

მოსსენებები
25-29 სექტემბერი 2006 თბილისი, საქართველო

ტრადიციული მრავალხმიანობის

მესამე

საერთაშორისო

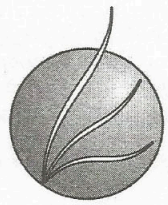
სიმპოზიუმი

THE THIRD
INTERNATIONAL
SYMPOSIUM
ON TRADITIONAL POLYPHONY

25-29 SEPTEMBER 2006 TBILISI, GEORGIA
PROCEEDINGS

25-29 სექტემბერი 2006 თბილისი, საქართველო

ტრადიციული მრავალხმიანობის
მესამე
საერთაშორისო
სიმპოზიუმი



THE THIRD
INTERNATIONAL
SYMPOSIUM
ON TRADITIONAL POLYPHONY

25-29 SEPTEMBER 2006 TBILISI, GEORGIA
P R O C E E D I N G S

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

უპკ (UDC) 781.7+781.42

ტ-753

რედაქტორები *რუსუდან წურწუშია*
იოსებ ჟორდანი

EDITED BY *RUSUDAN TSURTSUMIA*
JOSEPH JORDANIA

გამომცემის კომოდიონატორი *ქეთევან ბაქრაძე*
EDITION COORDINATOR *KETEVAN BAKRADZE*

- © თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2008
- © International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Saradjishvili State Conservatoire, 2008

ISBN 978-99940-943-1-8

გარეკანის მხატვარი ნიკა სეზისკვერაძე

Cover Design by NIKA SEBISKVERADZE

კომპიუტერული უზრუნველყოფა ვალერი ჯუგელი

Computer Service by VALERI JUGELI

დაიბეჭდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, საქართველო

Printed in the Tbilisi State Conservatoire, Georgia

სარჩევი

რედაქტორებისგან	7
მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები	
<i>სიმჰა არომი — ბანდა-ლინდას ჩასაბერი საკრავების ანსამბლების მუსიკა:</i> <i>ფორმა და სტრუქტურა</i>	21
იოსებ შორდანია — რიტმის წარმოშობა და თავდაცვის სტრატეგია <i>ადამიანის ევოლუციაში</i>	47
თამაზ გაბისონია — ცნება "მრავალხმიანობა" ქართული ხალხური <i>სიმღერის მაგალითზე</i>	66
ნინო ფირცხალავა — ჰარმონიის სადარი ქართული ცნება „მორთულება“ <i>იოანე პეტრინის თხზულებაში „ვანმარტებაი...“</i>	84
ანა პიოტროვსკა — ფოლკლორი როგორც ეროვნული იდენტურობის <i>წყარო მუსიკაში</i>	97
ტრადიციული მრავალხმიანობის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენის საკითხები	
იოშკო ჩალეტა — მრავალხმიანი სიმღერა ხორვატიაში — ადრიატიკის <i>კუნძულების ვოკალური ტრადიცია</i>	121
იაკვა პრიმორაცი — დალმაციური "კლაპა" სიმღერის ლოკალური <i>სტილები</i>	150
მაურო ბალმა — პოლიფონიური სიმღერის ორი სტილი და ორი <i>რეპერტუარი ლიგურიიდან (იტალია) — გენუის "ტრალალერო" და ჩერიანას (იმპერია) "კანტო ა ბორდონე".</i>	169
რუჟა ნეიკოვა — მრავალხმიანობა და ქალთა რიტუალი <i>სამხრეთ-დასავლეთ ბულგარეთში</i>	201
ჟან-ჟაკ კასტერე — ერთი იზოლაციიდან მეორისაკენ: ზოგიერთი <i>მოსაზრება ფრანგული მრავალხმიანი სიმღერის შესახებ</i>	220
პანჩოა ეჩეგონი — „კანტუეტანი“, "პასკური სიმღერის სამყარო	234
დაივა რაჩიუნატი-ვიჩინიენე — სიმღერები რეფრენით „ტუმბა“: <i>სათავეები და ინტერპრეტაციის საკითხისათვის</i>	252
ვლადიმერ გოგოტიშვილი - პირველი სახის "ქართული კადანსის" <i>კილო-ინტონაციური წყობის თავისებურებები</i>	269
მიხეილ ლობანოვი — რუსული სასიმღერო მრავალხმიანობის <i>ვაჟთვალისწინებელი ტიპი</i>	282
ნატალია ზუმბაძე — ქართული საძეობო სიმღერები	299
ჯერალდ ფლორიან მესნერი — მრავალხმიანი ვოკალური <i>ტრადიციები კუნძულ ადმოსავლეთ ფლორესზე (ინდონეზია), ბულგარეთსა და მანუსის პროვინციაში (პაპუა ახალი გვინეა)</i>	314
პოლო ვალეჟო — ვაგოგო ხალხის (ტანზანია) მუსიკა და ლოგოკა: <i>სოციალური ფუნქცია და მუსიკალური ტექნიკა</i>	334
თეონა რუხაძე — აჭარულ-შავშურის მაცრულები	352

მრავალხმიანობის სტრუქტურულ-აკუსტიკური ანალიზი

ფრანც ფოიდერმაირი და ვერნერ ა. დოიჩი — ვირტუალური მრავალხმიანი მუსიკის მავალითები და მათი ფსიქოაკუსტიკური საფუძველი.	367
ემი ნიშინა, ნორიე კავაი, მანაბუ ჰონდა, რეიკო იაგი, მასაკო მორიმოტო, სატოში ნაკამურა, ტადაო მაცეკავა, იოშიჰარუ იონეკურა, შიროში შიბასაკი და ცუტომუ იოჰაში — მუსიკალური ფლერადობის მალაღსიხშირიანი არასშენადი კომპონენტის აღქმის ბიოლოგიური მექანიზმი.	384
ნონა ლომიძე — ქართული სიმღერა, ტრანსკრიფცია და კომპიუტერი.	399

მრავალხმიანობის სოციოლოგიური ასპექტები და სქესი

ნინო ციციშვილი — სქესი და იმპროვიზაცია ქართულ მრავალხმიან სიმღერაში.	415
ანდრეა კუზმიჩი — “უცვლელი” თბილისის ანსამბლებში.	429

ქართული ტრადიციული სასულიერო მუსიკა ლიტურგიაში და ყოველდღიური ყოფა

მალხაზ ერქვანიძე — ქართული საგალობლების აღდგენა-რესტავრაცია – ქართული სამგალობლო სკოლის ერთ-ერთი პროორიტეტი. . .	449
დავით შულღიაშვილი — “შესვლადი” ქართულ საეკლესიო გალობაში.	469
გიორგი გოცირიძე, ნინო ლამაშიძე — ქართული ტრადიციული სუფრის ლიტურგიული ბუნება, სადიდებლები და საღვინო საგალობლები.	485
მანანა შილაკაძე — სუფრული სიმღერები ტრადიციულ-ყოფითი კულტურის კონტექსტში.	505
ლორენ ნინოშვილი — საეკლესიო მუსიკა მართლმადიდებელ დიასპორაში: ქართულ საგალობელთა ინგლისურად შესრულების საკითხი.	517

ტრადიციული მრავალხმიანობის საარქივო ჩანაწერები

დიტერ ქრისტენსენი — ხმოვანი არქივები, ტექნოლოგია, კვლევა და სახელწიფო.	533
სიუზან ციგლერი — პოლიფონია და ბერლინის ფონოგრამათა არქივის ისტორიული ხმოვანი ჩანაწერები.	547
გერდა ლეხლაიტნერი, ნონა ლომიძე — ქართველი და ბუხარელი ებრაელები ვენაში.	562
ფრანც ლეხლაიტნერი — ქართული ცვილის ლილვაკების კოლექციები – ჩანერის ტექნოლოგია და რეკომენდაციები რესტავრაციისათვის.	578
რუსუდან ნურნუშია — საქართველოში დაცული ცვილის ლილვაკების კოლექცია.	584
ავტორების შესახებ.	602

CONTENTS

From the Editors	14
 General Theory and Musical-Aesthetic Aspects of Polyphony	
Simha Arom - <i>The Music of Banda-Linda Horn Ensembles: Form and Structure</i>	26
Joseph Jordania - <i>Origins of Rhythm: Beginnings of Choral Polyphony and the Defence Strategy in Human Evolution</i>	55
Tamaz Gabisonia - <i>The Notion of Polyphony on the Example Georgian Folk Music</i>	76
Nino Piriskhalava - <i>On Georgian Term "Mortuloba", Denoting Musical Harmony, in the Works of Ioane Petrits</i>	92
Anna Piotrowska - <i>Folklore as a Source of National Identification in Music</i>	108
 Regional Styles and Musical Language of Traditional Polyphony	
Joško Čaleta - <i>The Multipart Singing in Croatia – Vocal Traditions of the Adriatic Islands</i>	136
Jakša Primorac - <i>Local Styles of Dalmatian "Klapa" Singing</i>	159
Mauro Balma - <i>Two Styles of Multipart Singing, Two Repertoires of Liguria (Italy): the "Trallalero" of Genoa and the "Canto a Bordone" of Ceriana (Imperia)</i>	178
Ruzha Neykova - <i>The Polyphonic Singing in a Female Ritual of South Western Bulgaria</i>	210
Jean-Jacques Casteret - <i>From One Isolate to Another: Some Marks for the Knowledge of France Mainland Multipart Singing</i>	225
Pantxoia Etchegoin - <i>"Kantuketan," the World of Basque Singing</i>	244
Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė - <i>Seeking for the Origins of Songs with Refrain "Tumba" and their Interpretation</i>	258
Vladimer Gogotishvili - <i>Peculiarities of Mode-Intonational Scale in "Georgian Cadence" of Type 1</i>	275
Mikhail Lobanov - <i>Previously Unaccounted Type of Russian Song Polyphony</i> ..	289
Natalia Zumbadze - <i>Georgian Childbirth (Sadzeobo) Songs</i>	304
Gerald Florial Messner - <i>The Multi-Part Vocal Tradition in Eastern Flores (Indonesia), Middle Western Bulgaria and Baluan Island, Manus Province (Papua New Guinea): A Comparison</i>	322
Polo Vallejo - <i>Music and Logic Among the Wagogo People from Tanzania</i>	343
Teona Rukhadze - <i>Achara-Shavshetian Best Men's ("Maqruli") Songs</i>	356
 Structural-Acoustic Analysis of Polyphony	
Franz Födermayr & Verner A. Deutsch - <i>Examples of Virtual Multi-Part Music and Their Psychoacoustics Foundations</i>	373
Emi Nishina, Norie Kawai, Manabu Honda, Reiko Yagi, Masako Morimoto, Satoshi Nakamura, Tadao Maekawa, Yoshiharu Yonekura, Hiroshi Shibasaki and Tsutomu Oohashi - <i>Biological Mechanism of Perception</i>	

<i>of Inaudible High-Frequency Component Included in Musical Sounds</i>	391
Nona Lomidze - Georgian Song, Transcription and Computer	401
Sociological Aspects of Polyphony and Gender	
Nino Tsitsishvili - Gender and Improvisation in Georgian Polyphonic Singing	419
Andrea Kuzmich - Non-Change in Tbilisi Ensembles	437
Georgian Traditional Sacred Music in Liturgy and Everyday Life	
Malkhaz Erqvanidze - Revival-Restoration of Georgian Church Hymns – One of the Priorities of Georgian School of Chant	456
David Shugliashvili - “Shesvladi”(Introit) in Georgian Sacred Chant	475
Giorgi Gotsiridze and Nino Ghambashidze - Liturgic Nature of the Georgian Traditional Feasts, Exultations and Festive Hymns	495
Manana Shilakadze - Drinking Songs in the Context of Traditional-Everyday Culture	511
Lauren Ninoshvili - Sacred Music in the Orthodox Diaspora: a Case for Georgian Hymns in English	524
Archival Recordings of Traditional Polyphony	
Dieter Christensen - Archives, Technology, Research, State	541
Susanne Ziegler - Polyphony in Historical Sound Recordings of the Berlin Phonogramm-Archiv	555
Gerda Lechleitner and Nona Lomidze - Bukharian and Georgian Jews in Vienna Archive	570
Franz Lechleitner - The Georgian Wax Cylinder Collections – Recording Technology and Recommendations for Restoration . . .	581
Rusudan Tsutrumia - A Collection of Wax Cylinders Preserved in Georgia . .	593
Contributors	602

რედაქტორებისაგან

2006 წლის 25-29 სექტემბერს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში უკვე მესამედ შედგა ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმი, რომელიც გაიმართა საქართველოს პრეზიდენტის პატრონაჟითა და საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს ფინანსური მხარდაჭერით. სიმპოზიუმის ორგანიზატორები იყვნენ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (რექტორი პროფ. მ. დოიჯაშვილი), კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (დირექტორი პროფ. რ. წურნუშია), ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი (ხელმძღვანელი პროფ. ა. ერქომაიშვილი) და სიმპოზიუმის საზღვარგარეთული ცენტრი (ხელმძღვანელი, პროფ. ი. ჟორდანიას, ავსტრალია).

25 სექტემბერს, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ დარბაზში, სიმპოზიუმის გახსნის საზეიმო ცერემონიაზე შედგა “ქართული პოლიფონიის დაცვისა და განვითარების” იუნესკოს სამწლიანი პროექტის დასრულებისადმი მიძღვნილი ფილმის პრეზენტაცია. სიმპოზიუმში 11 ქართველთან ერთად მონაწილეობდა 23 მცენიერი მსოფლიოს 14 ქვეყნიდან — ავსტრიიდან, ავსტრალიიდან, ამერიკის შეერთებული შტატებიდან, ბულგარეთიდან, გერმანიიდან, ესპანეთიდან, იაპონიიდან, იტალიიდან, კანადიდან, ლიტვიდან, პოლონეთიდან, რუსეთიდან, საფრანგეთიდან, ზორვატიიდან.

სიმპოზიუმის საკონცერტო პროგრამებში მონაწილეობდნენ საქართველოს სხვადასხვა რეგიონიდან ჩამოსული საოჯახო და სოფლის ანსამბლები, რომელთაც სხვადასხვა ქვეყნის ეთნომუსიკოლოგებსა და ფართო აუდიტორიას წინა სიმპოზიუმებისაგან განსხვავებული ასპექტით წარმოუდგინეს ქართული მრავალხმიანობა. საქართველოში ოჯახი ყოველთვის განსაკუთრებულ როლს ასრულებდა ტრადიციული ყოფის შენახვისა და მრავალხმიანი იმპროვიზაციული ხელოვნების თაობიდან თაობაზე გადაცემაში. დღესაც, ურბანიზებული ყოფის პირობებში, სწორედ ოჯახს შეუძლია ქართული მრავალხმიანობის ცოცხლად არსებობისათვის ყველაზე ბუნებრივი გარემოს შექმნა.

ჩვენმა სიმპოზიუმებმა უკვე თავისი სამემსრულებლო ტრადიცია შექმნეს — მასში ამჯერადაც მონაწილეობდნენ ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებიდან — კანადიდან, დიდი ბრიტანეთიდან, იაპონიიდან და საფრანგეთიდან. დიდი ინტერესი გამოიწვია ბასკური ტრადიციული მუსიკის ორიგინალურმა კვარტეტმა საფრანგეთის ბასკეთიდან, რომლის რეპერტუარმა ნათლად წარმოაჩინა ამ ეთნოსის მუსიკალური კულტურის თვითმყოფადობა.

ვფიქრობთ, უკვე ისიც შეიძლება ითქვას, რომ თბილისის სიმპოზიუმები შესანიშნავ ტრიბუნად იქცა იმ კვლევების შედეგების გამოსამზეურებლად, რომელიც უკანასკნელ ხანს აქტიურად მიმდინარეობს მთელს მსოფლიოში მრავალხმიანობის სხვადასხვა რეგიონული სტილების შესასწავლად. პირველი და მეორე სიმპოზიუმების სხვადასხვა თემატურ სექციაში წარმოდგენილი მოხსენებების ლომის წილი ქართულ მრავალხმიანობაზე მოდიოდა. მაგალითად, I სიმპოზიუმში, ქართულის გარდა, წარმოდგენილი იყო სამხრეთ-აღმოსავლეთ არაბეთის, ბულგარეთისა და ცენტრალური აზიის ე.წ. ობერტონული სიმღერა, II სიმპოზიუმში უკვე გაჩნდა მოხსენებები ჰერცოგოვინა-ბოსნიური, ლიტვური,

ალბანური, უკრაინული, ავსტრიული მრავალბმიანობის შესახებ. III სიმპოზიუმმა კიდევ უფრო გააფართოვა გეოგრაფიული არეალი — მასზე წარმოდგენილი იყო მოხსენებები იტალიური, საფრანგეთის პირინეისი, ბასკური, ხორვატული, რუსული, პიგმეების, ტანზანიური, ინდონეზიური, გვინეური მრავალბმიანობის შესახებ. ეს საკითხი ჩვენთვის მეტად პრინციპულია, რადგან სიმპოზიუმის გეოგრაფიის გაფართოება ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ასპექტია მსოფლიო მრავალბმიანობის სფეროში ნაყოფიერი ურთიერთთანამშრომლობის მისაღწევად.

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლო წლების განმავლობაში მსოფლიოში აშკარად გაიზარდა ინტერესი ტრადიციული მრავალბმიანობის შესწავლის მიმართ. 1991-93 წლებში საფრანგეთში შეიქმნა და არსებობდა მრავალბმიანობის კვლევის საერთაშორისო საბჭო (რომლის დაარსების ინიციატორი სიმპა არომი იყო). განსაკუთრებით გახშირდა მრავალბმიანობისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო ფორუმები 2002 წლიდან. 2002 წელს საქართველოში მრავალბმიანობის საერთაშორისო კონფერენციების 25 წლიანმა გამოცდილებამ უფრო მასშტაბური ხასიათი მიიღო და ჩატარდა ტრადიციული მრავალბმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმი, რომელსაც 2004 და 2006 წლებში მოჰყვა II და III სიმპოზიუმები. ამჟამად მიმდინარეობს გაცხოველებული მზადება IV სიმპოზიუმისთვის, რომლის მონაწილეები ტრადიციულად, საჩუქრად მიიღებენ წინა სიმპოზიუმის მასალების წინამდებარე დიდტანიან კრებულს. 2002 წელსვე ტაივანში მოეწყო ტრადიციული მრავალბმიანობის კონფერენცია (ეს იყო პირველი და ჯერჯერობით ერთადერთი მსგავსი კონფერენცია აზიაში); 2005 წელს ვენაში შედგა მსგავსი კონფერენცია და იქვე გაიხსნა ევროპული მრავალბმიანობის კვლევის ცენტრი (2008 წლის ოქტომბერში უკვე დაგეგმილია მომდევნო კონფერენციის ჩატარება ვენაში), 2007 წელს პორტუგალიაში ჩატარდა მრავალბმიანობისადმი მიძღვნილი კონფერენცია (და აქაც მიღებულ იქნა განწყვეტილება რომ ეს კონფერენციები სისტემატურად ჩატარდეს). თუ ჩვენი მეგობარი ეთნომუსიკოლოგები გადაჭარბებაში არ ჩამოგვართმევენ, თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიის ასეთი ვაქტიურება მრავალბმიანობის სფეროში, ვფიქრობთ, გარკვეულწილად, თბილისური საერთაშორისო ფორუმების წარმატებებს უკავშირდება.

საინტერესოა აღინიშნოს ისიც, რომ კონფერენციების უდიდესი ნაწილი ტარდება ევროპაში (მხოლოდ ერთი კონფერენცია ჩატარდა აფრიკაში და ერთი აზიაში); არც ერთი მსგავსი კონფერენცია არ ჩატარებულა, მაგალითად, ამერიკაში), და კონფერენციების უდიდესი ნაწილის თემატიკა მხოლოდ მრავალბმიანობის ევროპულ ტრადიციებს მოიცავს. დღეისათვის თბილისში ჩატარებული კონფერენცია-სიმპოზიუმები უნიკალურია იმიტაც, რომ აქ თავს იყრიან და ერთმანეთს უზიარებენ გამოცდილებას მრავალბმიანობის სპეციალისტები მსოფლიოს სრულიად სხვადასხვა რეგიონიდან.

ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობთ, შეიძლება საუბარი თბილისის სიმპოზიუმების კიდევ ერთ თავისებურებაზე, რომელიც უკუიფენს მისი ორგანიზატორების პოზიციას – ჩვენ ვცდილობთ არ შემოვიფარგლოთ მხოლოდ ერთი თემით, არამედ ვცდილობთ, ტრადიციული პოლიფონია წარმოვაჩინოთ ეთნომუსიკოლოგიურ-კულტურულოგიური პრობლემების ფართო კონტექსტში — მისი წარმოშობისა და განვითარების ზოგად თეორიულ, ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ, სოციალურ, მუსიკალურ-სტრუქტურულ, სამემსრულებლო, ალქმის, ფიქსაციის, არქივაცი-

ის და ა.შ. და ა.შ. ასპექტებში. ამისდა შესაბამისად, თბილისის სიმპოზიუმების თემატიკას, ბევრი სხვა სამეცნიერო თავყრილობებისაგან განსხვავებით, ორი თავისებურება ახასიათებს: (1) ერთი მხრივ, თემატიკა ძალიან ფართოა და, მეორე მხრივ, (2) სიმპოზიუმების თემატიკა არ იცვლება. შესაბამისად, თბილისში ჩატარებულ ნებისმიერ სიმპოზიუმზე შეიძლება წარმოდგენილი იყოს მრავალხმიანობასთან დაკავშირებული ნებისმიერი მოხსენება.

ასე იყო III სიმპოზიუმზეც. **პირველ თემაზე მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები** რამდენიმე მოხსენება იყო წარმოდგენილი. კერძოდ, **სიმჰა არომის (საფრანგეთი)** მოხსენებაში „ბანდა-ლინდას ჩასაბერი საკრავების ანსამბლების მუსიკა: ფორმა და სტრუქტურა“ განხილული იყო ცენტრალური აფრიკის რესპუბლიკის ერთ-ერთი ეთნიკური ჯგუფი, ბანდა-ლინდა და დეტალურად იყო გამოკვლეული ჰოკეტის ტექნიკის თავისებურებები მათ საკრავიერ მუსიკაში. **იოსებ ყორდანას (ავსტრალია-საქართველო, მელბურნის უნივერსიტეტი)** მოხსენებაში „რიტმის წარმოშობა და თავდაცვის სტრატეგია ადამიანის ევოლუციაში“ მკვლევარმა განიხილა ერთი შეხედვით დამოუკიდებელი, მაგრამ შინაგანად ურთიერთდაკავშირებული ორი საკითხი – (1) მრავალხმიანობის განვითარების ისტორიული დინამიკა და (2) რიტმული ჯგუფური სიმღერის როლი ადამიანის ევოლუციის ადრეულ ეტაპზე, რომლებიც ავტორმა უშუალოდ დაუკავშირა მრავალხმიანობისა და თვით მუსიკის წარმოშობის საკითხებს. **თამაზ გაბისონიას (საქართველო, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია)** მოხსენებაში „ცნება მრავალხმიანობა ქართული ხალხური მუსიკის მაგალითზე“ დახასიათებული იყო მისი პარალელური ცნებები, დაკავშირებული მრავალხმიანობის სოციალურ და ფსიქოლოგიურ ფაქტორებთან, შემოთავაზებული იყო პოლიფონიური აზროვნების სხვადასხვაგვარი გამოვლენის დეფინიცია ქართული ტრადიციული მუსიკალური პრაქტიკის გათვალისწინებით. **ნინო ფირცხალავა (საქართველო, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია)** შეეცადა თავის მოხსენებაში „ჰარმონიის სადარი ქართული ცნება მორთულება იოანე პეტრინის თხზულებაში განმარტებაი...“ გაერკვია, როგორი შინაარსით არიან დატვირთული ტერმინები „ნართი“, „რთვა“, „მრთველი“ და „მორთულება“ XI საუკუნის ქართველი ფილოსოფოსის იოანე პეტრინის თხზულებებში და დაასკვნა, რომ „მორთულება“ წარმოადგენს დღეისათვის არსებული „მუსიკალური ჰარმონიის“ ცნების ეკვივალენტურ ქართულ ტერმინ-ცნებას. **ანა პიოტროვსკას (პოლონეთი, კრაკოვის იგიელონის უნივერსიტეტი)** მოხსენებაში „ფოლკლორი როგორც ეროვნული იდენტურობის წყარო მუსიკაში“ ავტორი მსჯელობს ერისა და ეროვნული კულტურის, ეროვნული საკომპოზიტორი სკოლების, სტილებისა და რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი ე.წ. „ნაციონალისტური მიმდინარეობის“ ურთიერთმიმართების საკითხებზე ევროპულად და, მათ შორის, ქართული მუსიკალური კულტურის მაგალითზე.

