპოზიტორის, მათ შორის
ნ. მამისაშვილის, ფ. ღლონტის, რ. გაბრივადის, ნ. გაბუნias,
შ. შილაკაძის, რ. კიკნაძის, ზ. ნადარეიშვილის, ე. ჭაბაშვი-
ლისა და მ. ვირსალაძის ალექსანდრიკული ნაწარმოებები.
ჩატარებული კვლევის საფუძველზე გამოიკვეთა ის სამი
ძირითადი ფიგურა, ვის შემოქმედებაშიც ალექსანდრიკა
მეტად მნიშვნელოვან, საკომპოზიტორო აზროვნების ერთ-
ერთ შემადგენელ ელემენტს წარმოადგენს.

შესაბამისად, წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის
კვლევის **ობიექტად** შეირჩა ახალი ქართული პროფესიული
მუსიკის სხვადასხვა თაობის სამი წარმომადგენლის –
ნ. მამისაშვილის, რ. კიკნაძისა და ე. ჭაბაშვილის ალექსანდრი-
კული კომპოზიციები. სადისერტაციო ნაშრომის **კვლევის
საგანს** კი მათ ნაწარმოებებში ალექსანდრიკის გამოყენების
კონკრეტული ფორმები წარმოადგენს.

ნაშრომის **მიზანია** ქართულ მუსიკაში ალექსანდრიკული
ტექნიკის გამოყენების განსხვავებული ფორმების გამოვ-
ლენა, საკომპოზიტორო აზროვნების კონტექსტში გაანა-
ლიზება და მათი მისადაგება ჩვენს მიერ შემოთავაზებულ
ალექსანდრიკული ფორმების გამოვლენის საკლასიფიკაციო
მოდელთან.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, განისაზღვრა კვლევის შემდეგი უმთავრესი ამოცანები:

1) ალექატორიკის ზოგადი საკლასიფიკაციო მოდელის შერჩევა;

2) ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის შერჩევითობის პრინციპით გამოყოფილი კონკრეტული ნიმუშების საკვლევი პრობლემის კუთხით გაანალიზება;

3) ნ. მამისაშვილის, რ. კიკნაძისა და ე. ჭაბაშვილის ნაწარმოებებში ალექატორიკის ამა თუ იმ ფორმის გამოყენების წინაპირობებისა და მათი გათავისების სპეციფიკის დადგენა ავტორის საკომპოზიტორო სტილისა და ხელწერის გათვალისწინებით.

ქართულ სამუსიკისმცოდნეო სივრცეში არ არსებობს ნაშრომი, სადაც უშუალოდ განხილულია ალექატორიკის ფორმები ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. ამ მხრივ, წინამდებარე სადისერტაციო გამოკვლევაში პირველად შეისწავლება ალექატორიკის გამოვლენის ფორმები ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში – კერძოდ კი ნ. მამისაშვილის, რ. კიკნაძისა და ე. ჭაბაშვილის შემოქმედებაში, რაც განაპირობებს კვლევის მეცნიერულ სიახლეს. გარდა ამისა, სადისერტაციო ნაშრომში პირველად:

1) ალექატორიკის გამოვლენის ფორმათა საკლასიფიკაციო მოდელში შემოთავაზებულია სამი ახალი პარამეტრი: ა) ვისთვის ხორციელდება არჩევანი, ბ) ვინ იღებს გადაწყვეტილებას, გ) სხვადასხვა შესრულების შედეგად მიღებულ ვარიანტთა მსგავსება-დაშორება,

2) აღნიშნული სამი ქართველი კომპოზიტორის ნაწარმოებებში შედარებულია:

- ალექატორიკის გამოყენების ფორმები,
- ნოტაციის თავისებურებები,
- ალექატორიკის გამოყენების წინაპირობები (საკომპოზიტორო აზროვნების კუთხით),
- კომპოზიტორი-შემსრულებელი-მსმენელის ფუნქციათა თანაფარდობა.

კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ ალექტორიკა საკმაოდ ინტენსიურად და მრავალგვარი ფორმებითაა გამოყენებული ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. იმავდროულად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართულ ტრადიციაში უპირატესად აღვილი დაიმკვიდრა საშემსრულებლო პროცესის, კონტროლირებადმა ალექტორიკამ – ტექნიკის იმ ფორმამ, რომელიც ზოგადად დომინირებს ევროპულ მუსიკაში (ბულეზი, ლუტოსლავსკი).

ნაშრომის **თეორიულ და მეთოდოლოგიურ ბაზას** შეადგენს სამუსიკისმცოდნეო თეორიული და ისტორიული ლიტერატურა, ინტერვიუები კომპოზიტორებთან. კვლევის პროცესში ვიყენებდით კვლევის სისტემურ და შედარებით მეთოდებს.

ნაშრომი აპრობირებულია თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის კომპოზიციის მიმართულებაზე. მისი გამოყენება შესაძლებელია როგორც „კომპოზიციის“ კლასში, ისე სხვადასხვა სასწავლო კურსებში – „XX საუკუნის კომპოზიციის ტექნიკა“, „სანოტო დამწერლობა“, „თანამედროვე მუსიკის პარმონია“, „XX საუკუნის მუსიკალური ფორმები“, „ქართული მუსიკის ისტორია“. გარდა ამისა, ნაშრომში განხილული ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებები დააინტერესებს თანამედროვე მუსიკით გატაცებულ შემსრულებლებს.

დისერტაცია მოიცავს 102 გვერდს. იგი შედგება შესავლის, ორი თავის, დასკვნის, გამოყენებული ლიტერატურისა (სულ 47 დასახელება) და დანართისაგან. დანართში შესულია სქემები, სანოტო მაგალითები, ასევე ის გრაფიკული ნიშნები (შესაბამისი განმარტებებით), რომლებიც შეგვხვდა ჩვენს მიერ განხილულ ალექტორიკულ ნაწარმოებებში.

