

**კონტროლირებადი უნესრიგობა პოლიმუსიკაში:
სატონს სამორნილო მუსიკის ჟანრი კანსიტამინე**

მსოფლიოს მრავალ მუსიკალურ ტრადიციაში ფართოდაა ცნობილი საშემსრულებლო პრაქტიკები, რომლებშიც ავტონომიური მუსიკალური სუბიექტები ერთდროულად თანაარსებობენ ერთსა და იმავე სივრცეში და დროში. ბოლო ათწლეულების განმავლობაში ამ პრაქტიკებს ხშირად პოლიმუსიკას უწოდებენ. დანა რაპოპორტის თანხმად „პოლიმუსიკა“ არის ნეოლოგიზმი, რომელიც 1991 წელს საფრანგეთის ეროვნული სამეცნიერო კვლევითი ცენტრის (CNRS) ეთნომუსიკოლოგიის ლაბორატორიის სემინარზე შექმნეს. მოგვიანებით ის ასე განსაზღვრეს: „რამდენიმე ავტონომიური მუსიკალური ერთეულის დროში წინასწარგანზრახული არსებობის შედეგი ყოველგვარი კოორდინაციის გარეშე“ (Rappoport, 2013: 10).

სინამდვილეში, პოლიმუსიკის ფენომენი ეთნომუსიკოლოგებმა დიდი ხნის წინ დააფიქსირეს. ინდონეზიის პოლიმუსიკის შესახებ თავის კვლევაში რაპოპორტი ახსენებს ისეთ ავტორებს, როგორებიც არიან ელკინი (Elkin, 1967), შეფნერი (Saefner, 1968), ლომაქსი (Lomax, 1968), ბასეტი (basset, 1995) და ჯორჯი (George, 1996). რუსულენოვან ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში აღმოსავლეთ სლავების მრავალფეროვანი პოლიმუსიკალური პრაქტიკა აღწერილია აქეთ რუდნევას (Rudneva, 1975), იეფიმენკოვას (Yefimenkova, 1980), ტავლაის (Tavlay, 1986), იენგოვატოვას (Yengovatova, 1997, 2008), დოროხოვასა და პაშინას (Dorokhova and Pashina, 2005), ბერკოვიჩს (Berkovich, 2012) და სხვებს; ამ ავტორებიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი თეორიული იდეები ეკუთვნის მარგარიტა იენგოვატოვას, რომელმაც შემოიტანა ტერმინი *ერთობლივი სიმღერის განსაკუთრებული ფორმები*.

მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის ეთნომუსიკოლოგების მიერ აღწერილი მონაცემები გვიჩვენებს, რომ შესრულების პრაქტიკა, რომელზეც ისინი საუბრობენ, ძირითადად, ერთსა და იმავე პრინციპზეა აგებული. ძთუმცა განმარტებებში მანაც არის მცირედი განსხვავებები და აქცენტები. მოდით შევადაროთ *პოლიმუსიკისა და კოლექტიური სიმღერის სპეციფიკური ფორმების განმარტებები*. ახლა ვახსენე პოლიმუსიკის განმარტება (თქვენ მას სლავურზე ხედავთ). „კოლექტიური სიმღერის სპეციფიკური ფორმები“, იენგოვატოვას მიხედვით, არის „ორი ან მეტი მუსიკალური ტექსტის ერთდროული შესრულება (სემიოტიკური გაგებით), რაც იწვევს ახალი, კონკრეტული ფუნქციებისა და სემანტიკის მქონე, სტრუქტურულად უფრო რთული ტექსტის გაჩენას. ამ ტექსტის შემადგენელი თითოეული ქვეტექსტი შესაბამის ტრადიციაში შეიძლება ასევე არსებობდეს როგორც დამოუკიდებელი ერთეული. სიმღერის დროს მათი დაპირისპირება შემსრულებლების მიერ შეგნებულად იქმნება (Yengovatova, 2008: 63).