მეორე თემა, ტრადიციული მრავალხმიანობის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენის საკითხები, ტრადიციულად, ყველაზე მრავალრიცხოვან მოხსენებებს შეიცავდა. **იოსებ ჩალეტამ (ხორვატია, ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის კვლევის ინსტიტუტი)** მოხსენებაში „მრავალხმიანი სიმღერა ხორვატიაში – ადრიატიკის კუნძულების ვოკალური ტრადიცია“, წარმოადგინა მრავალხმიანი სიმღერის თავისებურებები ადრიატიკის კუნძულების ხორვატული ნაწილის მუსიკალური ტრადიციებში, ამ კუნძულების მოსახლეობის ისტორიული დი-

ნამიკის გათვალისწინებით. **იაკუა პრიმორაცის (ხორვატია, მეცნიერებისა და ხელოვნების აკადემია)** მოხსენება “დალმაციური კლაპა სიმღერის ლოკალური სტილები” დაეთმო შედარებით ახალი, მაგრამ ძალიან პოპულარული სასიმღერო სტილის “კლაპას” ისტორიას და სტილურ დახასიათებას. **მაურო ბალამ (იტალია)** წარმოადგინა მოხსენება “პოლიფონიური სიმღერის ორი სტილი და ორი რეპერტუარი ლიგურიიდან (იტალია) — გენუის ტრალალერო და ჩერიანას (იმპერია) კანტო ა ბორდონე”. მრავალრიცხოვან მაგალითებზე დაყრდნობით ავეტორმა დაახასიათა ეს ორი სტილი, რომელთაგან ერთი ფართოდ არის გავრცელებული გენუაში, ხოლო მეორე (სიმღერა ბურდონით) მხოლოდ ერთ სოფელში არის შემორჩენილი. **რუჟა ნეიკოვას (ბულგარეთი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ფოლკლორის ინსტიტუტი)** მოხსენებაში “მრავალხმიანობა და ქალთა რიტუალი სამხრეთ-დასავლეთ ბულგარეთში” წამოჭრილი იყო მოსაზრება “წმინდა ლაზარეს დღესთან” დაკავშირებულ სიმღერებში ორი (არქაული მცირედიპაზონიანი და შედარებით უფრო ახალი ფართოდიპაზონიანი) სასიმღერო სტილების თანაარსებობის შესახებ. **ჟან-ჟაკ კასტერეს (საფრანგეთი, ბორდო, მიშელ დე მონტენის უნივერსიტეტი)** მოხსენებაში “მრავალხმიანი სიმღერა საფრანგეთში (პირინეების ბასკეთი და ოქსიტანია)” განხილული იყო ძირითადად მონოფონურ საფრანგეთში ტერციებში მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიციის არსებობა და გავლებული იყო პარალელები ალპების და კუნძულ კორსიკის მრავალხმიან ტრადიციებთან. **პანჩოა ეჩეგოენის (საფრანგეთი, ბასკური კულტურის ცენტრი)** მოხსენება “კანტუკეტანი — ბასკური სიმღერის სამყარო” დაეთმო იმ ტენდენციას, რომლის დამკვიდრებასაც ისახავს მიზნად ახალი კვლევით-პრობუვანდული პროგრამა “კანტუკეტან”(სიტყვა-სიტყვით “სიმღერის ძიება”) — ბასკური ენისა და კულტურის მოამაგეების მიზანმიმართული ზრუნვა ბასკური ხალხური სიმღერის შენარჩუნებასა და პოპულარიზაციაზე. **დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენეს (ლიტვა, მუსიკალური აკადემია)** მოხსენებაში “სიმღერები რეფრენით ტუმბა: სათავეები და ინტერპრეტაციის საკითხისათვის” განხილული იყო ამ თავისებური რეფრენის შესაძლო კავშირები არომანულ და სერბულ სიმღერებში არსებულ მისამღერებთან. **ვლადიმერ გოგონტიშვილმა (საქართველო, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია)** წარმოადგინა თეორიული ტიპის მოხსენება “პირველი სახის “ქართული კადანსის” კილო-ინტონაციური ნყობის თავისებურებები”, სადაც მან დაასაბუთა აღნიშნული საკადანსო ფორმულის ფუნქციონალური მოდულაციური ხასიათი და კრიტიკულად განიხილა ადრე გამოთქმული მოსაზრებები. **მიხეილ ლობაზოვის (რუსეთი, სანკტ-პეტერბურგის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი)** მოხსენებაში “რუსული სასიმღერო მრავალხმიანობის გაუთვალისწინებელი ტიპი” წარმოადგინილი იყო მრავალხმიანობის მანამდე შეუსწავლელი ტიპი (ჰეტეროფონიის და ოქტავური ტექნიკების შერწყმა), რომელიც გავრცელებულია კონსტრომადან ცენტრალურ ურალამდე. **ნატალია ზუმბაძემ (საქათველო, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია)** წარმოადგინა მოხსენება “ქართული საძეობო სიმღერები”, სადაც განხილული იყო დღეისათვის ყოფიდან გამქრალი საძეობო სიმღერების ფუნქცია, მუსიკალური ენა და შემორულებლობის საკითხები. **ჯერალდ ფლორიან მესენერმა (ავსტრალია, სიდნეი)** წარმოადგინა მოხსენება “მრავალხმიანი ვოკალური ტრადიციები კუნძულ აღმოსავლეთ ფლორესზე (ინდონეზია), ბულგარეთსა და მანუსის პროვინციაში (პაპუა ახალი გვინეა)”. მოხსენებაში ახალი მონაცემებისა

და ახალი ტექნიკური საშუალებების გამოყენებით იყო განხილული ის შთამბეჭდავი მსგავსება ბალკანურ და სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიის მრავალხმიან ტრადიციებს შორის, რაც ჯერ კიდევ იაპო კუნსტმა აღნიშნა 1964 წელს. **პოლო ვალეჰომ (ესპანეთი)** წარმოადგინა მოხსენება “ვაგოგო ხალხის (ტანზანია) მუსიკა და ლოგიკა: სოციალური ფუნქცია და მუსიკალური ტექნიკა” სადაც განხილული იყო ავტორის მიერ ვაგოგოს ტომის ერთ-ერთ სოფელში ცხოვრების პერიოდში შემჩნეული და გამოკვლეული კავშირი მუსიკის ფუნქციასა და მუსიკალურ სისტემებს შორის. **თონა რუხაძემ (საქართველო, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია)** წარმოადგინა მოხსენება “აჭარულ-შავშური მყარულები”, სადაც განხილული იყო სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში (აჭარაში) და მიმდებარე ქართულ სოფლებში (თურქეთის ტერიტორიაზე) არსებული მრავალხმიანი მყარულების მუსიკალური კანონზომიერებები.

თემაში ვირტუალური მრავალხმიანი მუსიკის ნიმუშები და მათი ფსიქო-აკუსტიკური საფუძველი წარმოდგენილი იყო ორი მოხსენება: **ფრანც ფიოდერმაირის და ვერნერ ა. დოიჩის (ორივე – ავსტრია, ვენის უნივერსიტეტი)** მოხსენებაში “ვირტუალური მრავალხმიანი მუსიკის მავალითები და მათი ფსიქოაკუსტიკური საფუძველი” განხილული იყო თავისებური ფსიქოლოგიური მოვლენა, როდესაც მსმენელს ესმის რეალურად მჟღერი ფაქტურისაგან განსხვავებული ფაქტურა (მაგალითად, როცა ჟღერს ერთხმიანობა, მსმენელს კი ესმის მრავალხმიანობა). **გიი ნიშინას, ნორიე კავაის, მანაბუ ჰონდას, რეიკო იაგის, მასაკო მორიმოტოს, სატოში ნაკამურას, ტადაო მიაკავას, იოშიჰარუ იონეკურას, ჰიროში შიბასაკისა და ცუტომუ ოოჰაისი (იაპონია)** ერთობლივი მოხსენებაში „მუსიკალური ჟღერადობის მაღალსიხშირანი არასმენადი კომპონენტის აღქმის ბიოლოგიური მექანიზმი“ დათმობილი იყო მრავალხმიან ტრადიციებში ძალიან მაღალი სიხშირის ობერტონების აღქმის ბიოლოგიური მექანიზმებისადმი, რაც ხორციელდება სხეულზე მოთავსებული სენსორული ზონების, და არა უშუალოდ სმენის ორგანოს მიერ. **ნონა ლომიძის (ავსტრია, ვენის უნივერსიტეტი)** მოხსენება “ქართული სიმღერა, ტრანსკრიფცია და კომპიუტერი” ეძღვნებოდა ქართული მრავალხმიანი სიმღერის კომპიუტერულ ნოტაციასზე გადატანის მეთოდის ახალი ტექნიკური საშუალებების გამოყენებით.

შემდეგ თემაში მრავალხმიანობის სოციოლოგიური ასპექტები და სქესი ასევე ორი მოხსენება იყო წარმოდგენილი: **ნინო ციციშვილის (ავსტრალია, მონაშის უნივერსიტეტი)** მოხსენება “სქესი და იმპროვიზაცია ქართულ მრავალხმიან სიმღერაში” დაეთმო იმ განსხვავებულ სოციალურ და ფსიქოლოგიურ კონტექსტებს, რაშიც ვლინდება ქართველ ქალთა და მამაკაცთა იმპროვიზაციორული ოსტატობა. **ანდრეა კუზმიჩის (კანადა, ორეკის უნივერსიტეტი)** მოხსენება “*უცვლელი* თბილისის ანსამბლებში” მიეძღვნა უსმესრულელო სტილის მეტევიდრობითობას, რაც ჩანს ბოლო ასი წლის განმავლობაში ქართული ხალხური სიმღერის თბილისური ანსამბლების შემსრულებლობაში.

თემაში ქართული ტრადიციული სახულიერო მუსიკა ლიტურგიაში და ყოველდღიური ყოფა წარმოდგენილი იყო რამდენიმე მოხსენება. **მალხაზ ერევანიძემ (საქართველო, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია)** თავის მოხსენებაში “ქართული საგალობლების აღდგენა-რესტავრაცია – ქართული სამგალობლო სკოლის ერთ-ერთი პრობლემები” ჩამოაყალიბა დამოხსენების მსვლელობისას რეალურად ააჟღერა) ის მუსიკალური პრინციპები, რომელთა მიხედ-

ვითაც შეიძლება მოხდეს ამა თუ იმ სკოლის დაკარგული ნიმუშების აღდგენა. **დავით შულღიაშვილის (საქართველო, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია)** მოხსენება *“შესვლადი ქართულ საეკლესიო გალობაში”* ქართული წირვის წესის საგალობელთა ერთ-ერთ თავისებურ ჯგუფს, “შესვლადს” დაეთმო. წარწერადგენილი იყო საგალობლების ამ ჯგუფისათვის დამახასიათებელი მუსიკალური მახასიათებლები. **გიორგი გოციროძის და ნინო ლამბაშიძის (ორივე – საქართველო, ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი)** ერთობლივი მოხსენება “ქართული ტრადიციული სუფრის ლიტურგიული ბუნება, სადიდებლები და სალხინო საგალობლები” წარმოადგენდა ქართულ მეცნიერებაში ქართული სუფრის წესის წარმოვავლობისა და ასაკის შესახებ მიმდინარე კამათის გაგრძელებას. აღნიშნული იყო ღრმა შინაგანი კავშირი ქართული ტრადიციული სუფრის წესისა ჯერ წინაქრისტიანულ, შემდგომ კი ადრე-ქრისტიანულ ალაპების ტრადიციასთან. **მანანა შილაკაძის (საქართველო, ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი)** მოხსენება “სუფრული სიმღერები ტრადიციულ-ყოფითი კულტურის კონტექსტში” დაეთმო ქართული კულტურისათვის ამ უმნიშვნელოვანესი უფროსი გარეცვლების არეალისა და ისტორიული წყაროების განხილვას. **ლორენ ნინოშვილის (აშშ, კოლუმბიის უნივერსიტეტი)** მოხსენებაში “საეკლესიო მუსიკა მართლმადიდებელ დიასპორაში: ქართულ საგალობელთა ინგლისურ შესრულების საკითხი” წამოჭრილი იყო ქართული საგალობლების ინგლისურ ენაზე თავმნის საჭიროების საკითხი. თარგმანი, ავტორის აზრით, ხელს შეუწყობს იმას, რომ ქართული საგალობელი აშშ-ს მართლმადიდებლური ეკლესიის უფრო ორგანული, ადვილად გასაგები და ადვილად ასათვისებელი ნაწილი გახდეს.

ნიშანდობლივად მიგვაჩნია, რომ ტრადიციული მრავალხმიანობის თითქმის ყოველ სიმპოზიუმზე ვხვდებით საარქივო ჩანაწერების თემატიკაზე წარმოდგენილ მოხსენებებს. განსაკუთრებით ფართოდ იყო **ტრადიციული მრავალხმიანობის საარქივო ჩანაწერების** თემატიკა წარმოდგენილი III სიმპოზიუმზე. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს თანამედროვე ეტაპზე ფიქსირებული აუდიო მასალის კვლევის აქტუალობას. **დიტერ ქრისტენსენის (აშშ/გერმანია, კოლუმბიის უნივერსიტეტი)** მოხსენება “ხმოვანი არქივები, ტექნოლოგია, კვლევა და სახელწიფო” დაეთმო არქივების განვითარების ისტორიულ გზას უძველესი ცივილიზაციების ბიბლიოთეკებისა და არქივებიდან ვენისა და ბერლინი ფონოგრაფორარქივების შექმნამდე, და იმ დიდ როლს, რასაც არქივები თამაშობენ თანამედროვე საზოგადოებასა და მეცნიერებაში. **სიუზან ცვლერის (გერმანია, ბერლინის ფონოგრაფორარქივი)** მოხსენება “პოლიფონია და ბერლინის ფონოგრაფორმათა არქივის ისტორიული ხმოვანი ჩანაწერები” დაეთმო იმ დიდ როლს, რაც ითამაშა ტრადიციული მრავალხმიანობის სხვადასხვა საკითხების კვლევაში ბერლინის ფონოგრაფორარქივმა თავისი არსებობის ას წელზე მეტი ხნის განმავლობაში. **გერად ლეხლაიტნერის (ავსტრია, ვენის ფონოგრაფორარქივი) და ნონა ლომიდის (ავსტრია, ვენის უნივერსიტეტი)** მოხსენება “ქართული და ბუხარელი ებრაელები ვენაში” მიეძღვნა ბუხარელი და ქართველი ებრაელების ვენაში არსებულ საარქივო მასალებს და მათში დღეისათვის არსებულ ვოკალური მუსიკის ფორმებს. **ფრანც ლეხლაიტნერის (ავსტრია, ვენის ფონოგრაფორარქივი)** მოხსენებაში “ქართული ცვილის ლილვაკების კოლექციები – ჩანერის ტექნოლოგია და რესტავრაციის რეკომენდაციები” განხილული იყო საქართველოში არსებული ფონოგრაფების ლილვაკების კოლექციების თანამედროვე აუღერების ტე-

ქნიკური ასპექტები და ნამოყენებული იყო პრაქტიკული რეკომენდაციები. რუსუდან ნურნუშიას (საქართველო, თბილისის სახელწიფო კონსერვატორია) მოხსენება 'საქართველოში დაცული ცვილის ლილვაკების კოლექცია' დაეთმო იმ მასალების მიმოხილვას, რომლებიც საქართველოს სხვადასხვა დანესებულეებში და პირად არქივებში არის დაცული. ავსტრიელი კოლექტების მხარდაჭერით მოხდა ამ უნიკალური მასალის (ჩანერილი 1920-1950-იან წლებში) გადატანა თანამედროვე ციფრულ ტექნოლოგიაზე.

ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი მზადაა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის ეთნომუსიკოლოგებთან მეცნიერული დიალოგისა და თანამშრომლობისათვის მომდევნო, მეოთხე სიმპოზიუმზე, რომელიც თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში 2008 წლის 15-19 სექტემბერს ჩატარდება.

*რუსუდან ნურნუშია
იოსებ შორდანი*

FROM THE EDITORS

The Third International Symposium on Traditional Polyphony was held at Tbilisi State Conservatoire on 25th-29th September, 2006. Symposium was organized under the patronage of the President of Georgia, with the financial assistance of the Ministry of Culture, Monuments Protection and Sports of Georgia. The organizers of the Symposium were: Tbilisi State Conservatoire (Rector, Prof. Manana Doijashvili), International Research Center for Traditional Polyphony at Tbilisi State Conservatoire (Director, Prof. Rusudan Tsurtsumia), International Center for Georgian Folk Music (Chair, Prof. Anzor Erkomaishvili), and the Foreign Center of the Symposium (chair, Prof. Joseph Jordania, Australia).

Opening ceremony of the symposium was held at the Big Concert Hall of the Conservatoire on the 25th September. Presentation of the film, dedicated to the completing of the three-year UNESCO funded program, aimed at the "Preservation and Development of Georgian Traditional Polyphony" was part of the opening ceremony. Together with the 11 scholars from Georgia, 23 scholars from 14 countries (Austria, Australia, USA, Bulgaria, Germany, Spain, Japan, Italy, Canada, Lithuania, Poland, Russia, France, Croatia) presented papers at the symposium.

Concert program of the symposium was mostly comprised of traditional family ensembles from different regions of Georgia. After the previous symposium concerts, they presented a different aspect of Georgian traditional polyphony. Family based singing always held a special role in keeping alive traditional forms of singing and transmission of the art of improvisation to the next generations. Today, with the advance of the urban style social life, it is family that creates the most natural environment for the survival of Georgian traditional polyphony.

Symposium concert program, as in previous years, contained ensembles of Georgian traditional polyphony from several countries outside of Georgia, including ensembles from Canada, UK, Japan and France. Performance of the original Basque quartet from French Gasconia was met with great interest.

Series of the symposia, held biannually in Tbilisi is increasingly becoming a potent vehicle for the presentation of the results of the worldwide research of traditional polyphony. More than half of the papers at first two symposia were presented by Georgian scholars (and quite a few foreign scholars dedicated their papers to Georgian polyphony). At the first symposium (2002) apart from the papers on Georgian polyphony, polyphony of South-East Arabia, Bulgaria, and the overtone singing of Central Asia were represented. At the second symposium (2004) the geography was wider and vocal polyphony from Bosnia-Herzegovina, Lithuania, Albania, Ukraine and Austria were also discussed. The geography of the third symposium included polyphonic traditions from Italy, France Pyrenees, Basque, Croatia, Russia, Lithuania, Central Africa, Tanzania, Indonesia, Papua New Guinea. Widening of the geography of the discussed polyphonic cultures is crucially important for Tbilisi polyphonic symposia, as discussion of wider spectrum of cultures ensures more fruitful collaboration of ethnomusicologists.

Here we should note, that international interest towards the studies of traditional polyphony dramatically increased within the last few years. In 1991-1993 Simha Arom organized (in Paris) the first international body for the coordination of the research of traditional polyphony – "Polifonia Vivante".

Apart from Tbilisi symposia, in 2002 an international conference on traditional

polyphony was organized in Taiwan (this was the first and so far the only such conference organized in Asia); in 2005 an international conference on European polyphony was organized in Vienna, and a Center for the research of European traditional polyphony was established at the University of Vienna (the next polyphonic conference in Vienna is scheduled in October 2008); in October of 2007, in Portel, Portugal, an international conference, also dedicated to the European traditional polyphony was organized (according to the organizers, such conferences are to become regular in Portugal). We suppose that such an increased activity in the sphere of the research of the phenomenon of traditional polyphony in contemporary is partly connected to the success of the series of international conferences and symposia held in Georgia within the last 25 years.

It is also interesting to note, that the big part of the polyphonic conferences were held in Europe (only one was held in Africa, and one in Asia, none of such conferences were ever held, for example, in America), and also, the major part of these conferences were dedicated to the European polyphonic traditions. Tbilisi international symposia, on the other hand, provide a venue to the ethnomusicologists working on different aspects of traditional polyphony worldwide.

We should also mention another peculiarity of Tbilisi international symposia, connected to the position of the organizers of the symposia: we try not to limit the thematic of the symposia by one or few main themes. Instead, we try to invite presentations illuminating very different aspects of the study of traditional polyphony – from the origins and general theoretical, social, historical, or purely musical problems to the issues of recording, documenting, archive storage, publication and dissemination in order to make materials and publications easily available. Because of this approach, unlike many other international gatherings of scholars, the program of Tbilisi polyphonic symposia has two unusual characteristic features: (1) the symposium thematic is extremely wide, and (2) the thematic of symposia does not change. Thus, at any of the symposia virtually any paper, connected to any of the aspects of traditional polyphony, from any region of the world, can be accepted and presented.

This was also evident on the variety of the topics and themes of the 3rd symposium. **The first theme *General Theory and Musical-Aesthetic Aspects of Polyphony*** was represented by following papers: **Simha Arom (France, National Center for Scientific Research)** presented a paper “Thew Music of Banda-Linda Horn Ensembles: Form and Structure”, dedicated to the research of the instrumental tradition based on hocketing technique, used in ensembles of Banda-Linda group from the Central African Republic. **Joseph Jordania (Australia/Georgia, The University of Melbourne)** presented a paper “Origins of Rhythm: Beginnings of Choral Polyphony and the Defense Strategy in Human Evolution”, where the author discussed two ostensibly independent, but internally connected questions: (1) historical dynamics of development of vocal polyphony in human history, and (2) the practical role of group rhythmic vocalization in the early stages of hominid evolution, preparing the basis for origins of the phenomenon of traditional polyphony and music. **Tamaz Gabisonia’s (Georgia, Tbilisi State Conservatoire)** in his paper “The Notion of *Polyphony* on the Example Georgian Folk Music” discussed different terms connected to the phenomenon of polyphony in the contexts of different social and psychological factors, and with the reference of Georgian traditional terminology and musical practice. In her paper “On Georgian Term *Mortuloba*”, Denoting Musical Harmony, in the Works of Ioane Petritsi” **Nino Pirtskhalava (Georgia, Tbilisi State Conservatoire)**

attempted to clarify the meaning of medieval Georgian terms “narti”, “rtva”, “mrtveli”, and “mortuloba” and came to the conclusion that the term “mortuloba” is the medieval Georgian equivalent of the contemporary European term “musical harmony”. **Anna Piotrowska (Poland, Jagiellonian University, Krakow)** in her paper “Folklore as a Source of National Identification in Music” discussed the complex intermixture of the traditional and professional music with the 19th century romanticism on the example of few national musical cultures (including Georgian music).

Traditionally the biggest number of papers was attracted by the theme *Regional Styles and Musical Language of Traditional Polyphony*. This theme was represented by following papers: **Joško Čaleta (Croatia, Institute of Ethnology and Folklore Research)** presented a wide picture of Croatian singing traditions in the context of the musical traditions of the Adriatic Sea in his paper “The Multipart Singing in Croatia – Vocal Traditions of the Adriatic Islands”. **Jakša Primorac (Croatia, Academy of Sciences and Arts)** presented a paper “Local Styles of Dalmatian *Klapa* Singing”, which was dedicated to the history and characteristics of relatively new and extremely popular polyphonic singing tradition, known as *Klapa*. **Mauro Balma (Italy, Niccolò Paganini Music Academy)** presented a paper “Two Styles of Multipart Singing, Two Repertoires of Liguria (Italy): the *Trallalero* of Genoa and the *Canto a Bordone* of Ceriana (Imperia).” With the presentation of musical examples, the author discussed these two styles, where the first is widely distributed in urban settings on Genoa, and the second style (with drone) has only survived in one village. In a paper “The Polyphonic Singing in a Female Ritual of South Western Bulgaria”, presented by **Ruzha Neykova (Bulgaria, Institute of folklore of the Bulgarian Academy of Sciences)** the ritual of “St. Lazar’s Day” was analyzed and the co-existence of two layers (more archaic with narrow range and more recent with wide range melodies) was discussed. **Jean-Jacques Casteret (France, Bordeaux, Michel de Montaigne University)** discussed the regions with vocal polyphonic traditions in mostly monophonic France in his paper “From One Isolate to Another: Some Marks for the Knowledge of France Mainland Multipart Singing.” Similarities with the tradition of singing in parallel thirds were discussed in the context of polyphonic traditions of the Alps and Corsica. **Pantxoia Etchegoin (France, Institute of Basque Culture)** in his paper “*Kantuketan*, the world of Basques Traditional Song” presented a broad picture of the efforts undertaken by enthusiasts and the Ministry of Culture of France to revive and present to the world the Basque language and culture. *Kantuketan* (lit. “in search of song”) is a relatively new project that serves this goal. **Daiva Račiūnaitė-Vyčienė (Lithuania, Academy of Music)** presented a paper “Seeking for the Origins of Songs with Refrain *Tumba* and their Interpretation”, where the possible links of the Lithuanian songs with *Tumba* refrain with Aromanian and Serbian songs were discussed. **Vladimer Gogotishvili (Georgia, Tbilisi State Conservatoire)** presented theoretical paper “Peculiarities of Mode-intonational scale in “Georgian Cadence” of type 1.” The author argued the functional character of the modulation that is contained in this cadence, and critically reviewed the view of previous researchers. In a paper of **Mikhail Lobanov (Russia, State Hertsen Pedagogic University)** “Previously Unaccounted Type of Russian Song Polyphony” a peculiar type of polyphony that is spread from Costroma to central region of Ural mountains. In this type of vocal polyphony the techniques of heterophony and octave singing are combined. **Natalia Zumbadze (Georgia, Tbilisi State Conservatoire)** presented a paper “Georgian Childbirth (*Sadzeobo*) Songs” where she discussed this ancient and currently disappeared genre of Georgian traditional music, pointed the social function,

musical language and the questions of performance. In a paper of **Gerald Florial Messner (Australia, Sydney)** "The Multi-Part Vocal Tradition in Eastern Flores (Indonesia), Middle Western Bulgaria and Baluan Island, Manus Province (Papua New Guinea): A comparison" extremely geographically distant and amazingly similar vocal polyphonic tradition were discussed. These parallels were famously noted in 1964 by Jaap Kunst. **Polo Vallejo (Spain)** in his paper "Music and Logic Among the Wagogo People from Tanzania" presented the results of his fieldworks and talked about the connections between the function of music and the musical systems. **Teona Rukhadze (Georgia, Tbilisi State Conservatoire)** presented a paper "Achara-Shavshetian Best Men's (*Magruli*) Songs", which was dedicated to the musical characteristics of the polyphonic wedding songs from Achara (southwest Georgia) and Shavsheti (region in Turkey, populated by ethnic Georgians).