შესავალში მიმოხილულია ალექტორიკული ტექნიკის ისტორიული წინამძღვრები ევროპული მუსიკის მაგალითზე, განხილულია ლიტერატურა, რომელმაც წინამდებარე ნაშრომზე პირდაპირი თუ ირიბი გავლენა მოახდინა, მოტივირებულია საკვლევი თემის აქტუალობა, დასახულია

კვლევის მიზნები და ამოცანები, საგანი და ობიექტი, აღნიშნულია დისერტაციის სიახლე, ძირითადი შედეგები, პრაქტიკული ღირებულება და ნაშრომის სტრუქტურა.

I თავი – „ალეატორიკის თეორია“ შედგება 4 ქვეთავისგან.

1.1. დეფინიცია. ამ ქვეთავში სხვადასხვა ავტორთა შრომების მაგალითზე კრიტიკულადაა მიმოხილული ტერმინ „ალეატორიკის“ დეფინიციები, მოყვანილია ცნების „იმპროვიზაცია“ განმარტებანი, ერთმანეთისგან გამიჯნულია ალეატორიკულ ნაწარმოებებში არჩევანის განხორციელებისა და იმპროვიზების ცნებები. შედეგად ვასკენით, რომ ალეატორიკული საკომპოზიციო ტექნიკა გულისხმობს ნაწარმოების შექმნის, შესრულების, ანდა ორივე პროცესის ფარგლებში შემთხვევითობის ელემენტის ამა თუ იმ სახით გამოყენებას. ამ შემთხვევაში, როგორც წესი (გამონაკლისია საკომპოზიტორო პროცესის ალეატორიკა), ნაწარმოების გრაფიკული ფიქსაცია უფრო პირობითი ხდება, რაც შემსრულებლის მხრიდან თავისუფალ მიდგომასა და შემოქმედებით აქტივობას მოითხოვს.

1.2. კლასიფიკაცია. ალეატორიკის გამოვლენის ფორმათა კლასიფიკაცია სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგვაროვნადაა წარმოდგენილი, რადგანაც იგი სხვადასხვა მეცნიერის მიერ ხშირად განსხვავებული კრიტერიუმებით ხორციელდება. არსებული საკლასიფიკაციო მოდელების კრიტიკული განხილვის შედეგად ჩამოვაყალიბეთ საკუთარი საკლასიფიკაციო მოდელი, რომელშიც დამატებულია შემდეგი მნიშვნელოვანი პარამეტრები: **1. ვისთვის კეთდება არჩევანი, 2. ვინ იღებს გადაწყვეტილებას, 3.** ალეატორიკული ნაწარმოებების შესრულების შედეგად მიღებულ ვარიანტთა **მსგავსების ხარისხი.** კერძოდ, ალეატორიკული ნაწარმოებები შეიძლება დავაჯგუფოთ იმის მიხედვით, თუ **რამდენად განსხვავდება** ერთმანეთისგან სხვადასხვა შესრულების დროს მიღებული ვარიანტები.

შემოთავაზებულ მოდელში გადააზრებულია ზოგიერთი ალეატორიკული ფორმის ადგილმდებარეობა კლა-

სიფიკაციაში და მათთვის შერჩეულია სხვა ტერმინები. სახელდობრ, ალვატორიკული კვადრატების გამეორებების არჩევითობის განმსაზღვრელ პარამეტრს, ლ. დიაჩკოვასგან განსხვავებით (რომელიც აღნიშნულ პარამეტრს განვითარების ალვატორიკით მოიხსენიებს), **დროითი** ალვატორიკა ეუწოდეთ და მასში ნაწარმოების საერთო, ასევე ცალკული მონაკვეთების ხანგრძლივობის, გამეორებების რაოდენობათა არჩევითობაც შევიყვანეთ. შემსრულებლის მიერ ფრაგმენტის არჩევითობის განმსაზღვრელ პარამეტრს კი **კოლაჟის ალვატორიკით** მოვისხენიებთ, რომელიც ლ. დიაჩკოვასთან თემატური მასალის ალვატორიკის სახელით გვხვდება.

შედგებად, ჩამოყალიბდა ალვატორიკის გამოვლენის ფორმათა შემდეგი მოდელი:

I. გამოყენების სისრულის მიხედვით შეგვიძლია განვასხვავოთ:

1. **არაკონტრლირებადი** ალვატორიკა – ამ შემთხვევაში შესაძლებელია იყოს გრაფიკული ან ვერბალური პარტიტურა, 2. **კონტრლირებადი** ალვატორიკა.

II. იმის მიხედვით, თუ **რამელი პროცესია ალვატორიკული**, ნაწარმოები შეიძლება იყოს: 1. საკომპოზიტორო პროცესის, 2. საშემსრულებლო პროცესის, 3. საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო პროცესების. ბოლო ორი შემთხვევის პირობებში გამოვყავით სამი პარამეტრი:

ა) ვისთვის ხორციელდება არჩევანი: საკუთარი თავისთვის, სხვისთვის (დირიჟორი), საკუთარი თავისთვის და სხვისთვის (dux-ის ტიპის ალვატორიკა),

ბ) ვინ იღებს გადაწყვეტილებას: გადაწყვეტილებას იღებს სტაბილურად ერთი შემსრულებელი, გადაწყვეტილების მიმღები მონაცვლეობს,

გ) სხვადასხვა შესრულების შედეგად მიღებულ ვარიანტთა მსგავსება-დაშორება: ერთმანეთის მსგავსი ანდა ერთმანეთისგან დაშორებული.

III. ალვატორიკის გამოყენების ინტენსივობის ხარისხით შეიძლება გამოვყოთ: 1. ალვატორიკა მთელი ნაწარმოების მანძილზე, 2. ნაწარმოებში ფრაგმენტულად გამოყენებული ალვატორიკა;

IV. ფორმა-კომპოზიციის დონეზე გამოკვეთილი ალგა-ტორიკული ნაწარმოები შეიძლება იყოს: 1. შემადგენელ სტრუქტურათა შერჩევა-გამოტოვების დამშვები, 2. შემადგენელ სტრუქტურათა მხოლოდ თანმიმდევრობის შერჩევის დამშვები;

V. ალგატორიკა ფაქტურის დონეზე ვლინდება: 1. მუსიკალური გამომსახველობის სხვადასხვა საშუალებებში (ბგერათსიმაღლებრიობაში, რიტმში, ტემპში, ზომაში, დინამიკურ ნიუანსებში, საშემსრულებლო ხერხებში და ა.შ.), 2. ზოგჯერ ნაწარმოებში შემსრულებელი ირჩევს, თუ რომელი ნაწარმოების რა ფრაგმენტი შეასრულოს (კოლაჟის ალგატორიკა);

VI. თავისუფალი შეიძლება იყოს დრითი პარამეტრიც, კერძოდ კი ნაწარმოების საერთო ხანგრძლივობა, გამეორებების რაოდენობა, მასალის დროში ორგანიზება ანუ პარტიების დაწყება და დამთავრება, შესრულების ტემპი.