ამ განმარტებიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ განსახილველი საშემსრულებლო პრაქტიკების (შემდგომში ყველას მოვიხსენიებ მოკლე ტერმინით *პოლიმუსიკა*) მთავარი მახასიათებელი არის ორი ან მეტი ავტონომიური მუსიკალური ერთეულის ერთდროული შესრულება. ორივე დეფინიციის ერთ-ერთი საკვანძო სიტყვა არის *წინასწარგანზრახული*, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ *პოლიმუსიკაში* სხვადასხვა მუსიკალური ერთეულის დაპირისპირება არის არა შემთხვევითი, არამედ შემსრულებლების მიერ შეგნებულადაა დაგეგმილი ზოგიერთი ტრადიციული კონტექსტის შესაბამისად. ეს თვისება განასხვავებს

პოლიმუსიკას ხმოვანი ლანდშაფტისგან — რ. მურეი შეფერის მიერ შემოთავაზებული კონცეპცია, რომელიც აღნიშნავს აკუსტიკურ გარემოს, სადაც სხვადასხვა ხმოვანი კომპონენტი, მათ შორის, მუსიკა, გაერთიანებულია ყოველგვარი გეგმისა და მნიშვნელობის გარეშე. იენგოვატოვას განმარტების მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს იდეა, რომ ავტონომიური მუსიკალური ერთეულების („ტექსტების“) კავშირმა შესაძლოა შექმნას ახალი მნიშვნელოვანი სუბიექტი („ჰიპერტექსტი“), რომელთან მიმართებაშიც ეს ავტონომიური ტექსტები ფუნქციონირებენ, როგორც „ქვეტექსტები“. ფრანგული დეფინიცია ხაზს უსვამს დროში კოორდინაციის არარსებობას, რაც პირდაპირ არ არის ნახსენები იენგოვატოვას განმარტებაში. და მაინც, მიმაჩნია, რომ ამ ორ განმარტებას შორის პრინციპული წინააღმდეგობები არ არსებობს და ისინი ერთმანეთს ავსებენ.

მიუხედავად იმისა, რომ პოლიმუსიკის სხვადასხვა ასპექტი არაერთხელ გამხდარა აღწერილობის, ანალიზისა და თეორიულ განხილვის საგანი, როგორც ჩანს, ეს მოვლენა კვლავაც მნიშვნელოვანი პოტენციალია ეთნომუსიკოლოგიური კვლევისთვის. ჩემს კვლევაში ამ მოვლენას განვიხილავ სამხრეთ-აღმოსავლეთ ესტონეთის სეტოს საქორნილო კაასიტამინე სიმღერების მაგალითზე. ეს საკვლევი მასალა კარგი საშუალებაა ყურადღების გასამახვილებლად პოლიმუსიკის ასპექტზე, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის შესწავლილი — *პოლიმუსიკალური პრაქტიკების მუსიკალური კოორდინაციის საკითხი*, ვინაიდან კაასიტამინე ნიმუშების შესრულებაში გვხვდება რამდენიმე შუალედური, ნაწილობრივ კოორდინირებული ფორმა.

ზემოთ ხსენებულ კვლევაში პოლიმუსიკის შესრულების ხმოვან შედეგს დანა რაპოპორტი კონტროლირებად უწესრიგობას უწოდებს (Rappoport, 2013: 40). როგორც ჩანს, ეს გამოქმნა ძალიან კარგად აღწერს არა მხოლოდ პოლიმუსიკის მიერ შექმნილ ხმოვან შთაბეჭდილებას, არამედ სპეციფიკურ ხერხსაც, რომლითაც მუსიკოსები ქმნიან პოლიმუსიკალურ მოვლენებს. ვინაიდან მუსიკალური პრაქტიკები, რომლებიც „ნორმალურია“ იმ კულტურებისთვის, სადაც პოლიმუსიკა გვხვდება (მაგ. სეტო), გულისხმობს ერთჯერადად ერთი მუსიკალური ნაწარმოების შესრულებას რიტმულად და ხმის სიმაღლის კოორდინაციით, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ *ემიკური თვალსაზრისით*, პოლიმუსიკის ერთ-ერთი მიზანი მუსიკალური უწესრიგობის შექმნაა. მუსიკალურ უწესრიგობაში ვგულისხმობ როგორც სტრუქტურულ, ისე ბგერით უწესრიგობას და კონკრეტულ კულტურაში გაბატონებული ჩვეულებრივი შესრულების პრაქტიკიდან გადახრას.