Theme Structural-Acoustic Analysis of Polyphony was represented by two co-authored papers. In a paper co-authored by Austrian scholars **Franz Födermayr & Verner A. Deutsch (Academy of Sciences)** "Examples of Virtual Multi-Part Music and Their Psychoacoustics Foundations" a psychological phenomenon, when the listeners hear polyphonic music, when in reality it is a monophonic music that is sounding, was discussed. Group of scholars from Japan **Emi Nishina, Norie Kawai, Manabu Honda, Reiko Yagi, Masako Morimoto, Satoshi Nakamura, Tadao Maekawa, Yoshiharu Yonekura, Hiroshi Shibasaki and Tsutomu Oohashi** presented a joint paper "Biological Mechanism of Perception of Inaudible High-Frequency Component Included in Musical Sounds". Paper discussed the importance of special sensory bodily zones in perception of the extremely high-frequency overtones in vocal polyphonic traditions. Paper of **Nona Lomidze (Austria, Vienna University of Music and Performing Arts)** "Georgian Song, Transcription and Computer" was dedicated to the problems of transcription of polyphonic texture using newly developed technical means.

Theme Sociological Aspects of Polyphony and Gender was represented by two papers. **Nino Tsitsishvili (Australia, Monash University)** presented a paper "Gender and Improvisation in Georgian Polyphonic Singing", where the social and psychological context in women and men's singing practices and the difference in approach toward improvisation was discussed. **Andrea Kuzmich (Canada, York University)** discussed the stability of performance style and the repertoire of Georgian city based traditional ensembles for the last 100 years in her paper "Non-Change in Tbilisi Ensembles."

Theme Georgian Traditional Sacred Music in Liturgy and Everyday Life was represented by following papers: **Malkhaz Erqvanidze (Georgia, Tbilisi State Conservatoire)** in his paper "Revival-Restoration of Georgian Church Hymns – One of the Priorities of Georgian School of Chant" suggested practical ways of revival of the canonical church-songs, which have not been recorded in the notated collections of some schools. Few such examples were performed live during the presentation. **David Shugliashvili (Georgia, Tbilisi State Conservatoire)** presented a paper "*Shesvladi* in Georgian Sacred Chant", where he discussed musical characteristics of a peculiar group of the liturgical process, "*shesvladi*" (lit. "Introit"). **Giorgi Gotsiridze and Nino Ghambashidze (both from Georgia, The Institute of History and Ethnology)** presented a paper "Liturpic Nature of the Georgian Traditional Feasts, Exultations and Festive Hymns", where the authors continued long-running discussion about the origins and the age of Georgian banquet ritual. Deep connections of Georgian traditional banquet etiquette with pre-Christian, and with the early-Christian tradition *aghapi* was noted. The same topic was further continued

by Manana Shilakadze (The Institute of History and Ethnology) in her paper “Drinking Songs in the Context of Traditional-Everyday Culture”. Loren Ninoshvili (USA, Columbia University) delivers a paper “Sacred Music in the Orthodox Diaspora: a Case for Georgian Hymns in English,” where the issue of translation of Georgian church songs into English was discussed. Author suggested that such translation would make Georgian repertoire more accessible to the English speaking part of population in New York and would contribute to the greater unity in and through the Orthodox faith.

It is symptomatic that virtually at every symposium we hear papers dedicated to the problem of archives. The topic *Archival Recordings of Traditional Polyphony* was particularly widely represented on the 3rd symposium, proving the importance of this issue for the contemporary ethnomusicology. Dieter Christensen’s (USA/Germany, Columbia University) paper “Archives, Technology, Research, State” was dedicated to the crucial importance of the achieves in development of science, from earliest archives from the first human civilizations to the creation of the Berlin Phonogram Archive and other contemporary institutions. Susanne Ziegler (Germany, Berlin Phonogramm-Archiv) presented a paper “Polyphony in Historical Recordings of the Berlin Phonogramm-Archiv” where she discussed the importance of the early recording of polyphonic traditions of the world, kept at the Archive. Gerda Lechleitner (Austria, Vienna Phonogram-Archive), together with Nona Lomidze (Austria, Vienna University of Music and Performing Arts) presented a paper “Bukharian and Georgian Jews in Vienna”. Archive materials from the Vienna Phonogram-Archive and the musical genres that are still alive in the musical traditions of Bukharian and Georgian Jews were discussed. Franz Lechleitner (Austria, Vienna Phonogram-Archive) in his paper “The Georgian Wax Cylinder Collections – Recording Technology and Recommendations for Restoration” presented practical recommendations for dealing (recovering and transferring into digital format) with Georgian wax cylinders from the first half of the 20th century. Rusudan Tsurtsunia (Georgia, Tbilisi State Conservatoire) delivered a paper “A Collection of Wax Cylinders Preserved in Georgia” where the comprehensive account of all major wax cylinder collections stored in Georgia was given. With the help of Austrian colleagues these recordings were transferred to the digital technology and will be widely available on the series of CDs.

International Research Center for Traditional Polyphony looks forward to the further cooperation with the ethnomusicologists from different parts of the world at the next symposia, which will be held at Tbilisi State Conservatoire on September 15-19, 2008.

RUSUDAN TSURTSUNIA
JOSEPH JORDANIA

მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და
მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები

GENERAL THEORY AND MUSICAL-AESTHETIC
ASPECTS OF POLYPHONY

ბანდა-ლინდას ჩასაბერი საკრავების ანსამბლების მუსიკა: ფორმა და სტრუქტურა¹

ექსპედიციამ, რომელიც მიზნად ისახავდა ბანდა-ლინდას ჩასაბერი საკრავების ანსამბლის მთელი რეპერტუარის ჩანერას, გადამწყვეტი მნიშვნელობა იქონია ჩემს გადაწყვეტილებაზე, შემესწავლა და მომეხდინა იმ ფორმების ანალიზი, რომლებშიც ფუნქციონირებს ზეპირად შემონახული ორიგინალური მრავალხმიანი მუსიკა.

ბანდა-ლინდას მოსახლეობა ითვლის 27000 ადამიანს. იგი განლაგებულია ცენტრალური აფრიკის რესპუბლიკის შუაგულში, ტყიან სავანაში. ჩასაბერი ორკესტრი აქ ასოცირებულია ყმანვილობიდან კაცობისკენ გადასვლის რიტუალთან. ეს ანსამბლები შეიცავს 10-18 ინსტრუმენტს, რომელთა ზომები მერყეობს 30-180 სანტიმეტრამდე, და წყვილ ეჟვანს (სურ. 1 და 2). ექვსბგერიანი წყობის ინსტრუმენტები დამზადებულია ანტილოპის რქისაგან და აქვთ გვერდითი სატურჩე. დანარჩენი ინსტრუმენტები ხისაა და მათი აჟღერება ხდება არა გვერდითი, არამედ პირდაპირი ჩაბერვით. ამგვარი ორკესტრების რეპერტუარი წარმოადგენს დაახლოებით 15 ნაწარმოებს, რომლებიც მთლიანად შეესაბამება ბანდა-ლინდას ფოლკლორულ სიმღერებს.

იმისათვის, რომ ხაზი გაუსვა პრინციპებს, რომლებიც საფუძვლად უდევს ამ ორიგინალურ რეპერტუარს, შემოგთავაზებთ ერთ-ერთი მათგანის, 18-ხმიანი *ndereje balendoro* -ს² ყველა შემადგენელი ელემენტის დეტალურ ანალიზს. ამ ანალიზის მიზანია იმ კოდის აღმოჩენა, რომელიც საფუძვლად უდევს ამ ერთგვარ მუსიკალურ გზავნილს. ამოსავალ წერტილად ავიღებთ მოცემული ნაწარმოების შესრულების ერთ-ერთ ვარიანტს და შევეცდებით ვიპოვოთ ის ფარული მოდელი, რომლიდანაც მთლიანად ამოიზრდება ეს ნაწარმოები, მისი შესრულების მრავალფეროვანი ვარიანტებით.

ანსამბლის რეპერტუარის ამ და ყველა დანარჩენი ნაწარმოების მოსმენის შემდეგ შეგვიძლია გავაკეთოთ შემდეგი დასკვნები:

1. კილოური სისტემა წარმოადგენს ანჰემიტონიკურ პენტატონიკას;
2. ანსამბლში ინსტრუმენტების შემოსვლა თანმიმდევრულია, განხორციელებულია დაღმავალი ტენდენციით, ანუ მიმართულია მაღალი ჟღერადობის ინსტრუმენტიდან ყველაზე დაბლისკენ;

3. ხანგრძლივობის თვალსაზრისით ერთგვაროვანი ნაწილები, რომელთა დროში დაყოფა აღინიშნება ეჟვანების ჟღარუნით, ვარიანტების შედეგად უზრუნველდება თავის მუსიკალურ არსს.

ndereje balendoro-ს სრული ციკლის პარტიტურა წარმოდგენილია მაგალით 1-ში. მაგალით 2-ში პირველი საყვირის პარადიგმის ფრაგმენტია მოცემული. ცალკეული პარტიტების დეტალურმა განხილვამ გვაჩვენა:

1. ყოველი ინსტრუმენტი გამოსცემს ერთადერთ ტონს;³
2. ამ ტონს ინსტრუმენტი ავრცობს შესაბამისი საკრავისათვის სახასიათო რიტმულ ფიგურაში, რომელიც წარმოქმნის „მუსიკალურ მოდელს“ („მუ-

სიკალურ მოდელებში“ ვგულისხმობთ უმცირეს ორგანულ ერთიანობას);

3.ამ მუსიკალურმა მოდელებმა შეიძლება გაგრძელება ჰპოვოს მრავალფეროვან ვარიაციებში;

4.მისი აგებულება მკაფიოდ განსაზღვრულია; ცალკეული ნაწილაკი ადვილად ამოსაცნობია, რომლის მრავალფეროვანი რეალიზაცია ჯდება პარადიგმაში;

5.ყოველი ინსტრუმენტის ტონი შეესაბამება პენტატონიკის რომელიმე საფეხურს;

6.ყოველი ინსტრუმენტი მომდევნო სერიაში: 1 – 6 – 11 – 16, 2 – 7 – 12 – 17, 3 – 8 – 13 – 18 და ა.შ. (იხ. დანართში ცხრილი) ჟღერს ოქტავაში; ოქტავაში აღებული ყოველი ინსტრუმენტის სახელი ერთნაირია და ყოველი მუსიკალური მოდელი წარმოდგენილია მსგავსი რიტმული ფუნქციით. ამდენად, ყველა ინსტრუმენტს სერიაში 1 – 6 – 11 – 16 ჰქვია *tete*, ხოლო სერიაში 2 – 7 – 12 – 17 - *ta* (ცხრილი 1).

7.დასაწყისში ჟღერს ყველაზე მაღალი ჩასაბერი ინსტრუმენტი. ინსტრუმენტების ყოველი ჯგუფის ბგერა წარმოადგენს პენტატონიკის ერთ-ერთ საფეხურს, წარმოქმნის გარკვეულ „ოჯახს“ და აღინიშნება განსაკუთრებული სახელით.

როგორც დანართში მოცემული ცხრილიდან ირკვევა, ანსამბლის ორგანიზაცია, ნათლად ცხადჰყოფს იმას, რომ ბანდა-ლინდას საკმაოდ გაცნობიერებული აქვს ოქტავის, ისევე, როგორც — პენტატონურ სისტემაში ყოველი საფეხურის ინდივიდუალურ ფუნქცია.

პოლიფონიური მუსიკის შესწავლა ჩანაწერების მიხედვით მრავალ პრობლემას უკავშირდება, რაც, პრინციპში, გულისხმობს სხვადასხვა პარტიის განცალკევების, ხმათა სვლის ზუსტი მიმართულების დადგენის სირთულეს. ამ სირთულეების გადასაღებად მე მივმართავ „ხელახალი ჩანერის“ (re-recording), ანუ, „ახლიდან აჟღერების“ (playback) მეთოდს, რომელიც შესაძლებელს ხდის მუსიკალური ნაწარმოების ყოველი პარტიის განცალკევებას და ერთმანეთზე ახლიდან დადებას (Arom, 1976) (სურ. 3 და 4).

ჩვენი კვლევის ობიექტის, ისევე როგორც ბანდა-ლინდას ჩასაბერი საკრავების ანსამბლების მთელი რეპერტუარის გაშიფვრა და ანალიზი გვიჩვენებს, რომ „პენტატონიკური“ ოჯახის ყოველი წევრი წარმოადგენს თავისებურებათა ნაკრებს, რომლებიც უკავშირდება სხვა „ოჯახებს“, მაგალითად, ირკვევა ისეთი საკითხები, როგორიცაა:

- 1.ინსტრუმენტების ბგერათსიმალეებრივი ურთიერთმიმართება;
- 2.ინდივიდუალური პარტიის რიტმული ქსელი;
- 3.თითოეული ვარიაციის წყარო, ყოველი, ე.წ. „პარადიგმული თემა“⁴;
- 4.სხვადასხვა პარტიის ურთიერთკავშირის ტიპი;
- 5.მათგან ამოზრდილი მრავალი რიტმულ-მელოდიური კომბინაცია.

სხვადასხვა ოჯახი დიფერენცირებულია ერთადერთი მახასიათებლით - რეგისტრით, ანუ, იმ პოზიციით, რომელიც უჭირავს თითოეულს ნაწარმოების განმავლობაში. თვალნათელია, რომ ყოველი პენტატონიკური ოჯახი შედგენილია კილოს წყობის მოდელზე და მისი სტრუქტურა აგებულია ოქტავებზე. ასევე ირკვევა, რომ სხვადასხვა ოჯახები ერთმანეთთან განსხვავ-

ვებულ მიმართებაში არიან და ქმნიან ერთგვაროვან მუსიკალურ ჟღერადობას (მაგ. 3).

ნანარმოები *ndereje balendoro*, ისევე როგორც ყველა სხვა, შედგენილია მრავალფეროვნად წარმოდგენილი ერთი რიტმული მუსიკალური მოდელის უწყვეტი გამეორებისაგან, რომელიც თავისებურია ყოველი ჩასაბერი ინსტრუმენტისათვის. ნებისმიერი ინსტრუმენტის პარტია შეიცავს განსაზღვრულ პარადიგმას.

ყველა ინსტრუმენტის ერთდროული ჟღერადობა, მათი შესაბამისი მუსიკალური მოდელები წარმოქმნიან კომპოზიციურ ფორმულას, პოლიფონიურ მუსიკალურ მოდელს. ამ ფორმულის მრავალჯერადი გამეორება მას პარადიგმად აქცევს. საბოლოო ჯამში, თუ კარგად მოვისმინებთ ამ ნანარმოებს, ჩვენ აღმოვაჩინებთ „მეტა-პარადიგმას“, რომელსაც შეიცავს ყოველი ვარიანტი და შესრულება.

როგორც დავინახეთ, ოქტავაში მჟღერ ინსტრუმენტებს ახასიათებთ რიტმული ვარიაციების გამოკვეთილი მსგავსება, რაც ასევე შეიძლება განხილული იქნას როგორც „პარადიგმული თემა“. ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს, რომ, გარდა ამ „თემის“ ყველა რეალიზაციისა, კიდევ არსებობს უნიკალური მოდელი, რომელზეც აგებულია მათი ურთიერთმიმართების ხარისხი.

ამ ჰიპოთეზის თანახმად, ეს მოდელი გამოგვყავს კოდირებული გზავნილიდან.

ვინაიდან ამ „გზავნილებს“, გამოხატულს ინსტრუმენტების პენტატონიკურ ჯგუფებში, იდენტური მნიშვნელობა აქვთ, ისინი შეესაბამებიან ამ გამოკვლევის მეთოდს, რომელიც ეყრდნობა ცალკეული სერიების განხილვას. მე ვთხოვე მუსიკოსებს, რომლებიც უკრავენ *ngbanja* „ოჯახის“ ინსტრუმენტებზე⁵, „ჩასაბერი ინსტრუმენტების ოსტატების“ დაკვირვების ქვეშ დაეკრათ მთელი რეპერტუარი უმარტივესი, ყველაზე ნაკლებად გამშვენებული მანერით და შესაბამისი საბაზისო მუსიკალური მოდელები გაემეორებინათ იმდენად ზუსტად, რამდენადაც შესაძლებელია.

საჭირო გახდა გარკვეული ძალისხმევა, ვინაიდან მუსიკოსებს, რომელთათვის ვარირება ორგანულზე ორგანული იყო, საკმაოდ გაუჭირდათ ჩემი თხოვნის შესრულება და იმავე ფორმულის გამეორება ერთგვაროვნად, ყოველგვარი ალტერაციის გარეშე ნანარმოების დაახლოებით სამნუთიანი მონაკვეთის განმავლობაში. როგორც კი მათ მიაგნეს პრინციპს, რომელიც საფუძვლად უდევს ასეთი ტიპის მუსიკის შესრულებას, ყოველი წინააღმდეგობა და სირთულე გადალახული იყო.

ჩვენს მიერ შესწავლულ ნანარმოებში მივაგენით ფორმულას, რომელიც მოცემულია მაგალით 4 -ში.

რეპერტუარის ყოველ ნანარმოებზე ჩვენ მოვახდინეთ პასიური შემომნების პროცედურა, ანუ მოვასმენინეთ საზოგადოების სხვადასხვა წევრებს, როგორც მუსიკოსებს, ისე — არამუსიკოსებს, რომელთაც ძალიან ადვილად მოახდინეს მათი იდენტიფიკაცია.

დამატებითი შემომნების პროცედურა, რომელიც ახლაც მოქმედებაშია, აგებული იყო იმ მსგავსების პოვნაში, რომელიც უნდა არსებობდეს ჩასაბე-

რი საკრავების ანსამბლის მიერ შესრულებულ ნაწარმოებსა და ორიგინალურ მელოდიას შორის. ამაზე ფიქრისას მე ვთხოვე მუსიკოსებს, რომ ადრე ჩანერილი ინსტრუმენტული „სონორული ფორმულისათვის“ დაედოთ შესაბამისი მელოდიის ვოკალური ვერსია.

ამ ოპერაციას ორმაგი დატვირთვა ჰქონდა: (1) დავადასტურეთ, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს იდენტურ მუსიკალურ მასალასთან და (2) – რასაც მე ფუნდამენტურად განვიხილავ – დავადასტურეთ, რომ ბაზისური „სტრუქტურული ჩონჩხი“, რომელიც იხსნება ამ პროცედურის ფარგლებში, შედგენილია ურთიერთმიმართებების მთავარი მახასიათებლებისაგან; მათი ფუნქცია, ნაწილობრივ, მაგრამ მაინც, მოდუსების სახით წარმოდგენილია როგორც ერთგვარი გზამკლევები მუსიკოსებისათვის „პარადიგმულ თემაზე“ აგებული ვარიაციების შესრულებისას.

ndereje balendoro-ს „ჩონჩხისა“, რომელიც მოცემულია მაგალით 4-ში და ჩვეულებრივი ნაწარმოების (იგულისხმება ტრადიციული თხზულება ყოველგვარი „ახლიდან ჩანერის“ ტექნოლოგიის ჩარევის გარეშე) შედარების შედეგად შესაძლებელია იმის მტკიცება, რომ ფორმულა, რომელშიც კონცენტრირებულია ნაწარმოების ყველა მნიშვნელოვანი თავისებურება, გავლენას ახდენს ბოლო დროს შესრულების მრავალფეროვან ტიპებზე. ამასვე დაგვიდასტურებს ისიც, თუ ამ ფორმულას წარმოვადგენთ, როგორც ნაწარმოების მოდუსს (მაგ. 5).

ეს მოკლე კონცენტრირებული მუსიკალური მასალა საშუალებას გვაძლევს უკეთესად გავიგოთ, თუ რას ვგულისხმობ ცნებაში „პრინციპების (გამოსახვის ხერხების) ეკონომიურობა“, რომელსაც ეყრდნობა ეს მოდუსები:

- დროის მეტრული ორგანიზება აგებულია ოთხ თვლაზე, რომელიც გამოხატულია მერვედი ან მეთექვსმეტედი გრძლიობებით;
 - ყოველი გრძლიობა, რომლის საფუძვრი არ შეესაბამება პენტატონიკას, უფრო მსხვილია და თავისი ხანგრძლივობით აღემატება პუნქტირულ მეოთხედს;
 - კონსონანსების გამოხატულება შეიძლება დაყვანილი იქნას ორ კვინტამდე (**C – G** და **A – E**), რომელთაგან პირველი ორჯერ ჩნდება (მაგ. 6 და 7)
- მაგალით 8-ში, რომელიც, ფაქტობრივად, იდენტურია მაგალითი 3-ისა, წარმოდგენილია მოდუსის ტიპი, ანუ, მისი გავრცელებული სახეობა, რომელიც საფუძვლად უდევს შესრულების მრავალ ვარიანტს. მასში შემოხაზულია ის ბგერები, რომლებიც წარმოქმნიან მოდუსს.

ამ მოდუსის შესწავლამ გვაჩვენა, რომ სინამდვილეში იგი წარმოქმნის მელოდიურ-რიტმულ მოტივს, რომლის შემადგენელი ელემენტები განლაგებულია სხვადასხვა პარტიებში (რაც, სხვათა შორის, წარმოადგენს შუასაუკუნეების ჰოკეტის პრინციპს) და შეესაბამებიან ბგერის ინდივიდუალურ სიმალეს.⁶ ამდენად, შედეგად მივიღეთ ერთგვარი „ფაზური პოლირიტმია“, რომლის განლაგება წარმოდგენილია, როგორც ერთგვარი „დარღვეული პოლიფონია“.

ამ თვალსაზრისით, შესრულების სხვადასხვა ვარიანტების მრავალფეროვანი მრავალხმიანი ეფექტები წარმოებულია განსხვავებული პარტიების მჭიდრო ურთიერთმიმართებიდან (ყლერადობის ხანგრძლივობის გაზრ-

დით) და ხმების ერთმანეთზე ვარიაციულ-ალეატორული დაშრევეებით.

იმისათვის, რომ ნათელი მოვფინოთ იმ მექანიზმებს, რომლებიც განსაზღვრავენ ბანდა-ლინდას ჩასაბერი ინსტრუმენტების ანსამბლის რეპერტუარის ფორმასა და წარმოადგენენ მის სტრუქტურულ საფუძველს, მე ვაკეთებ ამ რეპერტუარის ერთ-ერთი ნიმუშის და მისი შემადგენელი ელემენტების ანალიზი, რომელიც განხორციელდა შემდეგი მეთოდოლოგიით:

1. ნაწარმოების კვლევა ეყრდნობოდა მელიოდიურ-რიტმულ ფორმულას, რომელიც წარმოადგენს მის საფუძველს და

2. მოხდა ნაწარმოების მოდუსის შემადგენელი ფორმულის, ანუ შესრულების ყველა ვარიანტის ფუნდამენტური მათემატიკური პრინციპის დემონსტრირება.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ცენტრალური აფრიკა წარმოადგენს მრავალი ჩასაბერი სასტვენო საკრავის სამშობლოს, რომლებიც ეყრდნობიან პენტატონიკურ სისტემას, სადაც ყოველი ინსტრუმენტი აგებულია ერთადერთ ტონზე და მიესადაგება ამ სისტემის ერთ-ერთ საფეხურს. შესაბამისად, როგორც ჩანს, ამ ანსამბლების უმრავლესობის რეპერტუარი უკავშირდება იმ მუსიკალურ სტრუქტურებს, რომელთაც ჩვენ შევხებით ამ მოხსენებაში.

შენიშვნები

¹ ჩვენი საველე სამუშაო ჩატარდა ანსამბლ *Ippy*-ს საყვირზე შემსრულებლებთან, ლინდას მიდამოების “დედაქალაქში”, სამი ექსპედიციის განმავლობაში 1972, 1973 და 1974 წლებში, სამეცნიერო კვლევის ეროვნული ცენტრის (CNRS, პარიზი) ზეპირი ტრადიციის ენებისა და ცივილიზაციების ლაბორატორიის (L3-121) მხარდაჭერით.

² ბანდა-ლინდას ტერმინების განმარტება ემყარება ფონოლოგიურ ალფაბეტს, შემოღებულს France Cloarec-Heiss-ის მიერ *Le verbe Banda-ში*, 1972, პარიზი, SELAF, კრებულში *Langues es Civilisations a tradition Orale 3*.