13. „შემსრულებლისა და კომპოზიტორის ფუნქციათა თანაფარდობა“. შემსრულებელს მინიჭებული აქვს უფლება მიიტანოს მსმენელამდე კომპოზიტორის ჩანაფიქრი, გახედეს შუამავალი კომპოზიტორსა და მსმენელს შორის. მიუხედავად ამისა, სხვადასხვა ეპოქებში ამ საკითხისადმი მიდგომა მაინც არაერთგვაროვანი იყო. XX საუკუნის მეორე ნახევრისთვის ალგატორიკული ტექნიკის გავრცელებასთან ერთად იზრდება შემსრულებლის ფუნქციები. მას ეკისრება პასუხიმგებლობა ნაწარმოების შემადგენელ ნაწილთა არჩევითობაზე, თანმიმდევრობასა და გამეორებათა რაოდენობებზე, დინამიკურ ნიუანსებზე, ბგერათსიმაღლებრივ, რიტმულ და სხვა პარამეტრებზეც, მათ შორის, ინსტრუმენტის ტემბრის შერჩევაზეც კი. ბუნებრივია, ამგვარი საშემსრულებლო თავისუფლება კომპოზიტორის მიერ არის ნებადართული და წინასწარ გათვალისწინებული.

შემსრულებლისა და კომპოზიტორის ფუნქციათა თანაფარდობის, ჩვენს მიერ შერჩეული საკლასიფიკაციო მოდელთან მისადაგების შედეგად გამოიკვეთა, რომ კონტრლირებადი ალგატორიკის დროს შემსრულებელი რამ-

დენიმე პარამეტრის არჩევანშია თავისუფალი, ხოლო **არაკონტროლირებადი ალვატორიკისას** კი – ყველა პარამეტრს შეზღუდვის გარეშე ირჩევს.

აღნიშნულ მოდელთან მისადაგებამ ცხადყო ასევე სხვა თავისებურებებიც. სახელდობრ, **საკომპოზიტორო პრეტენსის** ალვატორიკის შემთხვევაში არჩევანის წინაშე მხოლოდ კომპოზიტორი დგას, ამდენად ალვატორიკაში ჩართულობის თვალსაზრისით შემსრულებლის წილი ნულის ტოლი იქნება. **საშემსრულებლო პრეტენსის** ალვატორიკის დროს კი კომპოზიტორი ინტერპრეტატორს ზოგჯერ თანაავტორის ფუნქციასაც კი ანიჭებს.

ინტენსივობის ხარისხის მიხედვით, **მთელი ნაწარმების მანძილზე** გამოყენებული ალვატორიკის შემთხვევაში, შემსრულებელი უფრო მეტჯერ მოექცევა არჩევანისა და თავისუფალი ინტერპრეტირების აუცილებლობის წინაშე, ვიდრე ფრაგმენტულად გამოყენებული ალვატორიკისას.

ფორმის დონეზე გამოყენებული ალვატორიკის ორი შემთხვევიდან, შემსრულებლის ჩართულობის წილი უფრო მაღალია მაშინ, როდესაც მას შემადგენელი სტრუქტურების გამოტოვების უფლება აქვს.

ფაქტურის დონეზე გამოყენებული ალვატორიკის შემთხვევაში შემსრულებელს საკმაო პასუხიმგებლობა ენიჭება – მეტად თავისუფალია იგი ბგერის სიმაღლის, რიტმული ფიგურის, ტემბრის, შესასრულებელი ფრაგმენტის შერჩევისას, ვიდრე დანარჩენ შემთხვევებში (დინამიკის, შესრულების ხერხების – შტრიხების ალვატორიკა).

დრითით პარამეტრის თავისუფლების პირობებში შემსრულებელი განსაზღვრავს ჟღერადობის ხანგრძლივობას, პარტიათა შესვლა-გამოსვლებს. მაღალია შემსრულებლის პასუხისმგებლობა, როდესაც ის არჩევანს არამარტო თავისთვის, არამედ სხვებისთვისაც ახორციელებს (dux-ის ტიპის ალვატორიკა).

აღნიშნულ ქვეთავში შედარებულია შემსრულებლის ფუნქცია არაალვატორიკული და ალვატორიკული ნაწარმოებების შესრულების დროს. პირველ შემთხვევაში –

შემსრულებელი, რაც უფრო მეტ თავისუფლებასა და განსხვავებას ამჟღავნებს კომპოზიტორის ჩანაფიქრთან შედარებით, მით უფრო მეტად შორდება იგი ავტორისეულ სტილსა და კონცეფციას; ხოლო ალვატორიკულ ნაწარმოებში კი პირიქით ხდება – შემსრულებლისთვის თავისუფლება თავიდანვეა ნებადართული და ავტორისეული ჩანაფიქრის საზღვრებიდან გასვლა კომპოზიტორის სურვილს, მისი ჩანაფიქრის რეალიზებას წარმოადგენს.

14. ნოტაცია. ამ ქვეთავში მოყვანილია მუსიკალური დამწერლობის ისეთი სახეობები, რომლებიც ალვატორიკული ტექნიკის გამოვლენის ამა თუ იმ ფორმას უკავშირდება. როგორც ცნობილია, მუსიკალური დამწერლობა მუსიკალური ინფორმაციის კოდირებულ გადმოცემას წარმოადგენს. კოდების ანუ სიმბოლოების ენამ კი განვითარების დიდი გზა განვლო მიახლოებითი ნიშნებიდან – ნევმებიდან უზუსტესად ფიქსირებულ ნოტირებამდე. თითოეული სტილისა თუ მიმართულების, ამა თუ იმ ახალი საკომპოზიტორო ტექნიკის შემოსვლას ახალი დეტალები შეჰქონდა ნოტირების დახვეწის გზაზე. ამ მხრივ არც ალვატორიკული ტექნიკა იყო გამონაკლისი. ამ ქვეთავში ვეყრდნობით ე. დუბინეცის შრომაში¹ მოყვანილ კლასიფიკაციას და გამოვეყოფთ „ფლუქტუაციურ“, „ზონურ“, ნოტაცია „მობილეს“, გრაფიკულ, ვერბალურ და ასოციაციურ ნოტაციას.