როგორც ჩანს, მიზანმიმართული მუსიკალური უწესრიგობა ყოველთვის გარკვეულწილად კონტროლირებადი უწესრიგობაა, თუმცა კონტროლის ხარისხი და ფორმები შეიძლება მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდეს. პოლიმუსიკაში კონტროლირებადი უწესრიგობა ნიშნავს, რომ მუსიკოსები შეგნებულად ან ინტუიციურად ცდილობენ რაიმე განსაკუთრებული ხარისხის მიღწევას მთლიანი ბგერითი შედეგისთვის (მაგალითად, უწესრიგობის შესანარჩუნებლად და წესრიგის თავიდან ასაცილებლად), ან ცდილობენ განზრახ მოახდინონ „უწესრიგობის დოზირება“, პოლიმუსიკალური და ჩვეულებრივი კოორდინირებული სეგმენტების შერევით.

მოდით, დავაკვირდეთ მუსიკალური უწესრიგობის შექმნისა და „დოზირების“ სტრატეგიებს, სეტოს კაასიტამინე-ს მაგალითზე, საარქივო და თანამედროვე აუდიო ჩანაწერების გამოყენებით.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა წარმოგიდგინოთ სიმღერის უანრი კაასიტამინე და საკვლევი მასალა. ზოგი მკვლევარი აღნიშნავს, რომ *პოლიმუსიკა, ძირითადად, დაკავშირებულია რიტუალურ კონტექსტთან* და რიტუალურ ფუნქციას ასრულებს. ეს, ასევე, ეხება სეტოს საქორნილო სიმღერებს, რომლებიც ცნობილია როგორც *კაასიტამინე* (ან სხვაგვარად *კააშკოლომინე* და *კააშკუტმინე*). ეს არის ორხმიანი სიმღერები მელოდიის გარკვეული ტიპითა და დამახასიათებელი რეფრენით *კაშკე, კანკე*, რომელსაც მღერიან

სასიძოს ნათესავი ქალები, *კაასიკუდი* (ყველა ეს ტერმინი მომდინარეობს ესტონური სიტყვიდან *კაასა* — „ერთად“). *აასიკუდი* ამ სიმღერებს რამდენჯერმე ასრულებს ქორნილის დროს. თუმცა პოლიმუსიკის თვალსაზრისით, ჩვენ გვინტერესებს საქორნილო რიტუალის ის ნაწილი, როდესაც საქმრო საზეიმოდ მიჰყავთ პატარძლის სახლში გაშლილ სუფრასთან და, ეკლესიაში წასვლამდე, ნეფე-პატარძალი პირველად სხდებიან გვერდი-გვერდ. ამ ძალიან მნიშვნელოვან მომენტში *კაასიტამინე* განსაკუთრებულად სრულდება — მომღერლების ორი (ან მეტი) ჯგუფის მიერ. მეორე ჯგუფი სიმღერაში შედის პირველის მიერ სტროფის დასრულებამდე, რის შემდეგაც ისინი ერთგვარ თავისუფალ „კანონში“ მღერიან. *კაასიტამინე* სიმღერები სწრაფი და მხიარული ხასიათისაა. ჰერბერტ ტამპერეს თანახმად, ისინი მოგვიტხრობენ „გამარჯვებული სასიძოს მაცრის მხიარულ ამბებს“ (Tampere, 1960: 199) და მათი სიტყვიერი შინაარსი ხოტბას ასხამს სასიძოს.