³ ექვსი უმაღლესი ნცობის საყვირიდან თითოეულში გვერდითი მუნდშტუკი განთავსებულია ინსტრუმენტის დასაკრავი ნახვრეტის ბოლოს, რაც საშუალებას იძლევა წარმოიქმნას მეორე ბგერა, რომელიც მდებარეობს პენტატონიკური ნცობის ზედა ინტერვალზე.

⁴ მომდევნო ტერმინოლოგია შემოთავაზებულია Jean-Jacques Nattiez-ის მიერ ნიგნში *Fondements d'une semiologie de la musique*, 1975, პარიზი, U.G.E

⁵ *ngbanja* არის ჯგუფი, რომლის რეგისტრი შეესაბამება მწვერვალიდან მეორე ოქტავას, რომელშიც ბგერები წარმოიქმნება დიდი სიმსუბუქით.

⁶ იხილეთ Nketia, J.H.K. *The Hocket Technique in African Music* (ჰოკეტის ტექნიკა აფრიკულ მუსიკაში), ჟურნალში: *Journal of the International Folk Music Council*, ტ. XIV, 1962, გვ. 44-52. იხილეთ აგრეთვე Koetting ამავე ტომში.

⁶ See Nketia, J.H.K. "The Hocket Tecjnique in African Music", *Journal of the International Folk Music Council*, vol. XIV, 1962, pp.44-52. See also Koetting this volume.

References

Arom, Simha. (1976). The Use of Playback Techniques in the Study of Oral Polyphonoies. *Ethnomusicology*, XX (3): 483-519.

Cloarec-Heiss, France. (1972). Le verbe Banda. *Collection Langues et Civilizations a Traditions Orales* 3. Paris: SELAF.

Nattiez, Jean-Jacques. (1975). *Fondements d'une semiologie de la musique*. Paris : U.G.E.

Nketia, J.H.K. (1962). The Hocket Techniques in African Music. *Journal of the International Folk Music Council*, XIV: 44-52.

მაგალითი 1.
Example 1.

♩ = 132

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, some with slurs. The middle and bottom staves are bass clefs with accompaniment consisting of eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle four staves are bass clefs with accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a lower accompaniment line. The notation includes various rhythmic values and slurs.

The image displays a musical score for Appendix 32, titled 'Simha Arom'. The score is written on ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The music consists of a series of rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and some phrasing slurs. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

The image displays a musical score for the piece 'Simha Arom. APPENDIX' on page 33. The score is written on 14 staves. The first 13 staves are grouped together by a double bar line at the end of the 13th staff. Below this group is a final, separate staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure. The paper shows signs of age, with some darkening and noise, particularly in the lower half of the page.

This page contains a single system of musical notation, consisting of 18 staves. The notation is written in a traditional style, likely Georgian, and includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is organized into measures by vertical bar lines. The notation is dense and covers the entire page, with some staves featuring longer notes and beams. The overall appearance is that of a formal musical score.

The image displays a page of musical notation for the piece 'Simha Arom. APPENDIX', page 35. The notation is arranged in 18 staves. The top two staves appear to be vocal lines, while the remaining 16 staves are for piano accompaniment. The music is written in a complex, multi-measure format, featuring various rhythmic values and melodic lines. The notation includes notes, rests, and other musical symbols typical of a score. The page is numbered '35' in the top right corner.

This page contains a single system of musical notation, consisting of 18 staves. The notation is written in a traditional style, likely Georgian, and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is organized into measures by vertical bar lines. The notation is dense and covers the entire page, with some notes beamed together and some measures containing rests. The overall appearance is that of a formal musical score.

The image displays a page of musical notation, identified as page 37 of the 'Simha Arom. APPENDIX'. The notation is arranged in 18 horizontal staves. The top two staves appear to be vocal lines, featuring melodic phrases with some slurs and accents. The remaining staves are for piano accompaniment, showing a complex rhythmic and harmonic structure with various note values, rests, and articulation marks. The notation is dense and spans the width of the page.

This page contains a single system of musical notation, consisting of 16 staves. The notation is written in a traditional style, likely Georgian, and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is organized into measures by vertical bar lines. The notation is dense and covers the entire page, with some staves featuring longer note values and others featuring more rhythmic patterns. The overall appearance is that of a formal musical score or appendix.

The image displays a page of musical notation, identified as page 39 of the 'Simha Arom. APPENDIX'. The notation is arranged in 18 horizontal staves. The top two staves appear to be vocal lines, with the first staff containing a melodic line and the second staff containing a more rhythmic line. The remaining 16 staves are likely piano accompaniment, featuring various rhythmic patterns and melodic fragments. The notation includes notes, rests, and other musical symbols typical of a score. The page is numbered '39' in the top right corner.

მაგალითი 2. პირველი საყვირის პარადიგმის ფრაგმენტი.
Example 2. A fragment of the paradigm of horn 1.

The image displays a musical score for a horn, consisting of 12 staves of music. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings, such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and phrasing slurs. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical score.

მაგალითი 3. პარტიტურის ფრაგმენტი, რომელშიც ნაჩვენებია *ngbanja*-ს „ოჯახი“ (ზემოდან მეორე ოქტავა).

Example 3. Extract of the score showing *ngbanja* “family” (second octave from top).

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a more active accompaniment with frequent sixteenth-note runs. The fourth staff has a melodic line with some longer note values and ties. The fifth staff provides a rhythmic accompaniment with a steady pattern of eighth notes.

The second system of the musical score also consists of five staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a more active accompaniment with frequent sixteenth-note runs. The fourth staff has a melodic line with some longer note values and ties. The fifth staff provides a rhythmic accompaniment with a steady pattern of eighth notes.

მაგალითი 4.
Example 4



მაგალითი 5 *ndereje balendoro* -ს – მოდუსი.
Example 5. The Pattern of *ndereje balendore*



მაგალითი 6. მოდუსების რიტმული განლაგება.

Example 6. Distribution of the pattern into rhythmic cells.



მაგალითი 7. მოდუსის ერთ-ერთი შესაძლო ვარიანტი.

Example 7. One possible realization of the pattern.



მაგალითი 8. მოდუსის მუდმივი ფორმა.

Example 8. Constant presence of the pattern.



მაგალითი 8. (გაგრძელება).
Example 8. (Cont'd).



ცხრილი 1. 18 ინსტრუმენტის ანსამბლის ორგანიზაცია.
Table 1. Organization of an 18-horn ensemble.

Group	Family	Register	Names of Instruments and their Corresponding Tones				
			აბბ	ბგ	გდ	დრე	რეგ
I	რეპერტი		Horn 1 = g ²	Horn 2 = a ²	Horn 3 = b ²	Horn 4 = c ³	Horn 5 = d ³
II	რეპერტი		Horn 6 = g ¹	Horn 7 = a ¹	Horn 8 = b ¹	Horn 9 = c ²	Horn 10 = d ²
III	რეპერტი		Horn 11 = g	Horn 12 = a	Horn 13 = b	Horn 14 = c	Horn 15 = d
IV	რეპერტი		Horn 16 = G	Horn 17 = A	Horn 18 = B	-	-

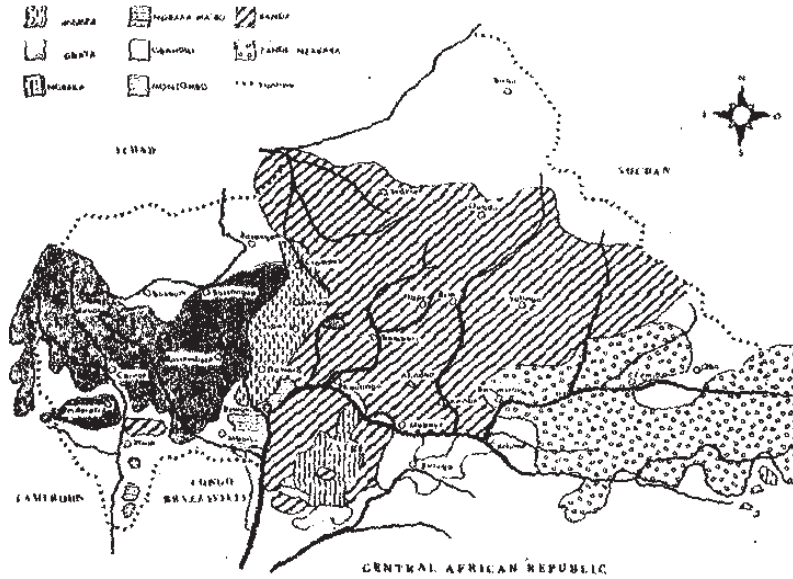
ჰორიზონტალი: ინსტრუმენტები განლაგებულია შესაბამის "ოჯახებში".

ვერტიკალი: ინსტრუმენტები განლაგებულია ერთი და იგივე დასახელების მიხედვით, მაგრამ მიკუთვნება სხვადასხვა "ოჯახებს".

Horizontal: Distribution of the instruments within their respective "families."

Vertical: Distribution of the instruments of same designation, but belonging to different families.

სურათი 1. ბანდა - ლინდას ტერიტორია.
Figure 1. The territory of the Banda-Linda.



სურათი 2. 18 ჩასაბერი საკრავის ანსამბლი.
Figure 2. The 18-horn Ensemble.



სურათი 3. მე-2 ნიმუშის ჩანერა და გადაწერა ორი ჩამწერით.
Figure 3. Recording and “re-recording” the pattern 2 by 2.



სურათი 4. მე-2 ნიმუშის ჩანერა და გადაწერა ორი ჩამწერით.
Figure 4. Recording and “re-recording” the pattern 2 by 2.



რიტმის წარმოშობა და თავდაცვის სტრატეგია ადამიანის ევოლუციაში

ჩემს მოხსენებაში მექნება საუბარი ორ, თითქოსდა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ, მაგრამ შინაგანად ურთიერთდაკავშირებულ საკითხზე – (1) მრავალხმიანობის განვითარების ისტორიულ დინამიკასა და (2) რიტმული ჯგუფური სიმღერის როლზე ადამიანის ევოლუციის ადრეულ ეტაპზე. აღნიშნული საკითხები უშუალოდ არის დაკავშირებული მრავალხმიანობისა და თვით მუსიკის წარმოშობის პრობლემებთან.

ვოკალური მრავალხმიანობის წარმოშობის ე.წ. “სტადიალურ თეორიას”, რომლის მიხედვითაც მრავალხმიანობა ერთხმიანობის განვითარების შედეგად მიღებული და შედარებით გვიანდელი მოვლენაა, უკვე დიდი ხანია “ბზარები გაუჩნდა”. ჯერ კიდევ ლუდვიკ კუბამ XX საუკუნის პირველ წლებში, მერე ცვეტკო რიხტიმანმა, ნიკოლაი კაუფმანმა, ალბერტ ლოიდმა, პოლ კოლერმა, ალან ლომაქსმა და სხვებმა 1950-იან და 1960-იან წლებში, უფრო გვიანდელ მკვლევრებზე რომ არაფერი ვთქვათ, გამოთქვეს მოსაზრებები, რომ მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონებში არსებული ტრადიციული მრავალხმიანობის კერები (განსაკუთრებით ბალკანეთისა და კავკასიის მთებში) იყო არა გვიანდელი განვითარების შედეგი, არამედ უძველესი მოვლენა, რომელიც ადრე გეოგრაფიულად უფრო ფართოდაც კი უნდა ყოფილიყო გავრცელებული.

ამ დღეებში (უფრო ზუსტად – გუშინ, 25 სექტემბერს) თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კლასიკური ფილოლოგიის გამომცემლობა “ლოგოს-მა” გამოსცა ჩემი მონოგრაფია “ვინ დასვა პირველი შეკითხვა? ადამიანური საგუნდო სიმღერის, აზროვნების, ენისა და მეტყველების წარმოშობის შესახებ”. ამ მონოგრაფიულ ნაშრომში, რომელიც მრავალხმიანობის გენეზისს ეძღვნება, მე სპეციალურად შევისწავლე მრავალხმიანობის განვითარების ისტორიული დინამიკის საკითხი, ანუ კაცობრიობის დამწერლობითი წყაროების მიხედვით დავაკვირდი, თუ რომელი პროცესი ქარბობდა კაცობრიობის მუსიკალური კულტურის ისტორიაში – მრავალხმიანი ტრადიციების **გაჩენა** თუ **დაკარგვა**.

როდესაც საუბარია ისეთი მრავალსაუკუნოვანი თუ მრავალათასწლოვანი პროცესების შესწავლაზე, რომელზე დაკვირვებაც ფიზიკურად შეუძლებელია ერთი მკვლევრის ცხოვრების განმავლობაში, ისტორიული დინამიკის დადგენის საკითხი კარდინალური მნიშვნელობისაა. მაგალითისათვის შეგახსენებთ ჩარლზ დარვინის დაკვირვებას სამხრეთ ამერიკის კონტინენტზე მიმდინარე ტექტონიკურ პროცესებზე.

1835 წლის 20 თებერვალს 26 წლის დარვინი ჩილეში შეესწრო დიდ მინისძვრას. მიწისძვიდან ორიოდე დღის მერე ოკეანის ნაპირზე სეირნობისას მან შეამჩნია, რომ კლდეზე მიმაგრებული მოლუსკები, რომლებიც ყოველთვის წყლის ქვეშ იმყოფებოდნენ (რადგან წყალში ყოფნა აუცილებელი

ბელია მათი სიცოცხლისათვის), ახლა წყლის დონის ზემოთ იყვნენ კლდეებზე მიმაგრებულები და შრებოდნენ (კვდებოდნენ). დარვინმა მაშინვე გაიაზრა, რომ ამაში “დამნაშავე” ახლახან მომხდარი მიწისძვრა უნდა ყოფილიყო. როგორც ჩანდა, ძლიერი მიწისძვრის შედეგად უნდა მომხდარიყო სამხრეთ ამერიკის წყნარი ოკეანის სანაპირო კონტინენტური მასივის რამდენიმე სანტიმეტრით მაღლა ამონევა (უფრო სწორად რომ ვთქვათ, სწორედ კონტინენტური მასივის აწევამ გამოიწვია ძლიერი მიწისძვრა). ჩარლზ დარვინმა გადაიყვანა ეს ერთი შემთხვევა, რომელსაც იგი შეესწრო, საუკუნების, ათასწლეულებისა და კიდევ უფრო დიდი ქრონოლოგიური ერთეულების მასშტაბებში და გააკეთა გენიალური დასკვნა, რომ სამხრეთ ამერიკის დასავლეთ სანაპიროზე გაყოლებული უზარმაზარი მთების მასივი, ანდეზები, რომელთა სიმაღლეც რამდენიმე კილომეტრს აჭარბებს, სწორედ ათასობით ასეთი მიწისძვრის შედეგად უნდა ყოფილიყო თანდათან ატყორცნილი ზეცაში. მეცნიერების შემდგომმა განვითარებამ სრულებით დაამტკიცა დარვინის დაკვირვების სისწორე.

შესაბამისად, ისტორიული დინამიკის სწორი განსაზღვრა გადამწყვეტია, როდესაც ვცდილობთ გავიაზროთ ისეთი დიდი მასშტაბის პროცესი, რომელზეც დაკვირვება ერთი მკვლევრის სიცოცხლის განმავლობაში ფიზიკურად შეუძლებელია. სწორედ ასეთი რთული და მრავალსაუკუნოვანია მრავალხმიანობის განვითარების ისტორიული პროცესიც.

სწორედ ამიტომ, მრავალხმიანობის განვითარების იტორიული დინამიკის შესასწავლად, მე სპეციალურად შევადგინე ორი სია. პირველში შემქონდა ჩემთვის ცნობილი შემთხვევები, როდესაც ისტორიული წყაროების ანდა თუნდაც სარქივო ჩანაწერების მიხედვით აშკარა და დასაბუთებული იყო ამა თუ იმ მრავალხმიანი ტრადიციის დაკარგვის ფაქტი. მეორე სია კი განკუთვნილი იყო იმ შემთხვევებისათვის, როდესაც ისტორიული მონაცემებით აშკარა იყო, რომ მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიცია ადრე არ არსებობდა და მერე გაჩნდა ტრადიციულ მუსიკაში. ამ ორი სიის შედგენის საფუძველზე მივიღე უაღრესად საინტერესო სურათი, რომლის ანალიზის შედეგების გაზიარება ახლა მინდა.

ჯერ ვნახოთ მრავალხმიანობის ტრადიციის **დაკარგვის** ფაქტები. მრავალხმიანი ტრადიციების დაკარგვის ისტორიულად დასაბუთებული ფაქტები აღმოჩნდა მსოფლიოს რამდენიმე რეგიონში (ზუსტი მონაცემები აღნიშნული ფაქტების შესახებ იხილეთ ჩემს ახლახან გამოცემულ წიგნში):

- XII საუკუნის ბოლო პერიოდის პირდაპირი ისტორიული მონაცემებით, ტრადიციული მრავალხმიანობა ფართოდ იყო გავრცელებული ბრიტანეთისა და სკანდინავიის რამდენიმე ქვეყანაში – უელსში, ირლანდიაში, შოტლანდიაში, ნორვეგიაში, შვეციაში. ეს ტრადიციები დღეისათვის თითქმის ყველგან დაკარგულია;

- XV საუკუნის იტალიაში, ლომბარდიაში, არსებობდა სეკუნდებში სიმღერის ტრადიცია, რომელიც დღეისათვის დაკარგულია;

- XIX-XX საუკუნეებში ლიტვაში დაიკარგა უნიკალური მრავალხმიანი სასიმღერო სტილი – სუტარტინესი;

- XIX საუკუნის ბოლო წლებში ლატვიაში ანდრეს იურიანმა ჩაინერა ბურ-

დონული სამხმიანობის ძალზე საინტერესო ნიმუშები, რომლებიც მეოცე საუკუნეში უკვე აღარავის მოუსმენია;

- ასევე XX საუკუნის განმავლობაში დაიკარგა ესტონეთში ბურდონული მრავალხმიანობის ტრადიცია, რომლის ბოლო ნიმუშები 1930-იან წლებში ჩაინერა ტამპერემ;

- ევგენი გიპიუსმა 1920-იან წლებში ჩრდილოეთ რუსეთში ჩაინერა სამხმიანობის ძალზე სპეციფიკური სტილი, რომელიც ამის მერე აღარავის დაუფიქსირებია;

- საარქივო ჩანაწერების მიხედვით, დასავლეთ სიცილიაში არსებული ვოკალური მრავალხმიანობის ტრადიცია დაიკარგა 1960-იანი წლების შემდეგ;

- მაკედონელი ეთნომუსკოლოგების შრომების მიხედვით, სოციალისტური მაკედონიის მთავრობის პოლიტიკის შედეგად 1950-დან 1980-იან წლებამდე მაკედონიაში დაიკარგა ბურდონული მრავალხმიანი სასიმღერო ტრადიციის უდიდესი ნაწილი (Nettl, 1961);

- საარქივო ჩანაწერების მიხედვით XX საუკუნის განმავლობაში ასევე დაიკარგა სამხრეთ კალიფორნიელ ინდიელთა კონტრაპუნქტული მრავალხმიანობის სასიმღერო ტრადიციაც;

- ასევე ძირითადად დაიკარგა სამხმიანი სიმღერის ტრადიცია ვენესუელაში მცხოვრებ სამხრეთ ამერიკელ ინდიელთა შორის (Aretz, 1967: 53);

- კუნძულ ტაივანზე დაიკარგა საარქივო ჩანაწერებით დაფიქსირებული ვოკალური მრავალხმიანობის ტრადიცია ტაივანელ მთიელთა ტომ საისატში;

- კუნძულ ტონგაზე, პოლინეზიური მრავალხმიანობის ერთ-ერთ ცენტრში, ასევე დაიკარგა ადგილობრივი ექვსხმიანი სიმღერის ტრადიცია;

- ცენტრალური აფრიკული მრავალხმიანობის ბრწყინვალე მცოდნის, სიმპა არომის მიერ მოწოდებული ინფორმაციის მიხედვით, ცენტრალური აფრიკის მცხოვრები პიგმეების მრავალხმიანობაშიც აშკარად შეიმჩნევა მრავალხმიანობის ტრადიციის დასუსტების ტენდენცია – ის სიმღერები, რომლებიც 70-იან წლებში ოთხ ხმაში სრულდებოდა, დღეისათვის მხოლოდ სამ და ზოგჯერ ორ ხმაში იმღერება;

ამავე სიას შეგვიძლია დავუმატოთ, აგრეთვე, ქართველი მუსიკისმცოდნეებისათვის კარგად ცნობილი, მრავალხმიანობის ტრადიციის დაკარგვის ფაქტი მესხეთში, და ასევე შედარებით ნაკლებად ცნობილი ფაქტები მრავალხმიანი ტრადიციის დაკარგვისა საინგილოსა და ლაზეთში (Jordania, 2000: 827).

ახლა, რაც შეეხება მეორე სიას, რომელშიც შემყავდა მრავალხმიანობის გაჩენის შემთხვევები. მრავალხმიანობის გენეზისის “სტადიალური თეორიის” შესაბამისად, მრავალხმიანობის გაჩენის ფაქტები გაცილებით უფრო მრავალრიცხოვანი უნდა იყოს, ვიდრე მრავალხმიანობის დაკარგვისა. ეს მეორე სია უაღრესად საინტერესო და მრავლისმთქმელი აღმოჩნდა. თუ ვინმეს მიაჩნია, რომ მრავალხმიანობის გაჩენის ფაქტები კიდევ უფრო მრავალრიცხოვანი იყო, ვიდრე მრავალხმიანობის დაკარგვისა, იმედი უნდა გავუცრუო. გულდასმით ძიების მიუხედავად, მე **საერთოდ ვერ მივაკვლიე** ისეთ შემთხვევას, სადაც საარქივო ან ისტორიულ-წერილობითი მასალებ-

ის მიხედვით დადასტურებული იქნებოდა თუნდაც ერთ რომელიმე ტრადიციულ კულტურაში მრავალხმიანობის აღმოცენება ერთხმიანობის შინაგანი განვითარების შედეგად.

ერთადერთი მუსიკალური ტრადიცია, სადაც მოხდა გადასვლა ერთხმიანობიდან მრავალხმიანობაზე, არის ევროპული **პროფესიული** მრავალხმიანობა. ჯერ ერთი, ეს არის პროფესიული (და არა ხალხური) მუსიკა, და გარდა ამისა, დღეისათვის კარგად არის ცნობილი, რომ ევროპულ მუსიკაში მრავალხმიანობა შეიქრა სწორედ ადგილობრივი ხალხური მუსიკის გავლენის შედეგად.

როგორც ვხედავთ, ერთი მხრივ, ჩვენ გვაქვს ისტორიული ნყაროებითა და საარქივო ჩანაწერებით დასაბუთებული შემთხვევების მთელი სია, რომლებიც მტყველებენ, რომ ტრადიციული მრავალხმიანობის დაკარგვა ხდებოდა ბოლო საუკუნეების განმავლობაში ჩრდილოეთ, სამხრეთ და აღმოსავლეთ ევროპის მრავალ ქვეყანაში, აზიაში, აფრიკაში, ამერიკასა და ოკეანიაში, ხოლო, მეორე მხრივ კი, საერთოდ არ მოგვეპოვება ისეთი შემთხვევა, რომ ერთხმიანი სასიმღერო კულტურა მრავალხმიანად ქცეულიყოს.

რაზე მტყველებს ეს ფაქტი? **ეს ფაქტი აშკარად მიუთითებს, რომ მრავალხმიანობის თანდათანობითი დაკარგვა მთელი მსოფლიოს მასშტაბით არის არა მარტო წამყვანი, არამედ ერთადერთი ისტორიული ტენდენცია.** შესაბამისად, უნდა დავასკვნათ, რომ მთელი მსოფლიოს მასშტაბით მრავალხმიანი ტრადიციების რაოდენობა თანდათანობით იკლებს. ამ ფაქტზე თვალების დახუჭვა არ შეიძლება. და თუ ვინმეს კიდევ ექნება სურვილი დაიცვას ტრადიციული მრავალხმიანობის გენეზისის სტადიალური თეორია (ანუ მრავალხმიანობის გვიანდელი გაჩენა, როგორც კულტურული ფენომენისა, ერთხმიანობის განვითარების შედეგად), მას მოუწევს მრავალხმიანობის განვითარების ისტორიული დინამიკის ფაქტებთან შეჯახება.

* * *

ახლა, როდესაც ნათელია, რომ ჩემი შეხედულების მიხედვით, ვოკალური მრავალხმიანობა არის კაცობრიობის ისტორიის ერთ-ერთი უძველესი ელემენტი, მინდა გავაკეთო დიდი ქრონოლოგიური ნახტომი და მივიდე ადამიანური საგუნდო სიმღერის სათავეებთან. კერძოდ, ჩემი მოხსენების სათაურის შესაბამისად, მინდა წამოვაცენო მოსაზრება, რომ რიტმის გაჩენა იყო უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენა ვოკალური მრავალხმიანობის გაჩენაში. უფრო მეტიც, ჩემი ღრმა რწმენით, რიტმის გაჩენამ უდიდესი პრაქტიკულ-ისტორიული როლი შეასრულა ადამიანური ევოლუციის პროცესში.