II თავი – ალვატორიკის გამოვლენის ფორმები ქართველ კომპოზიტორებთან ასევე შედგება ოთხი ქვეთავისაგან.

2.1. პრეამბულაში განხილულია სხვადასხვა თაობის ქართველი კომპოზიტორების – ფ. ღლონტის, რ. გაბიჩვაძის, ნ. გაბუნias, შ. შილაკაძის, ზ. ნადარეიშვილისა და მ. ვირსალაძის ალვატორიკული ნაწარმოებები. აღნიშნული კომპოზიციები **საშემსრულებლო** პროცესის ალვატორიკის ნიმუშს წარმოადგენენ; ამ ტექნიკის გამოყენების **ინტენ-**

¹ Дубинец Е. Знаки звуков. О современной нотации. Киев: «Гамаюн», 1999.

სიფობის ხარისხით კი თითქმის ყველა მათგანში იგი **ფრაგმენტულადაა** გამოყენებული მ. ვირსალაძის „ფსალმუნებისა“ და „აფორიზმების“ გარდა, სადაც დროითი პარამეტრის ალვატორიკა მთელი ნაწარმოების მანძილზე იკვეთება. გამოყენების სისრულის მიხედვით, ყველა აღნიშნულ კომპოზიტორთან ალვატორიკა **კონტრალისტობადი** სახით გვხვდება.

ჩატარებული კვლევის საფუძველზე დადგინდა, რომ აღნიშნულ კომპოზიტორებთან ჭარბობს **დრებითი პარამეტრის** ალვატორიკა. იგი ძირითადად ალვატორიკული კვადრატების, ჰორიზონტალური ხაზების, ამა თუ იმ მონაკვეთის საერთო ხანგრძლივობის თავისუფლებით ვლინდება (ფ. ლლონტი, რ. გაბიჩვაძე, ნ. გაბუნია, შ. შილაკაძე, ზ. ნადარეიშვილი, მ. ვირსალაძე); გარდა ამისა, ზოგჯერ ტემპის თავისუფალ გააზრებაში (რ. გაბიჩვაძე) ანდა პარტიის შესვლის ადგილის არჩევითობაში (მ. ვირსალაძე) იჩენს თავს.

ფაქტურის დონეზე ალვატორიკა ქართველ კომპოზიტორებთან ბგერათსიმალღებრიობის, მეტრისა და რიტმული ფიგურის თავისუფლებაში იკვეთება. ვხვდებით ბგერათსიმალღებრიობის თავისუფლებას კვადრატში მოთავსებული ბგერების ნებისმიერი თანმიმდევრობით შესრულების სახით (ფ. ლლონტი), ხანდახან თავისუფლება გლისანდოს ზედა (რ. გაბიჩვაძე, შ. შილაკაძე და ზ. ნადარეიშვილი), ან ორივე ბგერის დაუზუსტებლობაში (ზ. ნადარეიშვილი) ვლინდება, ან ვოკალურ პარტიაში სამეტყველო ინტონაციაზე გადასვლით, ჩურჩულითა და წამოძახილებით იჩენს თავს (მ. ვირსალაძე). რიტმული პარამეტრის ალვატორიკა კი გვხვდება მიახლოებითი ხასიათის აჩქარება-შენელების ფიგურით (რ. გაბიჩვაძე, მ. ვირსალაძე) და უშტილო შავი ნოტების სახით (რ. გაბიჩვაძე, ზ. ნადარეიშვილი); ფორმის დონეზე წარმოდგენილ ალვატორიკას მხოლოდ ერთ შემთხვევაში ვხედავთ (მ. ვირსალაძე „ალტერნატივა“).

სადისერტაციო ნაშრომის შემდგომი ანალიტიკური ქვეთავები ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის სამი სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლის – ნ. მამისაშვილის,

რ. კიკნაძისა და ე. ჭაბაშვილის ალექტორიკული კომპოზიციების კვლევას მიეძღვნა.

2.2. ნოდარ მამისაშვილი. აღნიშნულ ქვეთავში გაანალიზებულია ნ. მამისაშვილის ალექტორიკული ნაწარმოებები „კონცერტინო“ ფორტეპიანოსა და სიმებიანი კვარტეტისათვის, „იმპროვიზაციები ვარიაციების ფორმით“ და „ლირიკული დღიურის ფურცლები“.

ნოდარ მამისაშვილის – კომპოზიტორის, თეორეტიკოსის, გამომგონებლის, არაერთი გამოკვლევისა და საკუთარი მუსიკალური სისტემის ავტორის შემოქმედება სტილისტური მრავალფეროვნებით, ჩანაფიქრთა ორიგინალურობითა და სიღრმით გამოირჩევა. ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში მან პირველმა მიმართა ალექტორიკას; მეტიც, საკომპოზიტორო ტექნიკის ეს ნაირსახეობა არაერთხელ გვხვდება მის სხვადასხვა პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებში.

კომპოზიტორის ალექტორიკულ კომპოზიციებში ნოტაციის განსხვავებულ ტიპებს ვხვდავთ. **ზონური ნოტაციის** ნიმუშები უხვადაა საფორტეპიანო კვინტეტში, სადაც შემსრულებელს ორად დაყოფილი მონაკვეთის ნაწილთა თანმიმდევრობის ცვლა შეუძლია; ხოლო „იმპროვიზაციები ვარიაციების ფორმით“ **ნოტაცია „მობილეს“** ნიმუშს მიეკუთვნება.