დღეს ეს სიმღერები, ძირითადად, სრულდება ტრადიციული კონტექსტის მიღმა და ჩვენ, პრაქტიკულად, არ გვაქვს 20 საუკუნის არცერთი ხმოვანი ჩანაწერი. არსებობს ერთი გუნდის მიერ შესრულებული *კაასიტამინეს* მრავალი აუდიო ჩანაწერი. ორი გუნდის შესრულებული ვარიანტები ძალიან ცოტაა — მე მხოლოდ 12 ასეთი ჩანაწერის პოვნა მოვახერხე, ისინი ჩანერილია 1921 - 2019 წლამდე პერიოდში და ძირითადად ესტონეთის ფოლკლორის არქივშია დაცული.

განსახილველი მელოდიის ტიპის წარმოსადგენად მაგალითისთვის გამოვიყენებ ჩვეულებრივ შესრულებას ერთი გუნდის მიერ (სურ. 1, აუდიომაგ. 1) სანოტო ჩანაწერი დამყარებულია 1936 წელს ჩანერილ ნიმუშზე. სტროფი შედგება ორი ნაწილისგან — წამყვანი მომღერლისა და გუნდის. ორ-ნაწილიანი გუნდი იმეორებს წამყვანი მომღერლის ტექსტსა და მელოდიას. მელოდიის ფორმა ასოებით ასე შეიძლება გამოვსახოთ ARA_1R_1 , სადაც A და A_1 მელოდიის მთავარი ხაზია, ხოლო R და R_1 — მისამლერი *კაშკე*, *კანკე*. ძირითადი ხაზი ჩვეულებრივ რვა მოკლე მარცვალ-ნოტისგან შედგება — მერვედი ნოტები გაშიფრულ მასალაში. მისამლერი შედგება 4 მარცვალ-ნოტისგან, რომელთა Ab -ანგრძლივობა სხვადასხვა შესრულებაში სხვადასხვაა. ეს შეიძლება იყოს მეოთხედი ან მერვედი ნოტები, მაგრამ ყველაზე ტიპური შემთხვევა არის შუალედური ხანგრძლივობა, რომელიც სპეციფიურ, მოქნილ რიტმს ქმნის. როდესაც სიმღერას ორი გუნდი ასრულებს, ასეთი დროებითი ცვლილებები ხელს უწყობს კონკრეტული რიტმული უნესრიგობის შექმნას დროის ზოგად გადანაცვლებასთან ერთად.

მოხსენებაში მოკლედ წარმოგიდგენთ ორ ანალიტიკურ თემას. პირველ რიგში შემოგთავაზებთ სხვადასხვა პოლიმუსიკალურ ფორმას, რომლებიც *კაასიტამინეს* შესრულებაში გვხვდება. და მეორე, გავაანალიზებ როგორ ინარჩუნებენ მომღერლები მუსიკალურ უნესრიგობას და აღწევენ სასურველ ბგერით ეფექტს. კვლევის ეს ბოლო ნაწილი ეფუძნება თანამედროვე მრავალარხიანი ჩანერის კომპიუტერულ ანალიზსა და ინტერვიუებს მომღერლებთან.

ორ-გუნდიანი შესრულებების შედარება ცხადყოფს, რომ სეტოს მომღერლებს აქვთ განსხვავებული აზრი, თუ როგორ უნდა შესრულდეს *კაასიტამინე*. ეს შეიძლება გამოწვეული იყოს ადგილობრივ ტრადიციებს შორის განსხვავებით ან ტრადიციის შეცვლით დროთააგანმავლობაში. ამ ანალიზის ყველა საინტერესო აღმოჩენა არის „სუფთა“ პოლიმუსიკასა და კოორდინირებულ შესრულებას შორის სხვადასხვა გარდამავალი ფორმის არსებობა, რომელშიც ერთმანეთისგან განსხვავდება პროპორციები კოორდინირებულ და არაკოორდინირებულ კომპონენტებს შორის. წარმოგიდგენთ *კაასიტამინეს* შესრულების ხუთ სქემას. ვერტიკალური ხაზები აღნიშნავს კოორდინაციის წერტილებს. პირველ სქემაზე (სურ. 2, აუდიომაგ. 2) ასეთი ხაზები არ არის, რადგან შესრულება სრულიად არაკოორდინირებულია — ცეზურები და ფორმალური ერთეულების საზღვრები ერთმანეთს არ ემთხვევა. ამ შემთხვევაში პოლიმუსიკის ეფექტი მაქსიმალურია. მეო-