ამ საკითხის განხილვამდე, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავიაზროთ ორი მნიშვნელოვანი და ცნობილი ფაქტი:

- თავისთავად სიმღერა ცხოველთა სამყაროში საკმაოდ გავრცელებული მოვლენაა. უფრო მეტიც, ჯგუფური სიმღერაც კი გვხვდება ცხოველთა რამდენიმე სახეობაში;
- მიუხედავად საკმაოდ ფართო გავრცელებისა, აუცილებელია ვიცოდეთ, რომ სიმღერა სიცოცხლისათვის ძალზე “სახიფათო” საქმიანობაა, რადგან

მომღერალი ცხოველის აღმოჩენა მტაცებლისათვის ძალიან ადვილია.

სწორედ ამიტომაა, რომ ცხოველთა სამყაროში სიმღერას (ანდა ხანგრძლივ და ხმამაღალ ვოკალიზაციას) ეწევიან მხოლოდ ისინი, ვინც ა) თვითონ არიან ძლიერი მტაცებლები (მაგალითად, მგლები და ლომები, რომლებიც არ “მღერიან”, მაგრამ ხმამაღალ ვოკალიზაციებს გამოსცემენ), ბ) ისინი, ვინც უბრალოდ ძალიან დიდები და ძლიერები არიან (მაგალითად, ვეშაპები), გ) ისინი, ვისაც შეუძლია ფრენით დააღწიოს თავი მტაცებლებს (ეს ფაქტორი განსაკუთრების მნიშვნელოვანია, და ამიტომაა, რომ ყველაზე ცნობილი და მრავალრიცხოვანი მომღერლები ჩიტებს შორის არიან), და დ) ისინი, ვისაც შეუძლია თავი შეაფაროს მტაცებლებს ხის კენწეროებზე (მაგალითად, გიბონები).

ადამიანის წინაპრები არასოდეს არ ყოფილან დიდი და ძლიერი მტაცებლები და არც ფრენის ნიჭით არ გამოირჩეოდნენ. მაგრამ ადამიანთა წინაპრები, რამდენადაც ეს ცნობილია და მიღებულია თანამედროვე ევოლუციურ მეცნიერებაში, დიდი ხნის განმავლობაში ცხოვრობდნენ აფრიკის ჯუნგლების შედარებით უხიფათო “მაღალ სართულზე” – ხეებზე. საინტერესოა, რომ დღეისათვის ადამიანი არის ერთადერთი ცხოველი, რომელიც მინაზე ცხოვრობს და მღერის (ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით). ზემოთ აღნიშნული ფაქტების გათვალისწინების შედეგად მართებული იქნება დავასკვნათ, რომ ადამიანის ევოლუციაში სიმღერა უნდა დაწყებულიყო სწორედ იმ პერიოდში, როდესაც ადამიანის მომღერალ წინაპარს ხეზე შეეძლო მტაცებლებისაგან თავის შეფარება. ასეთი ხეებზე მცხოვრები მომღერლების მაგალითს დღეს წარმოადგენენ გიბონები. გიბონები ცნობილები არიან თავისი ოჯახური სასიმღერო ანსამბლებით, რომელშიც გიბონთა წყვილი, და შემდეგ, მათი შვილიც მონაწილეობს. როგორც ცნობილია, თავისი ხმამაღალი ხმაშეწყობილი საოჯახო სიმღერით გიბონები ყველას ატყობინებენ, რომ ეს ტერიტორია უკავია კარგად შეხმატკბილებულ ოჯახს და რომ მათ ტერიტორიაზე შეჭრის შემთხვევაში, საზღვრების დამრღვევს მოუწევს მთელს ოჯახთან ბრძოლა.

ახლა შევეცადოთ, გავიაზროთ, თუ რა უნდა მომხდარიყო, როდესაც ადამიანის წინაპარი გახდა დედამიწის მკვიდრი.

ფიქრობ, რომ ყველაზე დიდი ცვლილება უნდა მომხდარიყო ადამიანის წინაპრების თავდაცვის სტრატეგიაში. ხეზე და მინაზე ცხოვრებას შორის არის ერთი ძალიან პრინციპული განსხვავება: ხეზე ყველა ცხოვრობს თავისი წონისდა მიხედვით. შედარებით დიდი ცხოველები იკავებენ ხის უფრო მსხვილ, დაბალ ტოტებს, ხოლო უფრო მსუბუქი ცხოველები იკავებენ უფრო წვრილ, მაღალ ტოტებს. შეიძლება ითქვას, რომ ხეზე არსებობს “სართულები” და ხეზე მცხოვრები ცხოველები ცხოვრობენ, თავს აფარებენ და ნადირობენ თავისი წონისდა შესაბამისად, შესაფერის “სართულზე”. შესაბამისად, მაგალითად, 20-კილოგრამიან მაიმუნს ადვილად შეუძლია დაიცვას თავი 60-კილოგრამიანი ლეოპარდისაგან ხის მაღალ “სართულზე” აძვრომით, თუკი რა თქნა უნდა, ლეოპარდმა მას დაბალ ტოტებზე ყოფნისას ან მინაზე არ მიუსწრო. სხვათა შორის, თვით ლეოპარდიც ხშირად აფარებს თავს ხის ტოტებს ლომებისაგან თავისა და ნანადირევის დასაცავად.

პრინციპულად განსხვავებული სიტუაცია არის მინაზე მცხოვრებ ცხოველებს შორის. აქ ყველა არსება: რამდენიმე გრამიანი მღრღნელი, ორკილოგრამიანი კურდღელი, 60 კილოგრამიანი ანტილოპა, 150-კილოგრამიანი ლომი, ნახევარტონიანი კამეჩი და სამტონიანი სპილო, ყველა ერთ “სართულზე” ბინადრობს, ბალახობს, ნადირობს, ქმნის ოჯახს და ზრდის ახალ თაობას. სწორედ ამიტომ მინაზე მცხოვრები არსებების უდიდესი ნაწილი (ძლიერი მტაცებლების გარდა, როგორც უკვე ვახსენე) ძალიან იშვიათად იღებს ხმას. სწორედ ამიტომ, რომ თუ ტყეში ყოფნისას ყურს დავუგდებთ ხმებს, დავრწმუნდებით, რომ ხმები მხოლოდ ტყის “მაღალი სართულებიდან” ისმის (ხეებიდან და ციდან).

მას შემდეგ, რაც ადამიანის წინაპარი გახდა მტაცებლებით დასახლებული სახიფათო ხმელეთის მკვიდრი, მას ჰქონდა რამდენიმე სტრატეგიული ალტერნატივა:

1) თავი დაენებებინა “უპასუხისმგებლო და საშიში” საქმიანობისათვის, სიმღერისათვის (და გამხდარიყო მინის სხვა მაცხოვრებელის მსგავსად ჩუმი არსება),

2) გაეზარდა უფრო დიდი და ბასრი კბილები (როგორც ეს გააკეთეს, მაგალითად, მინაზე ჩამოსულმა სხვა პრიმატებმა — ბაბუინებმა და პავიანებმა),

3) თავის გადასარჩენად ესწავლა სწრაფი სირბილი (რასაც, მაგალითად, აკეთებენ ანტილოპები და კურდღლები),

4) ამძვრალიყო უკან უსაფრთხო ხეებზე, ანდა

5) შეემუშავებინა თავდაცვის პრინციპულად ახალი მეთოდები.

რამდენადაც ეს ცნობილია, ადამიანს არ დაუწებება თავი სიმღერისათვის, კბილების ზომა და რაოდენობა, პირიქით, შეუმცირდა კიდეც ევოლუციის განმავლობაში, ადამიანი ვერც ლომებს ან ანტილოპებს ვერ შეედრება სირბილში და არც ხეებს აღარ დაბრუნებია. როგორც ჩანს, მინასთან შეგუების პროცესში მოხდა თავდაცვის პრინციპულად ახალი მეთოდების შემუშავება და ამ პროცესში, ჩემი აზრით, სწორედ ჯგუფურ თავდაცვას და კარგად ორგანიზებულ ხმამალალ შეძახილებს უნდა ჰქონოდა წამყვანი როლი.

ის, რომ ხმამალალმა ყვირილმა და, საერთოდ, ხმაურმა შეიძლება თავდაცვის ფუნქცია შეასრულოს, კარგადაა ცნობილი ბიოლოგიაში, ზოოლოგიაში და კრიმინალისტიკაშიც კი. როცა უეცრად გვემუქრება სასიკვდილო საფრთხე, ჩვენ ინსტინქტურად ხმამალალ ყვირით. ეს არ არის ენერჯის და დროის უაზრო ფლანგვა, რადგან ხმამალალ ყვირილს კრიტიკულ სიტუაციაში აქვს ორი მნიშვნელოვანი ფუნქცია: (1) აგრესორზე ხმიერი შეტევა და (2) შემთხვევის ადგილზე დახმარებისათვის სხვების მიზიდვა.

ჯგუფურ ხმაურს და ყვირილს კიდეც უფრო ეფექტურად შეუძლია თავდაცვის ფუნქციის შესრულება. აფრიკის სოფელში მოხეტილ ლომი თუ შვეიდა, მას დღემდე ხმამალალ შეძახილებითა და ბრახუნით ერეკებიან სოფლის ტერიტორიიდან. ისიც კარგადაა ცნობილი, რომ შეუიარაღებელ ადამიანთა ჯგუფს ხმამალალ შეძახილებითა და ხმაურით შეუძლია დიდი და ძლიერი მტაცებლის შეშინება და სასურველი მიმართულებით განდევნა. შეუიარაღებელ და ერთად მოხმაურე ადამიანთა ჯგუფს შეუძლია მძიერი

კაციჭამია ვეფხვიც კი გააგდოს თავისი მსხვერპლისაგან. განსაკუთრებით საინტერესოა, ამ დროს მინაზე ფეხების დარტყმა. როგორც ჩანს, ყოველივე ამას იმდენად ძლიერი ფესვები აქვს გამდგარი ჩვენს შეგნებაში, რომ დღესაც კი, როცა გვინდა, რომ რამე ან ვინმე დავაფრთხოთ, ინსტინქტურად ვიყენებთ ხმამალალ შეძახილს, ხელის შესტყა (მაგალითად, ქვის სროლის იმიტაციას) და ფეხის მინაზე დარტყმას.

ჯგუფური ხმაურის ორგანიზების ყველაზე ეფექტური საშუალება არის შეძახილების და თანმდევი ხმაურის **ზუსტი მეტრულ-რიტმული ორგანიზაცია**. მე ვფიქრობ, რომ სწორედ **ზუსტი მეტრულ-რიტმული ორგანიზაციის გაჩენა იყო ის უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტორი ადამიანის ევოლუციაში, რამაც მინაზე ჩამოსულ ადამიანების წინაპრებს თავდაცვის და თავის გადარჩენის უძლიერესი იარაღი მისცა**. სავარაუდოა, რომ ხმამალალი რიტმული შეძახილების და შესაშინებელი შესტიკულაციის გარდა ჩვენი წინაპრები ასევე გამოიყენებდნენ სხვადასხვა საგნების (ქვების, ხის ტოტების) ერთმანეთზე კაკუნს, და კრიტიკულ მომენტში სროლას. სხვადასხვა საგნების სროლა აგრესორისადმი ახასიათებს შიმპანზებს და გორილებსაც, მაგალითად, როდესაც ისინი ლეოპარდებს იგერიებენ, ან მეტოქეს აშინებენ (Kortlandt, 1973:14). ქვების სროლის ევოლუციურ მნიშვნელობა კარგად არის განხილული კალვინის შრომებში.

უფრო მეტიც, სწორედ მეტრულ-რიტმულად ზუსტად ორგანიზებული ხმამალალი სიმღერა-მოდრაობით (რაც უნდა ჩაითვალოს ადამიანური ჯგუფური მრავალხმიანი სიმღერის და ცეკვის ერთიან სინკრეტულ წინაპრად) ადამიანებს შეეძლოთ **არა მარტო თავი დაეცვათ, არამედ საკვებიც მოეპოვებინათ**. ვგულისხმობ იმას, რომ იგივე მეთოდით ჩვენს წინაპრებს შეეძლოთ მტაცებლები გაედევნათ ამ მტაცებლების მიერ მოკლული ცხოველებისაგან და მათ ნადავლსაც დაპატრონებოდნენ. ამ მხრივ, ძალიან საინტერესოა ამერიკელი მეცნიერის ლუის ბინფორდის ავტორიტეტული აზრი, რომ ადამიანთა წინაპრები თავის შესანახად საჭირო ხორცის უდიდეს ნაწილს შოულობდნენ არა ნადირობით, არამედ სხვების ნანადირევის დაუფლებით (Binford, 1985).

ჩემს მიერ წარმოდგენილი მოდელი საშუალებას იძლევა რომ ახალ შუქზე განვიხილოთ ადამიანის ევოლუციის მთელი რიგი ცნობილი პრობლემები:

1) ბიპედალიზმის (ორ ფეხზე სიარულის) გაჩენა: უკანა ფეხებზე ადგომა მტრის შესაშინებლად ძალიან ცნობილ სტრატეგიას წარმოადგენს ცხოველთა სამყაროში (Jablonski and Chaplin, 1993);

2) ქვის იარაღების გაჩენა: მტაცებლების შესაშინებლად ქვების ერთმანეთზე თავდაუზოგავ რტყმას მილიონობით წლების განმავლობაში უამრავი ქვა უნდა გაეტეხა და მიეცა იდეა ჩვენი წინაპრებისათვის, რომ გატეხილი ქვა უფრო მჭრელ და ეფექტურ იარაღს წარმოადგენდა;

3) კბილების ზომის დაპატარავება: იმის გამო, რომ ადამიანის წინაპარს აღარ უხდებოდა სიცოცხლის გადასარჩენად მტაცებელთან სხეულით კონტაქტში შესვლა (დაპირისპირება ხდებოდა დისტანციაზე), აღარ იყო საჭირო დიდი და ბასრი კბილები;

4) ადამიანთა წინაპრების ჯგუფის რაოდენობის გაზრდა: უფრო დიდი ჯგუფი უფრო ეფექტური იყო დიდი მტაცებლების შეშინებაში. თავისთავად დიდი ჯგუფი კი მოითხოვს უფრო რთულ სოციალურ ურთიერთობას და ტვინის უფრო დახვეწილ ფუნქციებს (Aiello and Dunbar, 1993; Dunbar, 1996; Byrne and Whiten, 1988, 1992);

5) ადამიანის წინაპრის სხეულის ზომის გაზრდა: თუკი პატარა სხეულით ხეზე ცხოვრება მოსახერხებელი და უფრო უხიფათო იყო (რადგან შეიძლება ხეზე უფრო მაღლა აძრომა), მიწაზე ცხოვრება უპირატესობას აძლევდა უფრო დიდი სხეულის მქონეებს, მითუმეტეს თუ საჭირო იყო სხვების შეშინება;

6) რიტუალური ცეკვების გაჩენა: არაა ძნელი წარმოსადგენი, თუ რა ძლიერ ემოციებს გამოიწვევდა ჩვენს წინაპრებში ისეთი დიდი და საშიში მტაცებლის გაგდება, როგორცაა ლომი. ასევე ადვილი წარმოსადგენია, რომ ლომის გაგდებისათვის გამოყენებული ხმაურიანი რიტმული სიმღერა/ მოძრაობა სულ მალე იქცეოდა რიტუალურ ცეკვად. ასეთ ცეკვაში მოხდებოდა ჯგუფის მიერ რიტმული ერთობის და ერთობლივი მოძრაობების დახვეწა (Kortland, 1973).

7) მუსიკალური ინსტრუმენტების გაჩენა: ითვლება (სრულიად სამართლიანად), რომ პირველი მუსიკალური საკრავი, ალბათ, დასარტყამი საკრავი იყო. სავარაუდოა, რომ პირველ ადამიანურ საკრავად უნდა ჩათვალოს ქვების ერთმანეთზე კაკუნის. სხვათა შორის, ტ. ფინჩის აზრით, დასარტყამი საკრავების გამოყენება ჩვენს ევოლუციაში დაიწყო კიდევ უფრო ადრე, პრიმატების დონეზე და ამის დასასაბუთებლად მოჰყავს ის ფაქტი, რომ ხელებით დასარტყამი ხმების გამოცემა ახასიათებს შიმპანზეებს და გორილებს (Finch, 2006).

და ბოლოს, ამ მოსაზრების განხილვისას უნდა გავიხსენოთ ის პრინციპული ცვლილება, რაც მოხდა ადამიანურ სიმღერაში. ყველაზე დიდი ფაქტორი, რითაც ადამიანური სიმღერა განსხვავდება ცხოველთა სამყაროში არსებული ყველა სხვა მომღერალი ჯიშების (ჩიტებისაგან, ვეშაპებისაგან, სელაპებისაგან, გიბონებისაგან, და ასე შემდეგ) “სიმღერისაგან”, არის **მკვეთრი მეტრულ-რიტმული სანწყისი**. მხოლოდ ადამიანური სიმღერა ხასიათდება ზუსტი მეტრულ-რიტმული ორგანიზაციით და ამ ფაქტს, როგორც ჩანს, ძალზე ღრმა ევოლუციური საფუძვლები უნდა ჰქონდეს.

თუ ზემოთ გამოთქმულ მოსაზრებებს დავამატებ, აგრეთვე, მუსიკის კარგად ცნობილ მნიშვნელობას სქესთა შორის ურთიერთობების დამყარებაში (Darwin, 1871; Dissanayake, 1992; Miller, 2000), შეგვიძლია გავაკეთოთ მთელი მოხსენების საერთო დასკვნა:

ადამიანურ მუსიკას ჰქონდა უდიდესი მნიშვნელობა, განსაკუთრებით ადამიანის ევოლუციის ადრეულ ეტაპზე და ეს მნიშვნელობა ვლინდებოდა ისეთი პრინციპული მნიშვნელობის საკითხებში, როგორიც იყო:

- 1) მტაცებლებისაგან თავდაცვა
- 2) საკვების მოპოვება და
- 3) გამრავლება.

universals that unite the human race, and could be the much sought “uniquely human” elements of our genetic make-up.

According to my model, it would be quite safe to suggest that the feel of rhythm that provided security and food for our ancestors, was one of the key features that separated the line leading to the *homonidae*, from our closest living relatives – great African apes. I suggest that human ancestors developed the sense of rhythm (and the affective means of group defence and obtaining food) while they were in the process of colonising of the ground. Only after the success of the new audio methods in securing their lives and food provision via intimidation, they managed to become fully independent from the trees and wandered away to meet new challenges. Regarding the origins of drumming behavior, we should note here that great both African apes (chimpanzees and gorillas) display drumming behavior (although not isorhythmic), and Fitch made a plausible suggestion that their drumming behavior is homologous to human drumming behavior (Fitch, 2006).

We may never know the true and full story of the evolution of all the evolutionary branches that were leading (and not leading) towards *Homo sapiens*, but it seems to me that those who opted for closer contacts between the group members, increasing the group size, cooperation and more effective means of group defence and food obtaining, were favored by evolution. If we also remember the best known (and often overstated as the **only**) function of music – charming the opposite sex (see Darwin, 1871; Dissanayake, 1992; Miller, 2000), then we will come to the **general conclusion** of this paper:

Music (and primarily group singing) played a crucial role in the development of early human survival mechanisms for the following three key issues of evolution:

- (1) security,
- (2) feeding,
- (3) procreation.

References

Aretz, Isabel. (1967). The polyphonic chant in South America. *Journal of International Folk Music Council*, vol. 19. (pp. 49-53).

Binford, Louis. (1985). Human Ancestors: Changing Views of their Behavior. *Journal of Anthropological Archaeology*, 3:235-257.

Blumenschine, Robert J. (1986). *Early hominid scavenging opportunities: Implications of carcass availability in the Serengeti and Ngorongoro ecosystems*. Oxford, England: B.A.R.

Calvin, William H. (1982). Did throwing stones shape hominid grain evolution? *Ethnology and Sociobiology*, 3:115-124

Darwin, Charles. (1871). *The descent of Man and Selection in Relation to Sex*. 2 vols. New York: Appleton and co.

Dissanayake, Ellen. (1992). *Homo Aestheticus*. New York: The Free Press.

Fitch, Tecumseh W. (2006). The Biology and Evolution of Music: A Comparative Perspective. *Cognition*, 100:173-215.

Geissmann, Thomas. (2000). Gibbon songs and human music from an evolutionary perspective. In: *The origins of Music*. Edited by N. Wallin, B. Merker and S. Brown. (pp. 103-124). Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology.

Jablonski, Nina G, and George Chaplin. (1993) Origin of habitual terrestrial bipedalism in the ancestor of the Homonidae. *Journal of Human Evolution*, 24: 259-280.

Jordania, Joseph. (2000). Georgia. In: *The Garland Encyclopedia of World Music. vol. 8, Europe*. Edited by Timothy Rice, James Porter and Chris Goertzen. (pp. 826-849-269. New York: Garland Publishing

Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi State University, Logos.

Kortlandt, A. (1973). Commentary on the article of Gordon Hewes "Primate communication and the gestural origin of language". *Current anthropology*, 14:13-14.

McNeill, William H. (1995). *Keeping together in time: Dance and drill in Human History*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Nettl, Bruno. (1961). Polyphony in North American Indian music. *Musical Quarterly*, 47:354-362.

Miller, Geoffrey. (2000). Evolution of Human Music through Sexual Selection. In: *The origins of music*. Edited by Nils Wallin, Bjorn Merker and Steven Brown. (pp. 329-360). Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology.

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

ფაქტორებითაა განპირობებული. ამ დროს შემოქმედებითი ციკლის: *შემსრულებელი — მეთოდი — პროცესი — პროდუქტი* — ყველა ეტაპზეა შესაძლებელი მრავალხმიანობის სხვადასხვა გამოვლინების დაფიქსირება. ვეცდებით, მრავალხმიანობის მოვლენას შევხედოთ ამგვარი არამუსიკალური და მუსიკალური ფაქტორების დიფერენცირებული რაკურსით, ხოლო შემდეგ — ჩამოვყალიბოთ ცნება „მრავალხმიანობის“ ჩვენთვის ყველაზე მისაღები განმარტება.

აღნიშნული ფაქტორების დასახელებისას ვისარგებლებთ ქართული ზეპირი ტრადიციის მუსიკის მაგალითებით, ძირითადად ორი მიზეზის გამო: ა) ეს მასალა ჩვენთვის შედარებით კარგადაა ცნობილი; ბ) მიუხედავად იმისა, რომ ქართული მრავალხმიანობა სტილური ერთიანობით ხასიათდება, ამავე დროს, მრავალხმიანობის ფორმათა დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ცხადია, ერთი კულტურის მაგალითზე გლობალურ დასკვნებს ვერ გამოვიტანთ, მაგრამ ჩვენი მოსაზრებების სხვა მრავალხმიან კულტურასთან მისადაგებისას კარდინალური განსხვავებები, ვფიქრობთ, ნაკლებად მოსალოდნელია.

არამუსიკალური ფაქტორები:

სოციალური ფაქტორი

ეს ფაქტორი მიგვითითებს იმ პირობებზე, რომელშიც მრავალხმიანობა განსხეულდება. იგი შესაძლებლობას იძლევა მასალა არსებული რეგლამენტის მიხედვით გადაირჩეს მის აჟღერებამდე, შესრულებამდე. ეს რეგლამენტი თითოეულ სოციალურ ჯგუფში ისტორიულადაა ჩამოყალიბებული და უკვე ტრადიციის სახე აქვს მიღებული (Айџѣи ѣѣ, Аѣѣѣѣѣѣѣ ѣѣѣѣ, 1982: 180). ამგვარი ჯგუფები ერთგვარი ყალიბებია, რომლებშიც ერთი და იგივე მასალა მრავალგვარი ვერსიითაა წარმოდგენილი. გთავაზობთ ოთხ ასეთ ჯგუფს:

1. დიალექტური რეგლამენტის ჯგუფი: ხევსურული მრავალხმიანი ნიმუშები, ფშაური, თუშური და ა. შ. ამ ჯგუფში მრავალხმიანობისადმი მიდრეკილება მთლიანად ისტორიულ ფაქტორზეა დამოკიდებული.

2. სოციალური რეგლამენტის ჯგუფი: გლეხური (სოფლური) მრავალხმიანი ნიმუშები, ქალაქური (ქართული ტრადიციის მიხედვით ამ რიგის შემდგომი დიფერენცირება ვეღარ ხერხდება), სამხედრო, საეკლესიო, პროფესიული ზეპირი ტრადიციის და სხვ. ამ ჯგუფს კოლექტიური მუზიციურობისადმი და, შესაბამისად, მრავალხმიანი შესრულებისადმი მეტ-ნაკლები წინაპირობა გააჩნია.

3. ჟანრული რეგლამენტის ჯგუფი: სარიტუალო მრავალხმიანი ნიმუშები, შრომის, საეკლესიო, ლირიკული, სუფრული და სხვ. აქ უკვე შედარებით მკაფიოდაა გამოკვეთილი ის სტილური ორიენტირი, რომელიც მრავალხმიანობის სახესაც განსაზღვრავს.