კომპოზიტორის ყველა ალექტორიკული ნაწარმოები **საშემსრულებლო პროცესის** ალექტორიკის ნიმუშს წარმოადგენს. ალექტორიკული ტექნიკის გამოყენების **ინტენსივობის ხარისხით** სამი პიესა ორგანისათვის **ფრაგმენტულად გამოყენებული ალექტორიკის** ნიმუშია, ხოლო ნაწარმოებებში – „იმპროვიზაციები ვარიაციების ფორმით“, საფორტეპიანო კვინტეტი, „ლირიკული დღიურის ფურცლები“, „სევდიანი ტრიპტიქი“ ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის ამა თუ იმ პარამეტრის ალექტორიკას **მთელი ნაწარმოების მანძილზე ვხვდებით. გამოყენების სისრულის მიხედვით** ყველა ეს ნაწარმოები **კონტრალირებადი ალექტორიკის** ნიმუშს წარმოადგენს.

ფორმის დონეზე თავისუფლება საფორტეპიანო იმპროვიზაციებში იკვეთება, **ფაქტურის დონეზე** კი ალვატორიკა შემდეგნაირად ვლინდება:

– საფორტეპიანო კვინტეტი – ბგერათსიმაღლებრივი, რიტმული, მეტრის, ტემპის, დინამიკური ნიუანსების, საშემსრულებლო ხერხების, კოლაჟის ალვატორიკა,

– საფორტეპიანო „იმპროვიზაციები ვარიაციების ფორმით“, „ლირიკული დღიური“ – ბგერათსიმაღლებრივი და რიტმული პარამეტრები.

დროითი პარამეტრის ალვატორიკა გვხვდება ნ. მამისაშვილის ყველა ალვატორიკულ ნაწარმოებში.

საფორტეპიანო კვინტეტში შემსრულებელი-ინსტრუმენტალისტები **არჩევანს** საკუთარი თავისთვისაც და სხვებისთვისაც ახორციელებენ (აქ dux-ის ტიპის ალვატორიკას ვხვდებით). ნაწარმოებში გადაწყვეტილებას შემსრულებელი-ინსტრუმენტალისტები მონაცვლეობით იღებენ. მსგავსება-დაშორების პარამეტრის თვალსაზრისით კი კვინტეტი და იმპროვიზაციები ინტერპრეტაციის შედეგად მიღებული ვარიანტების ერთმანეთისგან მეტი დაშორების საშუალებას იძლევა, ვიდრე „ლირიკული დღიურის ფურცლები“.

ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ნ. მამისაშვილის ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებებში დროითი პარამეტრის ალვატორიკა დომინირებს. ეს ფორმა მის ნაწარმოებებში საკმაოდ ინტენსიურად არის წარმოდგენილი გამოყენების სიხშირის თვალსაზრისით; მას ბგერათსიმაღლებრივი, რიტმული და მეტრული პარამეტრების ალვატორიკა მოსდევს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ის სიახლე, რომელიც კომპოზიტორმა dux-ის ტიპის ალვატორიკის სახით შემოიტანა. ამ სპეციფიკური და ორიგინალური ფორმის გამოყენების დროს ყოველ კონკრეტულ მონაკვეთში მხოლოდ ერთ შემსრულებელს ეძლევა საშუალება იყოს ბოლომდე „იმპროვიზაციული“ და თავისუფალი (მიუხედავად იმისა, რომ ასეთი თავისუფალი შემსრულებლის „ვინაობა“ მონაკვეთიდან მონაკვეთზე იცვლება). გარდა

ამისა, ნ. მამისაშვილი კომპოზიციურ დონეზე განხორციელებული ალვატორიკის საინტერესო ნიმუშს გეთავაზობს საფორტეპიანო ნაწარმოებში „იმპროვიზაციები ვარიაციების ფორმით“. აქ შემადგენელ ნაწილთა (ბლოკები) რაოდენობრივი სტაბილურობის პირობებში შემსრულებელს ამ ნაწილთა თავისუფალი გადანაცვლების საშუალება ეძლევა. ნაშრომში შედარებულია ფორმის დონეზე რეალიზებული ალვატორიკის ერთერთი პირველი ევროპული ნიმუში – შტოკჰაუზენის „Klavierstück XI“ და ალვატორიკის იმავე ტიპის პირველი ქართული ნიმუში – ნ. მამისაშვილის „იმპროვიზაციები ვარიაციების ფორმით“.

საყურადღებოა, რომ ალვატორიკული ტექნიკა საკმაოდ დიდ თავისუფლებას ანიჭებს არამარტო შემსრულებელს, არამედ კომპოზიტორსაც. ხშირია ალვატორიკის სხვა ტექნიკასთან პარალელური გამოყენება (შერეული ტექნიკები), ან უფრო მჭიდრო შერევის შემთხვევები (მიქსოტექნიკა). პრაქტიკაში ერთდროულად გამოიყენება ალვატორიკა და სონორიკა, რეპეტიტიული მინიმალიზმი, ნეომოდალობა, დოდეკაფონია. ნ. მამისაშვილის ალვატორიკულ ნაწარმოებებში ალვატორიკის, სამფაზოვნების, სონორიკის შეთავსება მიქსოტექნიკის რეალიზების საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს.

2.3. რევაზ კიკნაძე. ამ ქვეთავში ალვატორიკული ტექნიკის გამოყენების ჭრილში განხილულია რ. კიკნაძის „ნოქტიურნები“, „ანტიფონია“, „ოთხი მკაცრი ბაგატელი“, „მარცვლები“ და „სცენა“.

ალვატორიკის გამოყენების თვალსაზრისით, რ. კიკნაძის შემოქმედებაში კლებად დინამიკას აქვს ადგილი. თუკი თავიდან კომპოზიტორი მზარდი ინტენსივობით მიმართავდა ალვატორიკას, შემდგომ შედარებით იშვიათად იყენებს ამ ტექნიკას. პირველი ალვატორიკული ნაწარმოები 1991 წელს დაიწერა, ალვატორიკის გამოყენების თვალსაზრისით ინტენსიური იყო 1993 წელი. ამ წელს სამი ზემოაღნიშნული ნაწარმოები შეიქმნა („მარცვლები“, „ანტიფონია“, „ოთხი ბაგატელი“), 1994 წელს – უვერტიურა „Come in Sogno“

ასევე ნაწარმოები ორი მარიმბასათვის „Litterae“, 1998 წელს შეიქმნა ალეატორიკული ნაწარმოები „სცენა ორი კონტრაბასისათვის“, ხოლო 2000 წელს – „A Piacere“ კონტრაბასისა და ელექტრონიკისათვის.