რე სქემაზე (სურ. 3) პირველი სოლისტი ელოდება მომდევნო სტროფის დაწყებას, სანამ მეორე გუნდი არ დაასრულებს წინა სტროფს. ეს არის კოორდინაციის ელემენტი. პოლიმუსიკის ელემენტი აქ ჩნდება გადაფარვად სეგმენტებში. მესამე შემთხვევაში (სურ. 4) მეორე გუნდი უერთდება პირველს ბოლო რეფრენზე (ეს ნიშნავს, რომ მეორე გუნდს არ ყავს საკუთარი წამყვანი მომღერალი). პირველი გუნდი არ ელოდება მეორეს და ჩნდება პოლიმუსიკალური გადაფარვა. მეოთხე სქემაზე (სურ. 5, აუდიომაგ. 3)) საქმე გვაქვს მუსიკალურად სრულად კოორდინირებულ შესრულებასთან, მაგრამ გუნდები ერთდროულად მღერიან სხვადასხვა ტექსტს. ასეთი შესრულება უფრო პოლიტექსტურია ვიდრე პოლიმუსიკალური. მეხუთე ვარიანტიც (სურ. 6), ასევე, სრულად კოორდინირებულია, თუმცა, წინასვან განსხვავდება, ვინაიდან პირველი წამყვანი მომღერალი მეორე გუნდის მიერ სტროფის დასრულებას ელოდება

აშკარაა, რომ მუსიკალური ფორმის კოორდინაციის ელემენტები, რომლებსაც *კასიტამინეს* შესრულებაში ვხვდებით, პოლიმუსიკის ეფექტის შემცირებაზე მიუთითებენ. თუმცა, *სრულიად პოლიმუსიკალურ შესრულებაშიც კი შეიძლება იყოს განსაკუთრებული სახის კოორდინაცია*. ვგულისხმობ შემთხვევებს, როდესაც მომღერლები გაცნობიერებულად ცდილობენ მუსიკალური უნესრიგობის შენარჩუნებას, ანუ უნესრიგობა სასურველი ეფექტია. სწორედ ამის მაგალითია გუნდის *ვერსკა ნაასე 2019* წლის ჩანაწერი. 11 მომღერლისგან შედგენილი გუნდი ორ 5- და 6-კაციან ჯგუფად იყოფოდა. ეს არის სპეციალურად ამ კვლევისთვის გაკეთებული ციფრული მრავალარხიანი ჩანაწერი, რომელმაც საშუალება მოგვცა ჩაგვეტარებინა პოლიმუსიკალური მრავალხმიანი შესრულების ძალიან დეტალური კომპიუტერული ანალიზი, რაც ადრე არ მომხდარა. ასევე, მქონდა შესაძლებლობა გამოემეკითხა *კასიტამინეს* შესრულებაში გამოცდილი 12 მომღერალი — 6 გუნდიდან *ვერსკა ნაასე* და 6 გუნდიდან *ვაიკე ჰელერო*. ორივე გუნდის წევრები ახალგაზრდა და საშუალო ასაკის მომღერლები არიან და ზოგიერთ მათგანს მუსიკალური განათლებაც აქვს მიღებული. შემსრულებლობაში ორივე გუნდი ნიმუშად იყენებს სეტოს ცნობილი მომღერლის *ოლო ლაანეტუსა* და მისი გუნდის *კასიტამინეს* მიერ სრულიად არაკოორდინირებული შესრულების 1972 წლის ჩანაწერს.