4. სქესობრივ-ასაკობრივი რეგლამენტის ჯგუფი: კაცთა მრავალხმიანი ნიმუშები, ქალთა, ბავშვთა, კაცთა და ქალთა, ბავშვთა და ქალთა და ა. შ. ქართულ მუსიკალურ ტრადიციაში, მრავალხმიანობის განვითარების მხრივ, ეს რეგლამენტი, უმეტეს შემთხვევაში, რელიეფურ სურათს გვაძლევს.

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 პარტიორს (Çai ün âmîrêc, 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, Ñêðããêñ 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 შეფარდებულია. 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 (Ōi ĕi ĩ ĩ ĩ, 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 ðä ĩ ð ÷, 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 (Ōi ĕi ĩ ĩ ĩ, 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 Էն, 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 (ჟორდანიას, 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 Էն, 1984: 25; Էն Էნ, 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 მუზიკირების 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 (რესპონსორიუმში) 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.*

Áãðø äãñéäy, Õàðèyí 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.*

Ãðèã ðuää, Ñòáí áí, Ì þ èèãð, Õáí áí ð. (1969). *Ó-ááí èè òò èèð 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 áéñò 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 èò à. Í í ñéää: Áí ñ. ò óç. èçá.*

Èí ááí èí, Àèáèñáí áð. (1976). *Áááóú èé áí èí ñ á í í èèð í í èè. Á ñá.: Áí ò òí ñú òò èè-ð 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 áà-ò èèàðí àà, Ì àðéí á. (1985). *Óàèò óðà á ò óçú èá. Í í ñéää:Í óçú èá.*

Õí èí í í áà, Áàèáí ðèí á. (1979). *Óàèò 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.

THE NOTION OF *POLYPHONY* ON THE EXAMPLE OF GEORGIAN FOLK MUSIC

In musicology the notion of *polyphony* belongs to the group of such paradoxical notions about which there is allegedly a well-formulated but still intuitive idea. Quite often in this country mixing up this notion (*mravalkhmianoba* in Georgian, lit. “[singing in] many voices”) with the idea of “polyphony” often acquires a trivial aspect.

In the past, quite often, representatives of the Georgian school of folkloristics, under the influence of the theory of Russian professional music, viewed “polyphony” as the subgroup which means “an ensemble” of the independent melodies. This trend still emerges from time to time (Berhadaskaia, 1984:12; Grigoriev, Muller, 1969:16; Kholopova, 1979:6). Western ethnomusicology identifies “polyphony” with “multipart” singing (at least in the “wide” use of this term).

However late it may be I think it very important to argue the correctness of the attitude, that in regards to the oral tradition ethnomusicologists should avoid identifying the term “polyphony” in a “narrow sense” of this term (implying only the music with “fully independent parts”). This “narrow” use of the term polyphony was usual for classical European musicology, where it was used as the antonym of the term “homophony” (music where the one leading melody is supported by other parts, usually in a chordal progression).

Neither should we oppose the term “polyphony” (as “multi-part singing”) to the notion of “harmony”, as the opposition of the linear development of each voice to the vertical co-ordination of different parts (like the opposition of the dynamics to the statics). In the oral tradition the multipart texture may be extremely static (Kurt, 1931:69).

At such an intersection of “the interest spheres” we should go beyond the pure musical-textual dimension of this phenomenon searching for the essence of polyphony in the latter.

If we take into account that in the oral tradition music is a means and not an aim, we must follow the findings of Boris Asafiev, Izaly Zemtsvevsky and Joseph Jordania and admit that the essence (and not the result) of multipart singing lies in its socializing function. (Asafiev, 1987:85; Zemtsovsky, 2003:43; Jordania; 2005:33)

It is of great importance which parameters should the notion of “multipart singing” possess and what separates it from “homophonic” singing. It is clear that only the musical dimension, separated from other components, will not yield convincing results, as, to some extent, the musical result proper is conditioned by non-musical factors. In such a case on every stage of the creative cycle: **performer – method – process – product** it is possible to observe different manifestations of multipart singing. I shall try to look at the phenomenon of multipart singing from a differentiated viewpoint of non-musical and musical factors, and only after that formulate the most acceptable definition of the notion “polyphony”.

When enumerating the above-mentioned factors I shall resort to the specimens of music of the oral tradition, mainly due to two reasons: 1) We are comparatively well aware of this material; 2) In spite of the fact that Georgian polyphony is characterized by a stylistic unity, it also manifests a great diversity of polyphonic forms. Of course, on the basis of one culture it is impossible to come to global conclusions, but when adjusting my conjectures to other cultures cardinal differences are less expectable.

Of the **non-musical factors** I shall dwell on the **social, psychological and communicative** ones.

Social Factor

This factor refers to the conditions in which polyphony is realized. According to it, it is possible to select the material on the basis of existing regulations, before it starts sounding, i.e. before it is performed. In every social group these regulations have been established historically and have taken the shape of a tradition (Volkova, Djavakhishvili, 1982:180). Such groups are types of moulds in which diverse versions of one and the same material are joined in various group. There are four such groups:

1) A group of dialectal regulations: specimens of Khevsurian multipart singing, Pshavian, Tushian and others. In this group the propensity for polyphony entirely depends on the historical factor.

2) A group of the social status regulations: peasant (rural) multipart specimens, urban (traditionally, further differentiation within this group was impossible); military, ecclesiastic, of professional oral tradition and others. This group has some pre-conditions for collective music-making and accordingly for multipart singing.

3) A group of genre regulations: specimens of ritual multipart singing, labour, ecclesiastic, lyrical, drinking and other songs. Here the stylistic features, which also determine the type of polyphony, are strongly pronounced.

4) A group of gender-age regulations: specimens of men's multipart singing, of women, children, men and women, children and women and so on. In most cases these regulations present a vivid picture of the development of polyphony in the Georgian musical tradition.

Psychological Factor

I should like to associate this factor with the readiness of the performer for collective music-making and his/her inclination towards multipart singing. According to the Georgian tradition in this case tradition plays the most important role. This tradition may have a physiological basis as well, if we take into account Jordania's hypothesis of the genetic propensity of various human populations for polyphony and monophony.

But in the given case the psychological factor most likely views the global model of the performer from the following viewpoint: how great is her/his desire to accept one common melodic model (in unison), or, on the contrary, to bring his own original model in accordance with his/her partner (Zemtsovsky, 1975:21). In both cases the performer fully comprehends that he/she is a member of a single creative body and it is his/her vocation to achieve a harmonious result when music-making, which in general is an obligatory factor in collective music-making.

In this connection a special interest attaches to the phenomenon of a collective bass part, traditional for Georgian polyphony. Each performer of the collective bass part complies with both creative methods mentioned above: he/she accepts the common model (quite often very highly developed melodiously) combining the part of a different voice (of the soloist) with it. It is common knowledge that in Georgia a very weak tradition of unison performance exists. Even such an imperative institution as the Orthodox Church, although having gained power in Georgia, failed to retain the initial canonical manner of unison singing. All the above gives us grounds to infer that unison singing, physiologically present in every person's potential, is overwhelmed by the rule of polyphonic thinking in the creative potential of Georgians, and this is unlikely to depend on tradition only.

Communicative Factor

This factor is connected with the norms of the communication of the performers. In my opinion there are two stages of such communication: the "tolerating" co-ordination and the target-oriented (deliberate) co-ordination. By the first I mean such a concordance of two persons or two groups of performers, in which each of them has his/her creative freedom, though their music-making takes place within the limits of a common ritual. In this case it will be right to speak about the "multiplane" (or "multilevel") performance. The common collective music-making is represented only in a nominal aspect. In the Georgian tradition a specimen of such a performance is the Svan mourning ritual, when women wail against the background of the ritual dirge performed by men.

As for target-oriented co-ordination the performers strive to fulfil a common musical creative musical task. Here we can speak about a real collective music-making.

In multipart singing the communicative factor also determines the number of the voices. As an example I will refer to the three-part structure, which is characteristic of the Georgian tradition; this is corroborated by the three-part singing tradition, which has become canonical in Georgian traditional chanting. Also traditional is the phenomenon of two soloists and a collective bass in Georgian three-part singing. Such a distribution divides the performers according to their musical abilities into two groups, thus guaranteeing that not only the distinguished singers, but anyone willing to sing could participate in the musical activity (joining in a bass part).

Of the musical factors I should underline the technological, functional and procedural factors.

Technological Factor

This factor means the method of sound production during multipart singing. Here it is the musical instrument that prompts the conditions. Namely, the technique of sound formation may be expressed in the instrumental or vocal performance. But it should also be kept in mind that performing without a musical instrument does not necessarily mean vocal performance alone. There are a number of activities expressing the rhythm – clapping, feet stomping, non-musical sounds which are not considered within vocal performances, but quite often (and in my opinion quite wrongly) are

discussed within the limits of instrumental performance. There is a difference of kind between producing sounds by the human body and using a musical instrument for this purpose. The latter is connected not only with the wish to achieve original sounding, but with the striving for an abstract musical creation, not associated with everyday life. It must have been the use of a musical instrument that caused the greatest “mutation” in the development of man’s musical thinking.

It follows therefore that a strict line should be drawn between the sounds produced by man without a musical instrument and those accompanied by it – for instance between clapping hands and striking two stones against each other. Accordingly, in general, musical art may be divided not into vocal and instrumental but into **bodily** and **instrumental**. It would be even more correct to separate the forms of **vocal**, **bodily** and **instrumental** performance. Particular mention should be made of the cases when man imitates not only the sounds of some instruments but non-vocal sounds as well (Asafiev, 1987:160); this is a sort of role-performing (to some degree this phenomenon should not be excluded when playing musical instruments either). And if we look at the music-making process from the viewpoint of the challenge facing the performer (and this must be so from the point of view of ethnomusicology), such a performance exceeds the boundaries of the vocal performance. I shall only add that in Georgian tradition such cases fail to reach the level of an established tradition. The only song to come to mind is *Shavi Shashvi* (“Black Thrush”), where the soloist (in some versions two soloists) imitate a dog’s barking. But apart from the imitation, mention should be made of the use of original, specific methods of producing various sounds by folk singers, which in the Georgian tradition is characteristic of exceptionally good performers – soloists. These methods are: producing the highest possible, tessitural sound; producing the sound by means of the so-called “grace note”, using *krimanchuli*, a yodel-type falsetto; ornamenting the basic sound with a melismatic “twist”. It should be noted that the first three features characterize the most “polyphonic” province of Georgia – Guria. Melisma is most popular in Kakheti, the province of a highly developed drone polyphonic culture.

Functional Factor

This factor lays emphasis on the functional position of the voices of those participating in collective music-making. In this process the functions of the voices are characterized by two main dimensions: a) striving for the individualization or unification of the voices; and b) orientation towards equality of voices, or their mutual subordination. Individualization of voices is the vector oriented from a collective monophony to polyphony (Aslanishvili; 1954:73; Skrebkova-Filatova, 1985:254). According to this vector of several possible directions of polyphony formation the following two can be emphasized: unison – heterophony – free voice-leading and unison – parallelism – synchronising-free voice leading. Here special importance is attached to sharing one melodic model by different voices, or creating a new model from it.

The most interesting is the transitional stage leading from unison into heterophony, also from unison into parallel voice leading, as a transitional stage from collective

monophony to collective polyphony. Here there is a rudiment of individual development of separate voices, which, in the first case works out a new model of horizontal sound combinations, offering a new model of vertical sound co-ordinations on the other hand.

Generally, from the functional viewpoint, the border between collective monophony and polyphony is rather relative. If with the help of a kind of musical “prism” we succeed in dividing these two phenomena into a spectrum of musical components, we will see that polyphony may differ from monophony only by the interval position of voices (on the example of parallel voice leading).

For its part collective unison acquires a trait of collective polyphony if the timbre component is taken into account. Namely, performing one and the same melody in different timbres can be assigned to monophony singing, though a fact of different-timbre voice functions is strongly pronounced. This is a kind of “multi-timbre” unison. An example of such a “multi-timbre” phenomenon on the one hand is octave performance by men, and on the other hand performance by women or children. I consider this performing method belongs to unison singing as well (Kholopov, 1988:21). Specimens of such performing can be found in Laz singing, which is under a strong Turkish influence.

The “unsuccessful”, “frustrated” performing unison by different voices has some relation with the voice-individualizing vector (Jordania, 1989:279-280). Of course this accidental form of performance cannot be traditional either for the Georgian or for folk singing in general. But recitation against the background of singing or instrumental music can be perceived as a nominal manifestation of part-singing; rarely, cases of such performances occur in the Georgian tradition as well.

A few words should be said about the term “polyphonic melody” (kholopiva, 1979:6). If melody is considered a regulated system of linear connections of sounds, given the polyphonic texture it would be more correct to speak about “a multilayer melody”. It will mean the unity of melodious fragments as a single layer present on different levels, or in different voices. In the Georgian tradition such a texture occurs in the polyphony of a free-contrasting form.

It should be mentioned that in some separate cases it is possible for the melodious combinations present in different voices of the polyphonic texture to be projected in a single dimension; it is best revealed when an individual performer is trying to sing a polyphonic song (Nadel, 1933:8) (I call this form “meant, implied polyphony”). I think that such a projection, on some assumptions, can be called “a polyphonic melody”; the same term could be applied to the polyphonic structure of a parallel type, but never to the melody in a homophonic texture, or to one, “leading” voice, dominating over “the background” voices.

As for the functional aspect of the equality of voices the most important is the right of a separate voice to take up the initiative of leading the musical idea, which makes it “a leading voice” (Rovenko, 1976:142). When all the voices sound simultaneously, such an emphasis on the initiative is a sort of test of “being homophonic”. Such a homophonic texture must have two indispensable components: the leader and the background. In most cases it is the leading voice of the melody that is the leader (most often of the higher register), the background, in the Georgian reality, is the

collective drone or the continuous basso ostinato.

Apart from the homophonic structure, the leader voice is strongly pronounced during the responsorium of “the coryphaeus-choir” type. Such a manner is called “the question-answer” form (Jordania, 2005:35), though, in my opinion, “call and response” would be more suitable.

An undulating distribution of such an initiative occurs quite frequently. During “the implied polyphony”, mentioned above, when a person tries to project the polyphonic structure in one voice, he/she chooses those “undulating” fragments, which are expressed at the initiative of the leader of the musical idea.

It should be noted that vocal, instrumental and bodily performances are phenomena belonging to different strata, both technologically and functionally. It should be expedient to apply the notion “a musical stratum” to these three components. The vocal or instrumental polyphonic structure can be considered one polyphonic layer; the simultaneous music-making of the vocal and the instrument could be viewed as multilayered (Bershadskaia, 1984:25; Kholopova, 1979:7). In this case, whether it is polyphonic or not, both the vocal and the instrumental parts are perceived as a layer.

The corporal or kinetic accompaniments of the musical process (clapping, stamping feet, non-musical exclamations) should also be considered a separate layer, as they make an original contribution to the musical content; though such activities cannot be considered to be a separate voice of the polyphonic structure. The voice may be a subgroup of the layer, though for its part the layer cannot be a voice.

Procedural Factor

By the procedural factor of traditional polyphony I mean the temporal co-ordinate of polyphonic music-making, or the temporal dimension in which the fact of polyphony, or any of its forms must be attested according to the co-ordination of the projected voices.

The co-ordination projected in time means the simultaneous or alternating consonance of two functionally independent voices. It is obvious that simultaneous consonance is generally considered to be a polyphonic structure. But the approach to alternating performance is not so unanimous; though, in this case too, there clearly are two independent voices.

Accordingly, one sounding is called “real polyphony”, whereas alternating sounding is referred to as “nominal polyphony”. These two phenomena in a way are “kinetic” and “potential” forms of polyphony. In the Georgian tradition nominal polyphony is mainly represented as an antiphone of the ostinato-type “call and response” singing.

The notion of nominal polyphony should not be applied to such phenomena when two performers communicate not only for the sake of partnership, but because of the principle of regulated or accidental alternation. For instance the alternating competition of two singers is quite far from polyphony, in this case each singer performs a fragment of a complete musical idea. On the contrary, in the performance of the type of “call and response” singing, the striving of different performers for partnership in achieving the creative musical target is obvious.

As can be seen the passage with a complete musical idea is the time co-ordinate of

establishing the nominal polyphony – the minimum of functional polyphony. It is this part of the process, and not the whole traditional musical activity, as a separate specimen, that must be the procedural criterion for establishing both the fact of polyphony and its various forms as well.

But in traditional music alongside the self-sufficient, complete activities there are cases of insufficient, incomplete development, such as ostinato polyphony. If this is the case, the repetition of the ostinato formula three or four times must be considered an equivalent of the passage with a complete musical idea; during such a repetition the creative method of the ostinato development will be completely revealed.

The procedural factor also includes the performance of one common creative model in different voices and at different times, which on the level of fragments is an imitation, but when repeated completely, is a canon. As opposed to other cultures, in the Georgian tradition such a use of the common model, when it is shifted in time, is revealed only in the fragmentary cases of imitation (Nadel, 1933:40).

It is interesting to note that in the Georgian polyphonic tradition the folk terms denoting the voices and the manner of performing can be grouped according to the above-mentioned factors of polyphony, which refer to the diversity of the performer's attitude.

1. According to the position (communicative factor); the first, the second, the top, the lower, the middle voices; *tsvrili* ("thin"), *krini* ("falsetto"), *maghali bani* ("high bass").

2. According to the sound engendering mechanism (technological factor): *krimanchuli* (a sort of yodelling), *gamqivani* (falsetto technique), *ghighini* ("humming", recitation), *dvrini* (low bass), *bokhi* (low-pitched, deep bass).

3. According to the function (functional factor): *mtkveli* (leader), *modzakhili* (middle voice), *bani* (bass), *shemkhmobari*, *shelaparakeba*, *chartuli*.

4. According to the distribution in time (procedural factor): *pirveli* (first), *meore* (second), *damsqebi* (beginner), *modzakhili* ("who follows", the second voice), *shemgherneba* ("who follows in singing"), *amqoli* ("who follows").

Proceeding from the above and on the basis of the example of Georgian tradition, to the main conditions of the fact of polyphony belong:

1. The performers' target-oriented initiative to co-music-making.
2. At the minimum the fact of two functionally independent voices.
3. The limits of a musically complete phrase.
4. Only vocal or instrumental performance (in the case of using the notion "multilayered").

Taking into account all the above conditions I will suggest my version of the definition of traditional polyphony.

Polyphony is a kind of target-oriented vocal or instrumental co-music-making, in which at the minimum two functionally independent voices create a structure of a complete musical idea.

References

Asafiev, Boris. (1987). *O narodnoi muzike.* (About Folk Music). Leningrad.:*Muzika.*(in Russian)

Aslanishvili, Shalva. (1954). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* (Essays on Georgian Folk Songs), vol. I. (pp. 3-89.) Tbilisi : *Khelovneba.* (in Georgian)

Bershadskaiia, Tatiana. (1984).*Lekcii po garmonii.* (Lectures about Harmony).The Abstract seek a Doctor's Degree in the History of Arts. Moskow. (in Russian)

Grigoriev, Stepan, Muller, Teodeor. (1969). *Uchebnik polifonii.*(Course in Polyphony). Moskow. (in Russian)

Jordania, Joseph. (1989). *Gruzinskoe traditsionnoe mnogogolosie v mezhdunarodnom knetkste mnogogolosnikh kultur.* (Georgian Traditional Multipart Singing in the Context of World Polyphonic Cultures). Tbilisi:Tbilisi State University. (in Russian with English summary)

Jordania, Joseph. (2005). Interrego Ergo Cogito – “I Am Asking Questions, Therefore I Think”: Responsorial Singing and the origins of Human Intelligenc. In:*The Second International Symposium on Traditional Polyphony.* Edited by Rusudan Tsurtsunia and Joseph Jordania. (pp. 33-43).Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Saradjishvili State Conservatoire.

Kholopova, Valentina. (1979).*Faktura.* (Texture). Moskow:*Muzika.* (in Russian)

Kholopov, Iuri. (1988).*Garmonia.* (Harmony). Moskow:*Muzika.* (in Russian)

Kurt, Ernest. (1931).*Osnovi linearnogo kontrapunkta.* (Basics of Linear Ccounterpoint). Moskow: *Gos. mus. izd.*(in Russian)

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

Rovenko, Aleksandr. (1976). *Vedushchi golos v polifonii.* (Guide Voice in Polyphony). In: *Issues of Polyphony and Analysis of Musical Works.* Edition 20. Moskow:*Muzika.* (in Russian)

Skrebkova-Filatova, Marina. (1985). *Faktura v muzike.* (Texture in Music). Moskow: *Muzika.* (in Russian)

Volkova, Natalia; Djavakhishvli, Givi. (1982). *Bitovaia kultura gruzii XIX-XX vekov.* (Co0nsumer Culture of Georgia XIX-XX c.). Moskow: *Nauka.*(in Russian)

Zemtsovsky, Izaly I. (1975). *Melodika kalendarnikh pesen.* (Melodic of Calendar Songs). Leningrad: *Muzika.*(in Russian)

Zemtsovsky, Izaly I. (2003). *Polyphony as a Way of Creating and Thinking: The Musical Identity of Homo Polyphonicus.* In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony.* Edited by Rusudan Tsurtsunia and Joseph Jordania.(pp. 33-54). Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Saradjishvili State Conservatoire.

**ჰარმონიის სადარი ქართული ცნება „მორთულება“
იონანე პეტრინის თხზულებაში „განმარტებალ . . .“**

ქართული მრავალხმიანობის ისტორიის კვლევის თვალსაზრისით ქართულ მუსიკალურ მეცნიერებაში განსაკუთრებული ღირებულების დოკუმენტადაა მიჩნეული XI საუკუნის ქართველი ფილოსოფოსის იონანე პეტრინის თხზულება „განმარტებალ პროკლესათვის დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის“. იგი მოიცავს მრავალხმიანობის დამადასტურებელ მთელ მწყობრს უაღრესად საინტერესო მუსიკალური პარალელებისა.

იონანე პეტრინის ლექსიკაში დაფიქსირდა მეტად ღირებული მასალა მისი ეპოქის შესაბამისი ეროვნული მუსიკალური ტერმინოლოგიიდან, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება მრავალხმიანობას. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ქართველი ფილოსოფოსის მიერ მის თანამედროვე საფილოსოფოსო ლექსიკაში აღიარებული კატეგორიის – ჰარმონიის იგნორირების ფაქტი. ჰარმონიის სანაცვლოდ, რომელიც შუა საუკუნეების მუსიკალურ თეორიაში ერთხმიან, ლინეარულ მუსიკალურ დიალექტიკას აღნიშნავდა, ქართველმა ფილოსოფოსმა გამოიყენა ნაციონალური ლექსიკიდან წარმომავალი ცნებები, როგორცაა: „ნართი“, „რთვა“, „მორთული“, „მრთველი“, „მორთულება“¹ და ა.შ. მუსიკალური დიალექტიკის გაგების თვალსაზრისით ბერძნული „ჰარმონიის“ და მის სადარ ქართულ ცნებათა შინაარსი თვისობრივად განსხვავებულია. პეტრინისეულ მუსიკალურ „მორთულებაში“ ღვთაებრივი წმინდა სამების მუსიკალური ანალოგია, ქართული ხმიერი მუსიკისათვის ჩვეული – ვერტიკალში განხორციელებული სამი ხმის დიალექტიკური ერთიანობაა ნაგულისხმევი. წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს პეტრინის თხზულებაში მუსიკასთან მიმართებაში ნახმარი ტერმინოლოგიის არსში გარკვევას და მის შეპირისპირებას ჰარმონიის ბერძნულ გაგებასთან.

ჰარმონიის შესახებ სწავლების მთელ იმ რიგში, ბერძნულმა კლასიკამ რომ დაუტოვა საკაცობრიო ესთეტიკის ისტორიას, უმნიშვნელოვანესი პითაგორული სწავლებაა. ყველაზე მნიშვნელოვანი დასკვნა, რომელიც მუსიკალურ ხელოვნებასთან მიმართებაში გააკეთა პითაგორულმა ესთეტიკამ, მდგომარეობდა იმაში, რომ მან შეიცნო მუსიკის ძირითადი არსი, დიალექტიკის მომენტი შეიტანა თავის მოძღვრებაში და პირველმა განსაზღვრა ჰარმონია როგორც წინააღმდეგობათა ერთიანობა. ჰარმონიის ამგვარმა გაგებამ შემდეგ ფართო გავრცელება ჰპოვა და საუკუნეებით განსაზღვრა ამ ცნების გაგების მომავალი. მსოფლიო ესთეტიკის განვითარების ისტორიაში დროთა განმავლობაში ჰარმონია ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებულ ფართე მნიშვნელობის მატარებელ ცნებად იქცა. იგი ერთნაირად მიემართებოდა როგორც მინიერ და კოსმიურ სამყაროს, ისე ფიზიკურ თუ ზნეობრივ სილამაზეს, ესთეტიკური აღქმის

კანონზომიერებებს, ასევე — უმარტივესი ბგერათა რიგების — „ჰარმონიების“, ანუ ანტიკური კილოების შინაგან დიალექტიკას. თუმცა, არ უნდა დაგვაზინყდეს, რომ, რადგანაც ბერძნული მუსიკა არ იცნობდა მრავალხმიანობას, მის მიერ გაგებული მუსიკალური ჰარმონია თავისი არსით მელოდიური (ლინეარული) დიალექტიკის აღმნიშვნელ ცნებას წარმოადგენდა მხოლოდ (Ðè ïñ ,1901:400).