კვლევის საფუძველზე გამოიკვეთა, რომ რ. კიკნაძის ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებებში ალეატორიკული ტექნიკის მრავალფეროვანი ფორმები არის წარმოდგენილი. „ანტი-ფონია“ ღირიჟორის მიერ დროითი პარამეტრის რეგულირებისა და შემსრულებლების მიერ თემატური მასალის თავისუფალი შერჩევის შეთავსების შემთხვევაა, რაც მკვეთრად განსხვავდება ნ. მამისაშვილთან წარმოდგენილი *dux*-ის ტიპის ალეატორიკისაგან. თუკი ნ. მამისაშვილთან შემსრულებელი-ინსტრუმენტალისტი დგას არჩევანის წინაშე, რ. კიკნაძის „ანტიფონიაში“ ღირიჟორს აკისრია პროცესის წარმმართველის ფუნქცია, თუმცა არც შემსრულებლები არიან ამ დროს პასიურად – ღირიჟორი მათი დაკერის დაწყება-დამთავრებას განსაზღვრავს, თავად მუსიკალური მასალა კი მათზეა დამოკიდებული.

„მარცვლები“ კონკრეტული ბგერათსიმაღლებრივი-რიტმული რიგებისა და ალეატორიკის ტექნიკის შეთავსების საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს, „ნოქტიურნებში“ ალეატორიკული კვადრატები ფორმის დიდ მონაკვეთზე იჩენს თავს. წარმოდგენილი ალეატორიკის ტიპის მიხედვით „ოთხი მკაცრი ბაგატელი“ უახლოვდება „ნოქტიურნების“ ტიპს, „სცენაში“ კი ფაქტურის დონეზე გამოვლენილი თავისუფლება (რიტმი, ბგერათსიმაღლებრიობა) სასცენო ქმედების დინამიკის მატებას უწყობს ხელს.

რ. კიკნაძესთან ალეატორიკული ტექნიკა ხშირ შემთხვევაში სონორიკასთან არის შერწყმული. „ანტიფონიაში“ ფლაჟოლეტების, *pizzicato*-ს, გლისანოდოსა თუ *ricochet*-ის საშემსრულებლო ხერხები, ერთი მხრივ, იდუმალი, ან ეგზალტირებული განწყობის შექმნას უწყობს ხელს, მეორე მხრივ კი – სონორული შრეების წარმოქმნას ემსახურება. ამ დროს ალეატორიკული ტექნიკის გამოვლენის სხვადასხვა ფორმები აღნიშნული განწყობილებების უკეთ წარ-

მოჩენისათვის შემსრულებლების გათავისუფლებას ისახავს მიზნად. სონორიკა და ალვატორიკა შერეულია ასევე „ოთხ მკაცრ ბაგატელშიც“, სადაც ვერტიკალში არაკოორდინირებულად მოცემული ალვატორიკული კვადრატები, თუ სხვადასხვა შტრიხებით შესრულებული ბგერები ერთიან სონორს ქმნის. სონორიკისა და ალვატორიკის შერევას მეტნაკლები ინტენსივობით რ. კიკნაძის სხვა ნაწარმოებებშიც ვხვდებით.

დროით და მეტრულ-რიტმულ პარამეტრებთან შედარებით, კომპოზიტორთან უფრო იშვიათია და ნაკლებად თავისუფალია ბგერათსიმაღლებრიობა, ტემბრი თუ სხვა გამომსახველი საშუალებები. საყურადღებოა, რომ ალვატორიკას საკომპოზიციო დონეზე რ. კიკნაძის ნაწარმოებებში არ ვხვდებით. ალვატორიკული კვადრატებით ოპერირება მასთან პარტიათა შორის თავისუფალი კოორდინირების დატვირთვას იძენს და არა დრამატურგიულსა თუ კონსტრუქციულს.

ნოტაციის სხვადასხვა ტიპებიდან რ. კიკნაძესთან ძირითადად ფლუქტუაციური ნოტაციის სახეობაა წარმოდგენილი. ამგვარი ნოტაციის ნიმუშებია „ნოქტიურნები“, „მარცვლები“, „ოთხი მკაცრი ბაგატელი“, სადაც სხვადასხვა შემსრულებლებს დროის ელემენტი და ერთმანეთთან კოორდინაცია მიახლოებით აქვთ მითითებული.

2.4. ეკა ჭაბაშვილი. აღნიშნულ ქვეთავში 90-იანელთა თაობის ერთ-ერთი საინტერესო წარმომადგენლის – ეკა ჭაბაშვილის ალვატორიკული შემოქმედებაა გაანალიზებული. ჩვენს მიერ განხილული კომპოზიტორებიდან, ე. ჭაბაშვილი ყველაზე მეტ თავისუფლებას ანიჭებს შემსრულებელს, მეტიც, ცალკეულ შემთხვევებში იგი თანაავტორის რანგშიც კი არის აყვანილი. როგორც თავად კომპოზიტორი აღნიშნავს, მისი შემოქმედება მთლიანად დაკავშირებულია ალვატორიკასთან. შემსრულებლისთვის მნიშვნელოვანი თავისუფლების მინიჭების მიუხედავად, კომპოზიტორი ბოლომდე მაინც „არ ენდობა“ მას, ამიტომ კომპოზიციის საკვანძო დრამატურგიული მომენტები –

კულმინაცია, განვითარების ფაზა, დასასრული და სხვ. ყოველთვის არის განსაზღვრული ავტორის მიერ.

კომპოზიტორის ყველა ნაწარმოებებში ეს ტექნიკა საშემსრულებლო პროცესს მოიცავს. გამოყენების ინტენსივობის ხარისხით კი ყველა მათგანში ამა თუ იმ პარამეტრში გამოვლენილი ალექტორიკა მთელი ნაწარმოების მანძილზე გამოიყენება. ე. ჭაბაშვილი ძირითადად კონტროლირებად ალექტორიკას მიმართავს. მხოლოდ, „სიბრძნის სპირალი“ წარმოადგენს არაკონტროლირებადი ალექტორიკის ნიმუშს, სადაც ამ ტიპის ალექტორიკისათვის დამახასიათებელი ნოტაციის ორივე – გრაფიკულ და ვერბალურ ქვესახეობას ვხვდებით.