ინტერვიუების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი შედეგი იყო ის, რომ პოლიმუსიკის შესრულებას თანამედროვე მომღერლები აღიქვამენ, როგორც რთულ მუსიკალურ ერთეულს და არსებობს გარკვეული *ესთეტიკური მოთხოვნები სრული ხმოვანი შედეგის მისაღებად*. მომღერლების უმრავლესობა აღნიშნავდა, რომ „სრული ხმოვანება“ ძალიან მნიშვნელოვანია და რომ სიმღერის დროს ისინი მას გარკვეულწილად უსმენენ და სიამოვნებას იღებენ. „იდეალური ხმოვანი შედეგის“ აღწერისას მომღერლები ხშირად საუბრობენ *ჯგუფებს შორის რიტმულ დამოკიდებულებაზე*. მაგალითად, ერთმა მომღერალმა თქვა: „ყველაზე რთულია შენი სიმღერის კოორდინაცია სხვა გუნდთან. ეს ნიშნავს, რომ რიტმები მეტ-ნაკლებად გადაჯაჭვული უნდა იყოს ერთმანეთზე, მაგრამ არა ძალიან რეგულარულად“ (*მარიია ორასი, ვაიკე ჰალერო*). ციტატა სხვა ინტერვიდან: „მე უფრო მომწონს როდესაც სიმღერა არა ზუსტად სინქრონული, არამედ ცოტა მერყევი, თუმცა არც ისე ქაოტურია“ (*მეელ ვალკი, ვერსკა ნაასე*).

იმის გასაგებად, თუ როგორ ქმნიან მომღერლები ამ „მერყევ“ რიტმს, მთელ შესრულებაში გავზომე ძირითადი ხაზებისა და რეფრენების სიგრძე და შევადგინე დიაგრამა, სადაც კარგად ჩანს ფორმალური სტრუქტურების ურთიერთობები (სურ. 7) წამყვანი მომღერლების შესრულებული ძირითადი ხაზები ნაჩვენებია თეთრი მართკუთხედებით; გუნდის ნამღერი ძირითადი ხაზები მონიშნულია ღია ნაცრისფრად, ხოლო მუქი ნაცრისფერი მართკუთხედები აღნიშნავს რეფრენებს. ყველაზე საინტერესო გარემოება რომელსაც ეს დიაგრამა ავლენს, არის *ცვლილება ორი გუნდის დროებით ურთიერთობაში სიმღერის დროს*. ჩვენ ვხედავთ, რომ დასაწყისში ორივე გუნდის მისამღერები ემთხვეოდა,

ასევე, ერთი გუნდის სოლისტის ნამღერი ძირითადი ხაზები ემთხვეოდა მეორე გუნდისას. ამგვარად, შესრულება ახლოს იყო ფორმალურ სინქრონულობასთან, თუმცა გადაფარული სეგმენტები ერთდროულად არც დაწყებულა და არც დამთავრებულა. ამასთან, მერვე სტროფიდან მოყოლებული დაიწყო ფორმალური ურთიერთობების შეცვლა და თანდათან რეფრენი ძირითად სტრიქონებთან ერთად სრულდებოდა. ანალიზმა გვიჩვენა, თუ როგორ მოხდა ეს ცვლილება. აღმოვაჩინე, რომ შესრულების მეორე ნახევარში მეორე გუნდმა სწრაფად დაიწყო სიმღერა, რითიც ამოკლებდა გუნდის რეფრენებს.