აჯამებს რა ჰარმონიის შესახებ ანტიკურ სწავლებას, ვ. შესტაკოვი (Ø ãñàèñ ã, 1973: 52) აღნიშნავს, რომ მიღწეული დიდი წარმატებების მიუხედავად, ანტიკური ესთეტიკა გარკვეული ხარვეზების მატარებელი იყო იმ აზრით, რომ მან შესაფერი პატივი ვერ მიაგო მხატვრულ ჰარმონიას; მათემატიკურ, ესთეტიკურ და მხატვრულ ჰარმონიებს შორის ყველაზე ნაკლებად მხატვრული ჰარმონიით დაინტერესდა და ხელოვნებაში ჰარმონიულობის გასაგებად მათემატიკურ განზომილებებს მიმართავდა, რითაც უგულვებელყოფდა ხელოვნებათა შინაგან დიალექტიკას (Ø ãñàèñ ã, 1973:52).

რაც შეეხება პეტრინს, „განმარტებალ ...“- ში წარმოდგენილი მუსიკალური ანალოგიები გვაფიქრებინებს, რომ თავისი თეოლოგიური თუ ფილოსოფიური პრობლემებისათვის პეტრინის მუსიკალური ხელოვნებით აგრერიგად დაინტერესების პირობა, წმინდა ესთეტიკური ინტერესების გარდა, თვით მუსიკალური ხელოვნების კანონზომიერებებით, ფილოსოფოსის მიერ ეროვნულ მუსიკაში დანახული დიალექტიკის პრინციპით უნდა იყოს გამოწვეული. აშკარაა, რომ განსხვავებით ანტიკური ესთეტიკისაგან, პეტრინისათვის მუსიკალური ხელოვნება თავისი კანონზომიერებებით დამოუკიდებელ კატეგორიას წარმოადგენს და, ამდენად, სწორედ მხატვრული ჰარმონია, ასე ნაკლებ განვითარებული ანტიკურ ესთეტიკაში, წინაა წამოწეული ქართველი მოაზროვნის ესთეტიკაში (ფირცხალავა, 1994:89).

„განმარტებალ...“ში ფილოსოფოსის მუსიკისადმი მიმართების არა ერთ შემთხვევას ვხვდებით. პეტრინის მიერ მუსიკის შესახებ წარმოებული მსჯელობები, განსხვავებული თეოლოგიური თუ ფილოსოფიური პრობლემების თვალსაჩინოების მიზნით, მის მიერ მხატვრულ საშუალებად გამოყენებული მუსიკალური პარალელები მკითხველშიც, და უპირველეს ყოვლისა, მკვლევარშიც ინვესს ორგვარ განწყობილებას: 1) ერთი შეხედვით, პეტრინი ანტიკური მუსიკალური ესთეტიკის მონაცემებს ითვალისწინებს და იზიარებს; 2) მეორე მხრივ კი, თითოეულ მის მუსიკალურ პარალელში აშკარად თვალსაჩინოა ფილოსოფოსის მიერ განსასჯელად ამორჩეული თეოლოგიურ-ფილოსოფიური პრობლემეტიკა, ამ პრობლემების პეტრინისეული „ხედვა“, — საკრალური სამისადმი მისი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, სამებით აზროვნების წესი, ნებისმიერ მოვლენასა თუ ქმედებაში სამების ძალის ძიების პრინციპი. ამ თვალსაზრისით, ზოგადად მუსიკალური ხელოვნების ფენომენისა თუ მუსიკალური კანონზომიერებების პეტრინისეული „ხედვა“ ანტიკური მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნებისაგან არსობრივად განსხვავებულია. ყოველივე ამის გათვალისწინებით და მრავალხმიანობასთან კავშირის თვალსაზრისით, თხზულებაში წარმოდგენილი მუსიკალური პარალელე-

ბი ორ კატეგორიად შეიძლება წარმოვიდგინოთ: ა) პარალელები, სადაც ფილოსოფოსი შეფარვით, მინიშნებებით საუბრობს მუსიკალურ ხელოვნებაში მის მიერ აღიარებული მუსიკალური დიალექტიკის კანონზომიერებებზე (პეტრინი, 1943:17,22,151,196); ბ) მუსიკალური პარალელი, სადაც პეტრინი კონკრეტულად ასახელებს სამ დამოუკიდებელ ხმას და საუბრობს ვერტიკალში განხორციელებული სამხმიანობის მუსიკალურ დიალექტიკაზე (პეტრინი, 1937:221). ამის შესაბამისად განსხვავებულ დატვირთვას ატარებენ ამ სამუსიკო პარალელებში წარმოდგენილი ჰარმონიის სადარი ქართული ცნებებიც: ა) რიგ შემთხვევებში, მათი აზრობრივი დატვირთვა ყოვლისმომცველი ანტიკური ჰარმონიის იდენტურია და ყველანაირ ჰარმონიულობას მიემართება. „განმარტებალ...“- ში მრავალგვარ „მორთულებებს“ (ჰარმონიებს) ვხვდებით: „ბუნებით მორთულებას“, „არსთა მორთულებას“, „რიცხვთა მორთულებას“, „ციურ მორთულებას“, „სხეულებრივ მორთულებას“ და, რაც მთავარია, „სამუსთა რთვას და მორთულებას“; ბ) რიგ შემთხვევებში კი, პეტრინის მიერ აღიარებულ მუსიკალურ დიალექტიკას ნაციონალური საფუძველი გააჩნია და მისი „მორთულება“ ანტიკური ჰარმონიისაგან არსობრივად განსხვავებული მნიშვნელობის ცნებაა (იაშვილი, 1978:36; ფირცხალავა, 2002:112).

მოგვყავს „განმარტებალ...“- ში წარმოჩენილი სამუსიკო პარალელების შემოკლებული ამონარიდები:

თავი 2

„სამუსიკელოთა რთვათა ზედ მიესხი და მათ შორისცა იხილო ცხადად ქმნული ერთი“ (ნუცუბიძე, 1937:22);

„რთვანი და შეწყობანი იპატოით ვიდრე ნიტამდე“ (ნუცუბიძე, 1937:22);

თავი 8

„სადა იწყო პირველმან ყვავილმან შეწყობისამან და პირველმან ნართმან სამუსთამან მის რჩეულ მეხელოვნისა მიერ წარმოდლეებად გვართა გონიერთა“ (ნუცუბიძე, 1937:34);

თავი 28

„მორთო და იმუსიკელა ყოველთა მბადისა მიერ“ (ნუცუბიძე, 1937:76);

თავი 34

„ნამდვილ მყოფისა ნართთა შეუნებაი... ერთმან მოჰრთოო და ამუსიკელა“ (ნუცუბიძე, 1937:87);

თავი 41

„ნართი და შეწყობაი სამუსიკელოთა შორის“ (ნუცუბიძე, 1937:100);

თავი 50

„აპოლოს თვისთა დრეკათა ოქრომუსიკელი რთავს ბუნებას“ (ნუცუბიძე, 1937:112);

თავი 190

„ჯერ არს სამუსიკოთა რთვათაებრ, რათა საშუალთა მიერ იზიარებოდინ ყოველნი, რათა მორთულება ეგოს საუკუნო და დაუხსნელ...“ (ნუცუბიძე, 1937:196);

როგორც წესი, „ნართი“, „რთვა“, „მორთვა“, „მრთველი“, „მორთული“, „მორთულება“ — ეს გამონათქვამები გამოყენებულია მამა, ძე, სულიწმიდას, — სამსახოვანი უმაღლესი საწყისის ხატის, და, აგრეთვე, იმ მოვლენათა მიმართ, რომლებშიც აირეკლება წმიდა სამების ერთების ჰარმონიული შინაარსი. დიდი ქართველი ღვთისმეტყველისა და ფილოსოფოსის აზროვნება თავისი ხასიათით განმაზოგადებელი, ყოვლისმომცველია და თუმცა მას არ შეუქმნია სპეციალური მუსიკალური ტრაქტატები, მისი მუსიკალური წარმოდგენებიც იტევს და ითვალისწინებს იმ დროისათვის ცნობილ ყოველგვარ მუსიკალურ ინფორმაციას; ისეთსაც, ბერძნები რომ ფლობენ და აღიარებენ, და მით უმეტეს ისეთსაც, ქართული მუსიკალური აზროვნება რომ ფლობს და წარმოადგენს. სხვა საკითხია, ღვთაებრივი წმიდა სამის მუსიკალური პარალელის ძებნის პროცესში, მათ შორის რომელ მათგანს ირჩევს და ანიჭებს უპირატესობას ქართველი მოაზროვნე. ამ არჩევანის ნათელი მაჩვენებელი თხზულების „ბოლოსიტყვაა“. რადგანაც მოცემულ მოხსენებაში საშუალება არ გვეძლევა კონკრეტულად განვიხილოთ „განმარტებალ...“- ში წარმოდგენილი მუსიკალური პარალელების თითოეული შემთხვევა, შემოვიფარგლებით ცნობილი სამუსიკო პარალელით თხზულების „ბოლოსიტყვაობა“-დან და რამდენიმე ისეთი პარალელით თხზულების განმარტებითი (მე-2) ნაწილიდან, სადაც, ჩვენი აზრით, შეფარვით, მინიშნებებით საუბრობს ნაციონალურ მუსიკალურ კანონზომიერებებზე ქართველი ფილოსოფოსი.

ი. პეტრინი, ბოლოსიტყვა: მუსიკალური პარალელის ციტირება (პეტრინი, 1937:221; მელიქიშვილი, 1999:211) - „მუსიკას რაც შეეხება, ჩვენი სამოყუსო (სამყარო) მთლად მუსიკაა სულიწმიდის მიერ მორთული (შენწყობილი), და ესეთივეა სამი ხმის . . . „მზახრი“, „ჟირი“ და „ბამ“ რომ ჰქვიათ, მათი მეშვეობით შენანევრებული ყოველი მთლიანობა („ერთობაი შეყოვლებისაი“) და ნებისმიერი მრთველობა ხმებისა და სიმებისა. ამ სამით იქმნება კეთილხმოვანება, რადგანაც არათანაზომიერ (უსწორო) ხმათა კეთილშენწყობით მიიღება მორთულება (ჰარმონია). ამასვე იხილავ ზესთწმიდა სამობაშიც: ვამბობთ (ვაღიარებთ) უქმნოი მამის შობილი ძისა და ზესთა წმიდა სულის გამოვლენას, და მათი გვამოვნებით განსხვავებული ბუნების ერთობას. — მაშ, აქაც, მუსიკაშიც განსხვავებულ ხმებში — მზახრსა, ჟირსა და ბანში — იხილავ მთლიანობის ერთობას, რადგანაც დამბადებელმა ღმერთმა თავის პირველგონებაში მორთო და ამუსიკელა ყოველი დაბადებულის აგებულება და წარმოგზავნა გვარეობები ერთი და იმავე ნივთისაგან სახესხვაობათა მეძიებელმან“. ამრიგად, აღნიშნულ ანალოგიაში სამი ხმის ერთდროული ხმოვანებით წარმოდგენილი მორთულება (მრთველობანი ხმათა და ძალთანი) პეტრინის მიერ გააზრებულია რო-

გორც სამბუნებოვანი უმაღლესი ერთის ყველაზე ზუსტი და მიახლოებული მუსიკალური ანარეკლი.

რადგანაც თხზულების ნებისმიერი, მუსიკალური თუ არამუსიკალური, ხატოვანი ანალოგია წარმოადგენს ლოგიკურ გამოსავალს, არგუმენტს მეცნიერის მსჯელობისათვის, ამდენად ზემოაღნიშნულ ცნებათა მნიშვნელობის დადგენისას უცილობლად უნდა გავითვალისწინოთ თხზულების იმ ფრაგმენტთა პრობლემატიკა და შინაარსი, რომელთა კონტექსტშიც საჭიროებს პეტრინი მათ გამოყენებას. ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესო მუსიკალური პარალელია წარმოდგენილი თხზულების მეორე თავში. ამ უკანასკნელში, რომლის სათაურია „ნაწილთა მიერ შედგმულისა ერთისათვის“, — მრავლისა და ერთის, „რიცხუნიში“ (ართიმეტიკა) ერთისა და სამის ურთიერთმიმართების, სიტყვიერებაში (ლოგიკა) — თეზის, ანტითეზის და თანგასავალის (დასკვნა) პრობლემების განხილვის შემდეგ პეტრინი მოიგონებს „სამუსიკელოთა რთვანი“-ს ხელოვნებას, როგორც სამისა და ერთის ურთიერთმიმართების საუკეთესო გამოვლინებას: „სამუსიკელოთაცა რთვანთა ზედ მიესხი და მათ შორისცა იხილო ცხადად ქმნული ერთი, რამე თუ რაიგურადცა მოჰრთო ხმაი და სამუსიკოი მყის გუარი ზედ ექმნების მას“... ამბობს პეტრინი და მეტი სიცხადისათვის მკითხველს „სამზომლოს“ (გეომეტრიის) ანალოგიას მოაგონებს: „და ესთავე ქვეყნის სამზომლოსთაცა შორის ცხადად იხილო განჭურეტიან“. (ნუცუბიძე, 1937:23)

პეტრინის ფილოსოფიაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება არისტოტელეს „ანალიტიკებიდან“ მომდინარე ცნობილ თეზას ე.წ. „საშუალის“ შესახებ, რომლის არსიც შემდეგში მდგომარეობდა: „საშუალის“, ანუ ცენტრის ცნებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ბერძნული მეცნიერების ყველა სფეროში, ხელოვნებასა თუ ფილოსოფიაში... შეიძლება დადგენილად ჩაითვალოს ამ კატეგორიის კოლოსალური მნიშვნელობა ართიმეტიკის, გეომეტრიის მეცნიერებებსა და მუსიკაში. ბერძენი ყველაფერში ხედავდა რაღაც მთლიანობას, რაც იმას ნიშნავდა, რომ იგი, უწინარეს ყოვლისა, აფიქსირებდა საკვლევი საგნის (მოვლენის) ცენტრს — „საშუალს“. სწორედ ასე წარმოიდგინებოდა ბერძნული კილოს კიდურა ბგერების – ნიტა – ჰიპატა, და მათ შორის ცენტრის სახით მდებარე მესის – მუსიკალური ურთიერთმიმართება (Ēī ḥāā, 1964:355; Ēī ḥāā, 1960:276).

თხზულების 106-ე და 190-ე თავების ჩვენს მიერ საინტერესოდ მიჩნეულ ფრაგმენტებში საუბარია სულზე, რომელსაც ე. წ. „საშუალის“ — კიდურთა შემკვრელის ფუნქცია აკისრია ორ სანყისს, მარადიულ უჟამო ზეცასა და წარმავალ, მოკვდავ მიწიერ სამყაროს შორის. ცის, მიწისა და სულის ურთიერთმიმართების დიალექტიკა — „ზიარება“ (პეტრინი) ფილოსოფოსის მიერ აღიქმება, როგორც მუსიკალური კანონზომიერებების სადარი ურთიერთმიმართება, რომელსაც იგი „კეთილმუსიკელობას“ უწოდებს. აღნიშნული თეოლოგიური პრობლემა რომ დააასაბუთოს, მის ორიგინალურ ხატოვან გააზრებას იძლევა იგი მუსიკის მაგალითზე: — მოიგონებს ღმერთის ან რჩეული „მრთველისა“ და მეხელოვნის მიერ „მორ-

თულ “სამუსიკო რთვას”, სადაც, ისევე როგორც ცის, მიწისა და სულის შემთხვევაში, „საშუალი“ აზიარებს და მთლიანობად აქცევს ერთიმეორისაგან განსხვავებულ უზიარებელ კიდებს. (იოანე პეტრინი, 1937:196)

„ჯერ არს სამუსიკოთა რთვათაებრ, რაითა საშუალთა მიერ იზიარებოდინ ყოველნი, რაითა მორთულებათა ეგოს დაუხსნელ და საუკუნო, ვითარ რჩეულ მრთველისა ხელოვნისა და ღმრთისა მიერ მორთული. ვინაი ჯერ არს რაითა საშუალი ორთავე კიდურთა უმსგავსობითა ჰგვანდეს და შეკრნეს და მორჰონეს ორნივე უმსგავსონი არსებანი და აზიარნეს ყოვლითურთ უზიარებელნი“ (ნუცუბიძე, 1937:196).

თუ მოვიგონებთ ღვთაებრივი სამების (მამა, ძე, სულიწმინდა) მუსიკალურ გააზრებას თხზულების ბოლოსიტყვაობიდან (მზახრი, ჟირი, ბამის მრთველობანი); თუ მივიღებთ მხედველობაში იმას, რაოდენ დიდი მნიშვნელობა გააჩნია „საშუალის“ ცნებას პეტრინის ფილოსოფიაში, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ქართული მუსიკისათვის სახასიათო, ვერტიკალში ჟღერადი ხმათა დიალექტიკა, როგორც მუსიკალურ აზროვნებაში („გვარში“) ქართული წესის გამომხატველი, პეტრინმა ანტიკურ „საშუალთან“ მოარიგა და თანაც ისე, რომ არისტოტელეს „საშუალი“ და „ორი კიდე“ სიმალღეში აღმართა და ანტიკური ჰარმონიის ჰორიზონტალური დიალექტიკა ეროვნულ საფუძველზე მდგომმა ვერტიკალურად დააყენა.

სწორედ ამგვარ მუსიკალურ დიალექტიკას გულისხმობს იგი უმეტეს შემთხვევაში თავის სამუსიკო ანალოგიებში. მუსიკალურ მთელში („ყოველობაში“) სამის ერთება, სამი დამოუკიდებელი ხმის ერთდროული ხმოვანება იგულისხმება თავის „სამუსთა რთვაში“, თუ „მორთულებებში“ (ფირცხალავა, 2003:109). ქართველი მოაზროვნის მიერ „ბოლოსიტყვაში“ დაფიქსირებული ამგვარი მუსიკალური ხედვა, მის მიერ კონკრეტულად მითითებული მუსიკალური ნიმუში იმ უმნიშვნელოვანეს არგუმენტად იქცევა, რომელიც XI საუკუნისათვის უეჭველს ხდის მრავალხმიანობისა და მისი შესაბამისი მუსიკალური ტერმინოლოგიის არსებობას ქართულ სინამდვილეში. „ბოლოსიტყვა“ თავისი ცნობილი მუსიკალური ანალოგიით ის გასაღებია, რომელიც შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც შიფრი, კოდი იოანე პეტრინის მუსიკალური ესთეტიკური აზროვნების, მის თხზულებაში წარმოდგენილი სამუსიკო ანალოგიების კვლევისა თუ მათში ნაგულისხმევი აზრის განმარტების პროცესში.

ის, რომ ქართველი ფილოსოფოსი მუსიკის საკითხებზე – მუსიკალური ჰარმონიის კანონზომიერებებზე ბევრს ფიქრობს, დასტურდება არა მარტო აღნიშნულ თხზულებაში, არამედ მის მიერ ქრონოლოგიურად უფრო ადრე შესრულებულ თარგმანში, — ვგულისხმობთ პეტრინის მიერ თარგმნილ ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათვის კაცისა“-ს, სადაც ფილოსოფოსის ლექსიკაში პირველად ხდება ჰარმონიის სადარი „ნართ“ - ფუძიანი ცნებების როგორც განმარტება, ისე ინტენსიური გამოყენება.

ამ უკანასკნელში მოცემულია ცნება „მორთულების“ წმინდა პეტრინისეული, აზრის სიცხადითა და თვალსაჩინოებით გამორჩეული

დეფინიცია: „შედგმულები არს ზიარებაი შედგმულთა, მორთულები შედგმულებაა, ერთი და იგივე არსს მორთულები და შენანვერებაი (პეტრინი, 1914:32).

მუსიკალური ასპექტით იოანე პეტრინის თხზულებათა შესწავლის აქტუალური საჭიროება დააყენა ქართული მრავალხმიანობის, მისი ისტორიის და თეორიული კანონზომიერების კვლევისადმი მზარდმა ინტერესმა; რაც მთავარია, უკანასკნელ წლებში სამხმიანი ქართული გალობის კანონიკურობისადმი წამოყენებულმა ბრალდებებმა.

წინამდებარე ნაშრომი არის მოკრძალებული ცდა ნათელი მოჭფინოს ქართველი მოაზროვნის მუსიკალურ „ხედვებს“, მის ლექსიკაში დაფიქსირებულ ეროვნულ სამუსიკო ტერმინოლოგიას.

იოანე პეტრინის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნება ადასტურებს შუა საუკუნეებში როგორც ქართული მრავალხმიანობის არსებობის, ისე სულიწმინდას მიერ „მორთული“ სამხმიანი ქართული გალობის კანონიკურობის ფაქტს. ამ ნიშნით მისი, როგორც დოკუმენტის მნიშვნელობა ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიის კვლევის თვალსაზრისით განუზომელია.

შენიშვნა

1ნართი – პირდაპირი ხისტი თარგმანი ნიშნავს დართვას, დართულ ძაფს, რუსულ и́тъѣѣ-ს, и́тъѣѣѣ-ს.

მრთველი – თხზულებაში პეტრინის ხატოვანი ლექსიკით ეს იგივეა, რაც ქართულ წყაროებში დაცული „ხელოვანთ მთავარი“, ანუ ცნება „მორთული“ გამოყენებულია როგორც ეპითეტი ჰარმონიული, მონესრიგებული ამუსიკალური სამყაროს შემოქმედი უმაღლესი „ერთის“ მიმართ. „განმარტებაში“ ფილოსოფოსის მუსიკისადმი მიმართვის შემთხვევებს ვხვდებით: „წინასიტყვაში“, პირველ და მეორე თავში (გვ. 17, 22), მე-8 თავში (გვ. 34), 28-ე თავში (გვ. 76), 34-ე თავში (გვ. 87), 41-ე, 50-ე, 51-ე თავებში (გვ. 100, 108, 110), 106-ე და 190-ე თავებში (გვ. 151, 196).

დამონმებული ლიტერატურა

იაშვილი, მზია. (1975). *ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის*. თბილისი: განათლება.

მელიქიშვილი, დამანა. (1999). *იოანე პეტრინი*. თბილისი: თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

პეტრინი, იოანე. (1940). *შრომები*. ტ.1. გამომცემელი ყაუხჩიშვილი, სიმონ. თბილისი: თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

პეტრინი, იოანე. (1937). *შრომები*. ტ. II. გამომცემელი ნუცუბიძე, შალვა. თბილისი: თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

პეტრინი, იოანე. (1914). *ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათვის კაცისა“*. გამომცემელი გორგაძე, სერგო. თბილისი: საეკლესიო მუზეუმი.

ფირცხალავა, ნინო. (1989). მუსიკალური ანალოგიების შესახებ იოანე პეტრინის „განმარტებაში“. *საბჭოთა ხელოვნება*, 5:110-115

ფირცხალავა, ნინო. (1994). ნართის შესახებ იოანე პეტრინის თხზულებაში („განმარტებალ...“ XI საუკუნე). კრებულში: რუსუდან წურწუმია (პ/მ რედ). *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. სამეცნიერო შრომები. (გვ.82- 101) თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ფირცხალავა, ნინო. (2000). ცნება ბამთან დაკავშირებით იოანე პეტრინის განმარტებაში. კრებულში: რუსუდან წურწუმია (პ/მ რედ). *ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები*. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. (გვ.156-160). თბილისი:თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ფირცხალავა, ნინო. (2003). პეტრინის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა. კრებულში: წურწუმია, რუსუდან (პ/მ რედ). *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. მოხსენებები. (გვ.109-118). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

Ãðöì áí , Åããã èé. (1986). *Áí ð è -í í á ì óçú èàèüí í á ì ú ø éáí èá. Èáí èí ãðãã: Í óçú èà.*

Èí ñãã, Àéãéñãí äð. (1960). *Áí ð è -í á ý ì óçú èàèüí á ý ýñòýðèéà. Í í ñéãã: Í óçãèç.*

Èí ñãã, Àéãéñãí äð. (1978). *Ýñò äò èèà Áí çðí æ äáí èý. Í í ñéãã: Í ù ñéü.*

Èèì áí , Öóãí . (1901). *Ì óçú èàèüí ú é ñéí ààðü. Í í ñéãã.*

Ø áñòàéí á, Áý-áñéãã. (1973). *Ãðöì í í èý, èàé ýñò äò è -áñéàý èàò áã ðèý. Í í ñéãã: Í àóéà.*

**THE GEORGIAN TERM *MORTULEBA*, AN EQUIVALENT
TO THE WORD HARMONY IN IOANE PETRITSI'S WORK
GANMARTEBAI.. (THE INTERPRETATION)**

From the viewpoint of the study of Georgian polyphony the most significant historical document is the work of the 11th-century Georgian philosopher Ioane Petritsi "Interpretation of the Philosophy of Proclus Diodochos and Plato". It includes quite logical, very interesting musical parallels substantiating polyphony.