ფორმის დონეზე გამოვლენილი ალექტორიკის ნიმუშებია „პოეტი“ შერეული გუნდისათვის, „მოზაიკა“ და „აპოკალიფსისი“ სიმფონიური ორკესტრისთვის, „არასდროს“ გიტარისთვის; „პოეტში“ შემსრულებლებს თავისუფლების პირობებში ფორმის შემადგენელი არცერთი კომპონენტის გამოტოვება არ შეუძლიათ, რაც პირიქით, დასაშვებია „მოზაიკაში“.

ე. ჭაბაშვილის კომპოზიციებში ფაქტურის დონეზე გამოვლენილ ალექტორიკას რიტმული, ბგერათსიმბოლოებრივი, საშემსრულებლო ხერხების, ტემბრული პარამეტრების თავისუფლების სახით ვხვდებით.

იმის მიხედვით, თუ ვისთვის კეთდება არჩევანი, ე. ჭაბაშვილის ნაწარმოებები შეგვიძლია შემდეგნაირად დავაჯგუფოთ – „პოეტსა“ და „მოზაიკაში“ არჩევანს დირიჟორი დანარჩენი შემსრულებლებისათვის აკეთებს; dux-ის ტიპის ალექტორიკას ვხედავთ „კოსმოსში“, სადაც ფორტეპიანო დანარჩენი საკრავებისთვის განსაზღვრავს დასაკრავი იმპროვიზაციის ხასიათს, ასევე კლასტერის შესრულებით აძლევს დაკვრის შეწყვეტის ნიშანს. დანარჩენ შემთხვევებში კი ყველა შემსრულებელი მხოლოდ თავისთვის აკეთებს არჩევანს.

ვარიანტთა მსგავსება-განსხვავების მიხედვით „სიბრძნის სპირალი“ განსაკუთრებულ ნიმუშს წარმოადგენს. აქ ძალზედ განსხვავებული ვარიანტების მიღების ალბათობაა.

ე. ჭაბაშვილის ალექტორიკულ ნაწარმოებებში ნოტაციის განსხვავებული ტიპებია წარმოდგენილი. „ფლუქტუაციური“ ნოტაციაა „პანორამაში“, გრაფიკული ნოტაციის ნიმუშს კი „სიბრძნის სპირალი“ წარმოადგენს, ვერბალურ ნოტირებას მიმართავს კომპოზიტორი „მუსიკის კოსმოსში“.

ე. ჭაბაშვილის კომპოზიციებში თანაარსებობს ალექტორიკული და სონორული ტექნიკა, რეპეტიტიული მინიმალიზმი.

დისერტაციის დასკვნით ნაწილში შეჯამებულია ჩატარებული კვლევა და გამოტანილია დასკვნები, ალექტორიკის დეფინიციასა და ალექტორიკის ფორმათა ჩვენს მიერ შერჩეულ საკლასიფიკაციო მოდელთან დაკავშირებით; შედარებულია ქართველი კომპოზიტორების ალექტორიკულ ნაწარმოებებში: ალექტორიკის გამოყენებული ფორმები, ნოტირების თავისებურებები, კომპოზიტორი–შემსრულებელი–მსმენელის ფუნქციათა თანაფარდობა. აღნიშნულია, რომ ქართველი კომპოზიტორები მიმართავენ **საშემსრულებლო პრეტენსიის** ალექტორიკას. **ინტენსივობის** ხარისხის მიხედვით კი ვხვდებით როგორც მთლიანი ნაწარმოების, ასევე ფრაგმენტულად გამოყენებულ ალექტორიკასაც. სახელდობრ, ე. ჭაბაშვილთან ამა თუ იმ პარამეტრის ალექტორიკა მთელი ნაწარმოების მანძილზე გვხვდება, ხოლო ნ. მამისაშვილთან, რ. კიკნაძესთან და მ. ვირსალაძესთან ვხვდავთ როგორც ფრაგმენტულად, ასევე მთელი ნაწარმოების განმავლობაში გამოყენებულ ალექტორიკას; ფ. ღლონტის, რ. გაბინვაძის, ნ. გაბუნias, შ. შილაკაძის, ზ. ნადარეიშვილის შემოქმედებაში კი ალექტორიკა ფრაგმენტულ ხასიათს ატარებს.

გამოყენების სისრულის მიხედვით ჩვენს მიერ განხილულ თითქმის ყველა ქართველ კომპოზიტორთან კონტროლირებადი ალექტორიკის ნიმუშებს ვხვდებით. მხოლოდ ე. ჭაბაშვილის „სიბრძნის სპირალი“ წარმოადგენს არაკონტროლირებადი ალექტორიკის ნიმუშს და მისი ორივე ქვესახეობისთვის (გრაფიკული და ვერბალური) დამახასიათებელ თვისებებს ავლენს.

ფორმის დონეზე ალექტორიკულ ტექნიკას მიმართავენ ნ. მამისაშვილი, ე. ჭაბაშვილი, მ. ვირსალაძე. **ფაქტურის**

დღნეზე გამოყენებულ ალვატორიკულ ტექნიკას ყველა ქართველ კომპოზიტორთან ვხვდებით. აქედან **ბგერათ-სიმალღებრივი პარამეტრის** ალვატორიკაა ფ. ღლონტის, რ. გაბრიჭაძის, ნ. მამისაშვილის, შ. შილაკაძის, რ. კიკნაძის, ე. ჭაბაშვილისა და მ. ვირსალაძის შემოქმედებაში. ხშირია **რიტმული პარამეტრის** ალვატორიკა რ. გაბრიჭაძის, ნ. მამისაშვილის, რ. კიკნაძის, ზ. ნადარეიშვილის, ე. ჭაბაშვილის, მ. ვირსალაძის ქმნილებებში.