შესაძლოა, ეს შემთხვევით მომხდარიყო, თუმცა შეგვიძლია ვივარაუდოთ. რომ ფორმალურ სტრუქტურებს შორის ურთიერთობები განზრახ შეცვალეს, ვინაიდან ლოგიკურად თუ ვიმსჯელებთ, ყველაზე დიდი რიტმული აშლილობა და. შესაძლოა, „რყევების“ ეფექტი შეიძლება იმ შემთხვევაში გაჩნდეს, თუ რეფრენი უფრო სწრაფად გადაფარავს შენელებულ მთავარ ხაზს (აუდიომაგ. 4). ამ შემთხვევაში 1) ორი სხვადასხვა მუსიკალური ფრაზა ერთად ჟღერს; 2) მუსიკალური ხანგრძლივობები პროპორციული არ არის; 3) სხვაობა მთავარი ხაზისა და რეფრენის ხანგრძლივობას შორის უზრუნველყოფს, რომ ფორმალური დაყოფა ერთმანეთს არ დაემთხვეს. სწორედ ასეთი ურთიერთობა იქნა მიღწეული სიმღერის ბოლოს.

სამწუხაროდ, შესაძლებლობა არ მომეცა გავსაუბრებოდი მეორე გუნდის ნამყვან მომღერალს, რომელიც პასუხისმგებელი იყო გუნდების დროებით ურთიერთქმედებაზე. ამიტომ, შემიძლია მხოლოდ ვივარაუდო, რა განზრახვა ჰქონდა და როგორ მიაღწია თავის მიზანს. მეორე მხრივ, სავსებით შესაძლებელია, რომ ურთიერთქმედების პროცესები ნაწილობრივ (ან უმეტესწილადაც კი) ინტუიციის დონეზე მიმდინარეობდეს და რომ თავად მომღერლებმა ეთნომუსიკოლოგიური ანალიზის შედეგად შეძლონ რაიმე ახლის აღმოჩენა თავიანთ ნამღერში.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკალური კოორდინაციის თვალსაზრისით, პოლიმუსიკა საკმაოდ რთული და ბუნდოვანი მოვლენაა. კოორდინაციის აბსოლუტურ ნაკლებობასა და სრულად კოორდინირებულ შესრულებას შორის მრავალი შუალედური ეტაპი არსებობს. უფრო მეტიც, პოლიმუსიკაში კოორდინაციის ნაკლებობა სინამდვილეში კოორდინაციის სპეციფიკური სახეობაა, რაც, შესაძლოა, შემსრულებლების მხრიდან დიდ ძალისხმევასა და ყურადღებას მოითხოვდეს. კოორდინაციისთვის თავის არიდება შეიძლება ავხსნათ, როგორც „მინუს-ხერხი“ (იური ლოტმანის ტერმინი), რომელიც მრავალ რიტუალურ ფუნქციას ასრულებს და სპეციფიკური ფსიქოლოგიური ეფექტებით ახდენს ზეგავლენას მუსიკოსებსა და მსმენელზე.

აუდიომაგალითები

1. წამყვანი მომღერალი ანნე ვაბარნა (დ. 1877), სოფელი ტონჯა, ჩანერილია ერბერტ ტამბერესა და აუგუსტ პულსტის (რიიგი რინგჰაალინე) მიერ 1936 წელს. ERA, Pl. 25A1.
2. წამყვანი მომღერალი ოლო ლანატუ (დ. 1909), სოფელი სუურე-როსნა, ჩანერილია ჰერბერტ ტამპერე მიერ, 05081972. KM ERA, Mgn II, 2239 b.
3. Värskä – ასრ. გუნდი *Leiko*. წამყვანი მომღერალი მარია როჟიკოვა (დ. 1935). ჩანერილია ანდრეას კალკუბისა და იანიკა ორასის, ჟანა პარტლასისა და იან ტამის მიერ. The multitrack recording session, No 5, 2006.
4. Värskä – ასრ. გუნდი *Verska naase*. წამყვანი მომღერლები მეელიკე კრუსამაე (დ. 1984) და მერიკე ტეინი (დ. 1971). ჩანერილია იანიკა ორასისა და ჟანა პარტლასის მიერ. The multitrack recording session, No 6, 2019.