ტემპის არჩევითობის შემთხვევებს ვხვდავთ რ. გაბრიჭაძის, ნ. მამისაშვილის, ნ. გაბუნias, ე. ჭაბაშვილის ალვატორიკულ ნაწარმოებებში. შემსრულებელს **მეტრული პარამეტრისგან** ათავისუფლებენ ნ. მამისაშვილი, ნ. გაბუნია, რ. კიკნაძე, ე. ჭაბაშვილი და მ. ვირსალაძე. **დინამიკური ნიუანსების** არჩევითობას ნ. მამისაშვილი, რ. კიკნაძე, ე. ჭაბაშვილი გვათავაზობენ, **საშემსრულებლო ხერხების** თავისუფლებას კი – ნ. მამისაშვილი, რ. კიკნაძე, ე. ჭაბაშვილი.

ტემბრული პარამეტრის ალვატორიკა საკმაოდ იშვიათია ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. ის აღმოვაჩინეთ ე. ჭაბაშვილის ნაწარმოებებში „მუსიკის კოსმოსი“ და „სიბრძნის სპირალი“, ასევე რ. კიკნაძის „ნოქტიურნებში“, სადაც შემსრულებელს საკრავთა მოცემული ჯგუფიდან არჩევის უფლება ენიჭება. **კოლაჟის** ალვატორიკას ორ ქართველ კომპოზიტორთან ვხვდებით – ნ. მამისაშვილთან „კონცერტინოში“ და რ. კიკნაძესთან „ანტიფონიაში“.

ყველაზე მეტია **დრითი** პარამეტრის ალვატორიკის გამოყენების შემთხვევა. ეს ფორმა ქართველ კომპოზიტორთა ყველა ალვატორიკულ ნაწარმოებში გვხვდება ალვატორიკული კვადრატის, ან ჟღერადობის მიახლოებითი ხანგრძლივობის სახით.

გარდა ამისა, დასკვნაში შედარებულია აღნიშნულ სამ ქართველ კომპოზიტორთან ალვატორიკის გამოყენების წინაპირობები (საკომპოზიტორო აზროვნების კუთხით) და მათი დამოკიდებულება ამ ტექნიკისადმი. აღნიშნულია, რომ ნ. მამისაშვილი და ე. ჭაბაშვილი ალვატორიკისადმი მათ განსაკუთრებულ ინტერესს ეროვნული, ფოლკლორული

ძირებით ხსნიან; ხოლო რ. კიკნაძე თავის შემოქმედებაში შემთხვევითობის, კერძოდ კი ალეატორიკის გამოყენებას უფრო კონკრეტულ ტექნოლოგიურ პრობლემებს – მასალის რიტმულ დაფიქსირებასა და ნოტაციას უკავშირებს.

დასაბამიდან კაცობრიობა თავისუფლების მიღწევისკენ ისწრაფვის. თუმცა, ისმის კითხვა – ადამიანს, დაბადებისა და გარდაცვალების თავისუფალი არჩევანის არმქონეს, შეუძლია კი ჭეშმარიტ თავისუფლებაზე საუბარი?! თუ თავისუფლებისკენ სწრაფვა ადამიანის გონებაში დაბადებული და მისი წარმოსახვით ინსპირირებული მორიგი ილუზიაა?! განა ძალუძს ადამიანს აირჩიოს რაიმე, თუ თავად არჩეული ირჩევს მას?!

თავისუფლების ილუზორულობის დამადასტურებელია კომპოზიტორის მიერ შემსრულებლისთვის რეგლამენტირებული არჩევანის უფლების მინიჭებაც. თუმცა საკითხავია – სურს თუ არა შემსრულებელს კომპოზიტორის დიქტატისგან აბსოლუტური გათავისუფლება?! სრული თავისუფლების შემთხვევაში, მას ხელთ ხომ ხელოვნების ნიმუშის ნაცვლად თუნდაც ძალზედ ღრმა და საინტერესო დატვირთვის მქონე, მაგრამ მაინც, აქციის ჩატარების ინსტრუქცია შერჩება!

კომპოზიტორისგან კი ალეატორიკა მეტ პასუხისმგებლობასა და ოსტატობას მოითხოვს – შემსრულებლისთვის არჩევანის მინიჭების პირობებში, არ დაიკარგოს შენი ჩანაფიქრის კონცეფცია. ალეატორიკული ტექნიკა, მისი გამოყენება, ტექნიკის სხვა ტიპების მსგავსად, კიდევ ერთი საშუალებაა საკუთარი იდეების გამოსახატად. გარდა ამისა, თავად ალეატორიკა შეიძლება გახდეს საბაბი ამა თუ იმ საკომპოზიტორო გამომგონებლობის დაბადებისა. ასევე კარგი საშუალებაა იმისათვის, რომ პასუხისმგებლობის გაზიარებით შემსრულებელი უფრო ღრმად ჩაახედო შენს ქმნილებაში და შესაბამისად, ნაწარმოების რეალიზების პროცესში მისი (შემსრულებლის) ჩართულობის ხარისხიც მნიშვნელოვანწილად გაზარდო.

ამგვარად, ალგატორიკული ტექნიკისადმი ინტერესი ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში მუდამ იყო, მეტიც, როგორც კვლევამ გვიჩვენა, ინტერესი აღმავლობის გზით განვითარდა, რაც მომავალში კიდევ ბევრი ორიგინალური „ალგატორიკული იმპროვიზაციების“ შექმნის საწინდარია.

დისერტაციის მთავარი დებულებები ასახულია შემდეგ შრომებში:

1. „ალგატორიკის თავისებურებები ნოდარ მამისაშვილის შემოქმედებაში“ („კონცერტინო“ ფორტეპიანოსა და სიმებიანი კვარტეტისათვის და საფორტეპიანო „იმპროვიზაციები ვარიაციების ფორმით“); სტატია ჩაშვებულისა გამოსაცემად თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო გამოცემათა კრებულში. სერია: *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. რედ.: რ. წურწუშია და სხვ. თბილისი, 2010.

2. „ყოველ შესრულებაზე ოდნავ სხვანაირად გამოდის, (რეზო კიკნაძის „ნოქტიურნები“, „ანტიფონია“, „ოთხი მკაცრი ბაგატელი“ და „მარცვლები“). ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი; ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; 2010 | №.1(5) [2010.10.31]; მის.: <http://gesj.internet-academy.org.ge>