Ioane Petritsi's vocabulary contains very valuable material from his epoch on the musical terminology, which is directly connected with polyphony. Particularly interesting is the fact that Georgian philosopher ignores the category of "harmony", widely accepted in the philosophical vocabulary of his time. Instead of the term "harmony", which in ancient Greek culture denoted a monophonic, linear musical development, the Georgian philosopher used the notions stemming from the national vocabulary, such as *narti*, *rtva*, *mortuli*, *mrtveli*,¹ and so on. From the viewpoint of understanding musical dialectics there is a great qualitative difference between the content of the Greek term "harmony" and its corresponding Georgian terms.

Petritsi's musical *mortuleba* denotes a musical analogue of the divine Holy Trinity, a dialectal unity of three voices realized in the vertical, so common to the Georgian vocal music. The present work is intended to thoroughly understand the essence of the terminology Ioane Petritsi uses in connection with music and collates it with the Greek understanding of harmony.

Of all the ideas the Greek classical thinking bequeathed to aesthetic history of mankind the most significant is the Pythagorean thinking. The most important conclusion the Pythagorean aesthetics made about musical art is that he cognised the main essence of music, introduced a dialectical moment in his teaching and was the first to define harmony as a unity of contradictions. Such an understanding of harmony was widely accepted afterwards and conditioned the future of understanding this notion for centuries to come. In the course of time in the history of the development of the world aesthetics harmony became one of the most widespread notions having very wide meaning. It could with equal success be used both in connection with the terrestrial and cosmic worlds, the physical and moral beauty, regularity of aesthetic perception and the intrinsic dialectics of the simplest sound sequences – "harmonies" or of the antique modes. Though, it should be remembered that since Greek music was not aware of polyphony, its understanding of musical harmony in essence was a notion denoting a melodic (linear) dialectics (Riman, 1901:400).

Summing up the antique teaching about harmony V. Shestakov notes that in spite of its great achievements, the antique aesthetics failed to show due respect for artistic harmony. Out of the mathematic, aesthetic and artistic harmonies antique aesthetics was the least interested in the artistic harmony and when trying to understand harmony

in art it resorted to mathematical dimensions, thus ignoring the intrinsic dialectics of the arts (Shestakov, 1973:52).

As for Petritsi, the musical analogues present in “The Interpretation” provide grounds to think that the fact that Petritsi’s great interest in musical art in connection with his theological and philosophical problems, besides pure aesthetic interest, must have been conditioned by the regularity of musical art proper and the dialectical principle the philosopher saw in national music. It is evident that unlike Antique aesthetics, due to its regularities Petritsi considers musical art an independent category, hence it is the artistic harmony, which is so weakly developed in Antique aesthetics, that is assigned such a significant place in the aesthetics of the Georgian thinker (Pirtskhalava, 1994:89).

There are many cases in “The Interpretation” where the philosopher’s attitude towards music is expressed. Petritsi’s argumentations about music and the musical parallels he uses as an artistic means to more clearly present different theological or philosophical problems, cause a dual reaction on the part of both readers and researchers: 1) On the one hand Petritsi takes into consideration the data of the Antique musical aesthetics and shares them; 2) On the other hand the theological-philosophical problems chosen for discussion, his “view” of them – his special attitude to “the Holy Trinity”, his way of thinking with the Trinity in mind, the principle of searching for the power of the Trinity in any phenomenon or action, is quite evident in his every musical parallel. From this viewpoint Petritsi’s “view” of the phenomenon of musical art in general or musical regularities essentially differs from the Antique musical-aesthetic thinking.

With all this in mind and in connection with polyphony the musical parallels occurring in his work may be divided into two categories: a) Parallels where the philosopher speaks covertly, only alluding to the regularities of musical dialectics he discovered in musical art (Petritsi, 1943:17, 22, 151, 196); b) a musical parallel where Petritsi specifically names three independent parts and speaks about the musical dialectics of the three-part singing realized in the vertical (Petritsi, 1937:221). Accordingly the Georgian notions corresponding to harmony, which occur in these musical parallels, carry different messages: a) in a number of cases their semantic charge is identical to the all-embracing antique harmony and can refer to any kind of harmony. In “The Interpretation” there are different kinds of *mortulobebi* (“harmonies”): *bunebit mortuleba* (“natural harmony”), *arsta mortuleba* (“harmony of creatures”), *ritskhvta mortuleba* (“harmony of numbers”), *tsiury mortuleba* (“celestial harmony”), *skheulebriv mortuleba* (“harmony of the body”) and the most important for our subject – *samusta rtvai da mortuleba* (“harmony of musical instruments”); b) In a number of other cases the musical dialectics acknowledged by Petritsi has the national foundation, and its *mortuleba* is a notion essentially different from the Antique harmony (Iashvili, 1978:36; Pirtskhalava, 2002:112). As a rule *narti*, *rtva*, *martva*, *mrtveli*, *mortuli*, *mortuleba* are used in reference to the Father, the Son and the Holy Ghost, the Holy Trinity, the image of the triune supreme beginning and also in connection with the phenomena, which reflect the harmonious meaning of the union of the Holy Trinity. In its character the thinking of the great Georgian theologian and philosopher is

generalized and comprehensive, and though he never created special musical treatises, his musical ideas only contain and envisage all the musical information known at that time, even that which the Greeks possessed and acknowledged, and the more so, the information which Georgian musical thinking possessed and presented. It is another question, which one is selected and given priority to by the Georgian thinker when searching for the musical parallel of the divine Holy Trinity among them. It is clearly indicated in the *Bolositqva* (“Afterword”) to his work. Since in the given paper I am unable to dwell on each of the musical parallels presented in “The Interpretation” I will limit myself only to the most significant specimens.

Petritsi, *Bolositqva* (Afterword): quotation of a musical parallel (Petritsi, 1937:221; Melikishvili, 1999:211 “As for music our universe is music entirely, harmonized by the Holy Ghost, and so is every whole, *ertobai sheqovlebit* –simultaneous sounding of different pitches (unity of different elements, parts) cohered by the three voices, that are called *mzakhri* (“the lead part”), *zhiri* (“the middle part”) and *bam* (“the bass part”), and any harmony of the voices and strings. It is these three that create sweet tunes, since the coordination of dissimilar voices generates harmony. The same can be said of the Holy Trinity: we acknowledge the manifestation of the Son born of God and the Holy Ghost and the unity of the multifarious nature created by them.

Hence, here, in the different parts of music – *mzakhri*, *zhiri* and *bami*– you will see the unity of the whole, God, the creator in his supreme mind harmonized and filled with music the body of His every creation and sent forth different kinds in striving for creating variations of one and the same things”. Thus, in the analogue quoted above *mortuleba* (“the harmony”) formed by simultaneous sounding of three voices (parts), (harmony of voices and strings) is viewed by Petritsi as the most exact musical reflection of the trinity of the Supreme One.

In Petritsi’s philosophy great significance is attached to a well-known thesis about the so-called *sashuali* (“intermediate”), stemming from Aristotle’s “Analytics”; the notion of *sashuali* or the centre was very significant in every sphere of Greek learning, art or philosophy... The greatest importance of this category in arithmetics, geometry and music may be considered to have been already confirmed. Greeks saw some kind of unity in everything, which meant that first of all they found the centre of the subject (phenomenon) under study – “the intermediate”. It is the way the musical interconnection of the extreme sounds of the Greek mode *nita* and *gipata* and *messa*, the latter occupying the central position between the former two, was perceived (Losev, 1964:355; 1960:276).

The fragments of chapters 106 and 190, which I found interesting deal with the soul, which performs the function of the so-called *sashuali* (intermediate), cohering the two extremes – the bases (sources) – the eternal, timeless heaven and the mortal, earthly world. Petritsi (Petritsi) perceives the dialectics *ziareba* (“communion”) of the interconnection of the heaven, the earth and the soul as an interconnection equal to the musical regularities, which he calls *ketilmusikeloba* (“music pleasant to the ear”). In order to corroborate the above theological issue he suggests its original figurative explanation on the example of music: – He remembers the *samusiko rtvai* (“musical harmony”) of God or the best *mrtveli* (“harmonizer”) and master who creates

the musical harmony (*samusiko rtvai*), where, as in the case of the heaven, the earth and the soul *sashuali* (“intermediate”) join and turn into a single whole, the extremes which are different from each other, have nothing in common (Ioane Petritsi, 1937:196). If we revert to the musical perception of the Holy Trinity (the Father, the Son and the Holy Ghost) from the afterword of his work (the harmony of *mzakhri* – the lead part, *zhiri* – the middle part and the bass part), if we take into account how important the notion of *sashuali* (“intermediate”) is in Petritsi's philosophy, it may be presumed that the dialectics of the voices sounding in the vertical, characteristic of Georgian music, as an expression of the Georgian method of musical thinking, was adjusted to the Antique *sashuali* (“intermediate”) by Petritsi, and in such a way that Aristotle's *sashuali* (“intermediate”) and “the two extremes” were raised in height and Petritsi, who firmly stood on the national basis, gave the horizontal dialectics of the antique harmony a vertical position.

In most cases it is such musical dialectics that he means in his musical analogues.

Such a musical view presented by the Georgian thinker in his “afterword”, the musical specimen he specially refers to, becomes the most significant argument which eliminates all the doubts as to the presence of polyphony and its corresponding musical terminology in Georgia in the 11th century. “The Afterword” with its well-known musical analogy is the very key which may be considered as a cipher, a code that can be used in the process of research into the musical analogues presented in Ioane Petritsi's work on aesthetic musical thinking and in interpreting the ideas meant in them.

The fact that the Georgian philosopher thought very much about the issues of music is attested not only in the work mentioned above, but also in his translation made much earlier chronologically, here I mean his translation of Nemesius of Emesa's work “On Human Nature”, where the words with *narti* root corresponding to the notion of harmony are explained and used very frequently in the philosopher's vocabulary (Petritsi, 1914:32).

Note

¹*Narti* – direct, rough translation is “to spin”, “yarn”, “thread”.

Mrtveli – in Petritsi's figurative vocabulary it is the same as *khelovant mtavari* (“Chief of Artists”, i.e. one who puts a tune to the texts of hymns, a professional creating the melody, a synonym of today's composer).

In “Interpretation” the philosopher refers to music: in “The Foreword”, in chapters one and two (Petritsi, 1937: 17,22), in chapter eight (ibid: 34), in chapter 28 (ibid.: 76), in chapter 34 (ibid:87), in chapters 41, 50, 51 (ibid,100, 108, 110), in chapters 106 and 190 (ibid,154, 196).

References

Gertsman, Yevgeny. (1986). *Antichnoe muzikal'noe mishlenie*. (Antique Musical Thinking). Leningrad: *Muzika*. (in Russian)

Iashvili, Mzia. (1975). *Kartuli mravalkhmianobis sakitkhisatvis*. (On the Issue of Georgian Polyphony). Tbilisi: *Ganatleba*. (in Georgian)

Losev, Alexandr.(1960).*Antichnaia muzikal'naia estetika* (Antique Musical Aesthetics). Moscow: *Muzgiz*. (in Russian)

Losev, Alexandr.(1978). *Estetika vrozhdenia*. (The Renaissance Aesthetics). Moscow: *Misl*. (in Russian)

Melikishvili, Damana.(1999). *Ioane Petritsi*.Tbilisi: Tbilisi State University Press (in Georgian)

Petrtsi, Ioane. (1940). *Shromebi*.(Works).vol. I. Prepared for publication by Qaukhchishvili, Simon. Tbilisi: Tbilisi State University Press. (in Georgian)

Petrtsi, Ioane. (1937). *Shromebi*. (Works). vol. II. Prepared for publication by Nutsubidze, Shalva. Tbilisi: Tbilisi State University Press. (in Georgian)

Petrtsi, Ioane. (1914). *Nemesios emeselis „Bunebisatvias katsisa “*. (Nemesios of Emesa's "On Human Nature). Prepared for publication by Gorgadze, Sergo. Tbilisi: Ecclesiastic Museum. (in Georgian)

Pirskhalava, Nino. (1989). *Musikaluri analogiebis shesakheb Ioane Petrits'is „Ganmartebashi“*. (On Musical Analogues in Petrits's "Interpretation"). Tbilisi: *Sabchota Khelovneba*, 5:110-115. (in Georgian)

Pirskhalava, Nino. (1994). „*Nartis*“ *shesaxeb Ioane Petrits'is „Ganmartebashi“*.(On *Narti* in Ioane Petrits's Work ("Interpretation" 11th century)). In: *Problems of Musicology*. Tbilisi State Conservatoire Collection of Scientific Works. Rusudan Tsurtsunia (resp. ed). (pp. 86-101). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (in Georgian)

Pirskhalava, Nino. (2000).*Tsneba Bamtan dakavshirebit Ioane petrits'is „Ganmartebashi“*. (Ioane Petrits's Aesthetics and Georgian Three-Part Singing). In *Problems of Traditional Polyphony. Materials of the International Conference dedicated to the 80th anniversary of Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire*. Rusudan Tsurtsunia (resp. editor). (pp.156-160). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (in Georgian with English summary)

Pirskhalava, Nino. (2003). Ioane Petrits's Philosophy and Georgian Polyphony.In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Editid by Rusudan Tsurtsunia and Joseph Jordania. (pp.119-133).Tbilisi:International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Riman, Hugo. (1901). *Musical Dictionary*. Moscow.

Shestakov, Viacheslav. (1973). *Garmonia kak esteticheskaia kategoria*. (Harmony as Category of Aesthetic). Moscow:*Nauka*

ფოლკლორი, როგორც ეროვნულის იდეანტიფიკაციის წყარო მუსიკაში

1. ერი და ეროვნული კულტურა

მრავალი მეცნიერის მოსაზრების მიხედვით, განსაკუთრებით კი მათი, ვინც კომუნიკაციის თეორიებს ეყრდნობა, „ის სისტემა, რომელიც მხოლოდ მუსიკალურ კანონებს ეფუძნება, შესაძლებელს ხდის კრისტალიზაციას, არაა ბოლომდე გამოცალკევებული სპეციფიკური მუსიკალური კანონებისაგან, მაგრამ ხანდახან შეუძლია შეაჯახოს ორი „სამყარო“ (Katz, Cohen, 1993:94). შესაბამისად, ხშირად ვარაუდობენ, რომ მუსიკას შეუძლია აქტიურად იმოქმედოს ესთეტიკური და დისკურსული წარმოდგენების ფორმებზე – მათ შორის, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი, რომელზეც იგი გავლენას ახდენს, არის ეროვნულობის (ნაციონალიზმის) კონცეფცია. სამუსიკისმცოდნეო მეცნიერებაში ეროვნულობის თეორიის ადაპტაცია მუსიკალურ კომპოზიციასთან კავშირში იძლევა ეროვნულ მუსიკაში დამკვიდრებული მუსიკალური კომპონენტების შესახებ საზოგადოდ გავრცელებული წარმოდგენების ახლებურად ინტერპრეტირების შესაძლებლობას. ისტორიკოსებს, სოციოლოგებსა და მუსიკოლოგებს შორის მიღებულია მოსაზრება, რომ ეროვნულობის იდეა თავის თავში შეიცავს განსხვავებული ელემენტების უდიდეს რაოდენობას, რომელთაგან ზოგიერთი დროთა განმავლობაში ინფორმაციულად იცვლება და ვითარდება თვით იდეის პროგრესის შესაბამისად, ხოლო ზოგიერთი უცვლელი რჩება. თუმცა, ეროვნულობის მნიშვნელობის ინტერპრეტაცია მეცნიერთა შორის კვლავ განსხვავებულია და გარკვეული მოსაზრებები, რომელიც ჩნდებოდა ერისა და ეროვნულობის შესახებ დისკუსიების დროს, ამ კონცეფციების გამოკვეთისთანავე მსჯელობის საგანი ხდებოდა. მათ შორისაა წამყვანი ტენდენციები, დაკავშირებული ერის, როგორც (1) ეთნიკური ჯგუფის (Connor, 1978: 388) ან (2) პოლიტიკური მოძრაობის რეზულტატის (Mann, 1995: 62) აღქმასთან. უფრო მეტიც, ზოგიერთი ავტორი ასევე ხაზს უსვამს (3) სახელმწიფოს როლს ერის ფუნქციონირებაში. კულტურის თეორია ცდილობს განსაზღვროს ერის მნიშვნელობა გამომდინარე, როგორც მისი ეთნიკური წარმომავლობის კომპლექსური წარმოდგენიდან, ასევე, პოლიტიკურ ტრადიციასთან და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, კულტურულ ტრადიციასთან კავშირში. ზოგიერთი ავტორი, მაგალითად, მ. ჰროჩი ამტკიცებს, რომ ერს აყალიბებს სამი მთავარი კომპონენტი:

- დამატებითი სოციალური სტრუქტურის განვითარება;
- სამოქალაქო უფლებათა თანასწორობის მიღწევა

და

— ეროვნული კულტურის განვითარება, დამყარებული განათლებაში, ადმინისტრირებასა და ეკონომიკაში ადგილობრივი ენის გამოყენებაზე (Hroch, 1995:66-67). სხვა მკვლევრები, ბ. მალინოვსკის მსგავსად, უფრო

შორს მიდიან და ერის იდენტიფიცირებას ახდენენ მხოლოდ მის კულტურასთან (Malinowski, 1944:258).

ეროვნულობის ფენომენში კულტურის მნიშვნელობის განსაზღვრის იდეაში მუსიკა იქნის გადამწყვეტ მნიშვნელობას, როგორც ეროვნული ხელოვნების ფართო კონცეფციის ერთ-ერთი განშტოება. ეროვნული ხელოვნება მრავალი განსხვავებული თავისებურებით ხასიათდება. მათ შორის უმთავრესი, თუმცა არა — ერთადერთი, არის მიმართება ეროვნული თემებისა და მითებისადმი. მითი, რომელსაც ყველაზე ხშირად მიმართავენ, წარმოადგენს ეროვნული სანყისის განზოგადებას და, ამავე დროს, წარმოაჩენს ე. წ. ეროვნულ ხასიათსაც, რომელიც ძალიან ხშირად და დიდი მონდობებით, მეტად საზგასმულად გამოყენება ადგილობრივ, შიდა კულტურაში, იმდენად, რომ, საბოლოო ჯამში, უცხო, გარეშეს მსჯელობაში ე.წ. უნივერსალურ ხასიათს იძენს (Ciecela – Korytkowska, 1996:103).

როდესაც ფ. შლეგელი მსჯელობს ეროვნულ ლიტერატურაზე მსოფლიო ლიტერატურასთან მიმართებაში, ის აღნიშნავს „აქ და ახლა“, რაც გულისხმობს მის მუდმივ ფასეულობას (Schlegel, 1967:206).

ეს ჭეშმარიტებაა მუსიკასთან მიმართებაშიც; ეროვნული ელემენტები მუსიკაში განსაზღვრავს მის ადგილს მსოფლიო ხელოვნებაში და, ასევე, ავლენს ეროვნული ხელოვნების პრინციპებს (Dahlhaus, 1985:84).

ეროვნულობასთან და ეროვნულ ხელოვნებასთან დაკავშირებული ფაქტორების ჯგუფმა (მათ შორის, ეროვნული ენის გამოყენება ან ფოლკლორიდან მიღებული შთაბეჭდილება, მისი დიდაქტიკური გავლენა და ა.შ.) შექმნა ის, რაც კლასიფიცირდება, როგორც ნაციონალიზმის მკაფიო გამოვლენა. XVIII ს-ის ბოლოს გაჩენილმა ამ იდეებმა, რომლებიც ინტენსიურად განვითარდნენ XIX ს-ში ამ ტიპის ეროვნულ მუსიკაში და XX ს-ის მუსიკოლოგიური ცდებმა, განსაკუთრებული მიდგომებით განეხილათ გარკვეული ქვეყნების მუსიკის ეროვნულობა, განაპირობა მსჯელობა ფოლკლორის მნიშვნელობაზე, როგორც მუსიკაში ეროვნული იდენტიფიკაციის წყაროზე.

2. ეროვნული მუსიკის რომანტიკული ტრადიცია

პან-ევროპული ფენომენი, რომელიც განსაზღვრავს მუსიკის ეროვნულ თავისებურებებს და გამოარჩევს მას სხვა ევროპული მუსიკისაგან, გახდა წამყვანი პრინციპი არა ადრეული, არამედ ფრანგული რევოლუციის შემდგომი პერიოდისათვის. მიუხედავად იმ ფაქტისა, რომ ფ. ლისტი არასოდეს იყენებდა განსაზღვრებას „ეროვნული მუსიკა“, ცნობილია მისი შეხედულება იმის თაობაზე, რომ ხელოვანებს უნდა სურდეთ, შექმნან თავისი ერის ხელოვნება მხატვრულ ფორმებში ისე, რომ მისი აღქმა სხვა ერის წარმომადგენლებმაც შეძლონ (Lissa, 1964 :19).

ეს მოსაზრება მკაფიო გამოხატულებაა იმისა, რაოდენ საგრძნობი იყო სწრაფვა ეროვნულობისაკენ XIX საუკუნეში. თავისთავად ლისტი არ ფლობდა უნგრულ ენას, არ იყენებდა ორიგინალურ უნგრულ მუსიკალურ დიალექტს, თუმცა უდიდესი წვლილი შეიტანა ეგრეთწოდებული ეროვნული უნგრული მუსიკის იდეალიზებული ვერსიის შექმნაში. სწორედ ამან დაიფარა იგი კომპოზიტორთა მომდევნო თაობის კრიტიკისაგან, რომელთაც

შეეძლოთ მისთვის უსამშობლო და კოსმოპოლიტი ენოდებიანათ (Trumpener, 2000: 410).

ლისტი, მსგავსად სხვა მრავალი კომპოზიტორისა, ცდილობდა მიეღწია მუსიკის მეშვეობით ეროვნული იდენტიფიკაციის შეგრძნებისათვის – იგი ცდილობდა ეპოვა კომპრომისი კოსმოპოლიტიზმის იდეასა და თავის საკუთარ მოთხოვნას შორის — შეექმნა ეროვნული მუსიკა. XIX საუკუნეში ორივე კონცეფცია მეტად მოდური იყო, კომპოზიტორები კი იშვიათად „უნევენენ იგნორირებას დროის განწყობებს“ (Dahlhaus, 1985:83).

ვითარება შეიცვალა XX საუკუნეში, როდესაც კომპოზიტორები, მაგალითად, რ. უილიამსი, წერდა: „ახალგაზრდა კომპოზიტორებს ვურჩევდი, პირველ რიგში შეისწავლონ თავიანთი მშობლიური ენა, გამოიკვლიონ საკუთარი ტრადიციები, თავის თავში აღმოაჩინონ, თუ რისი გაკეთება უნდათ; შემდეგ წავიდნენ პარიზში, ბერლინში ან კიდეც სადმე“ (Williams, 1953:106).

დავუბრუნდები ისევ XIX საუკუნეს, სადაც, ერთი მხრივ, ლისტი პროპაგანდას უწევს ბოჰემურ მუსიკას, ხოლო, მეორე მხრივ, ვაგნერი გამოსცემს სტატიას „Das Judenthum in der Music“ (Wagner, 1964; სადაც იგი ამტკიცებს, რომ კულტურამ ან ენამ შეიძლება განიცადოს ადაპტაცია, მაგრამ ბიოლოგიური მახასიათებლები არასოდეს შეიცვლება), რომელშიც ცდილობს ხელი შეუწყოს მუსიკაში ეთნიკური ნაციონალიზმის გამოღვივებას. ამას პასუხად მოჰყვა ფრანგი მუსიკოსების რეაქცია — დაეარსებინათ ორი გამორჩეული ინსტიტუტი, რომლის მთავარი მიზანი იყო ფრანგული მუსიკალური ცხოვრების კულტივირება. კ. სენ-სანსმა დაარსა მუსიკის ეროვნული საზოგადოება, ხოლო, ქ. ვორდესმა, ა. გილმანმა და ვ. დენდიმ შექმნეს Schola Cantorum. მუსიკოლოგები ხშირად აქცევენ ყურადღებას იმ ფაქტს, რომ „ეროვნულობის გაღვივება — ან ეროვნული გამოსვლები — წინააღმდეგობაში მოდიოდა ადგილობრივი საზოგადოების გაჩენასთან, საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან და ა.შ.“ (Chanan, 1999:168).

ამასთან, ეს ყოველთვის სწორი არ იყო. მაგალითად, ბრიტანეთში, რომელმაც საერთაშორისო სტატუსი უფრო ადრე მოიპოვა, ვიდრე აღიარებას მოიპოვებდა, ნაციონალიზმის იდეა მუსიკაში უფრო გვიან გაჩნდა და არასოდეს ასრულებდა მნიშვნელოვან როლს. ჰინდემიტი ასე ხსნიდა ამ ფაქტს: „მუსიკალური ნაციონალიზმი დაიბადა იმ ქვეყნებში, რომელთაც არ ჰქონდათ სახვითი ხელოვნების ტრადიცია. ნაციონალიზმი იყო უმარტივესი გზა, თავისი შედარებით ღარიბად აღჭურვილი მუსიკოსები წინ წამოეწიათ, მას შემდეგ, რაც ყველას გაუჩნდა სურვილი, დროებით მაინც, ჰქონოდა ეროვნული ინდივიდუალობა, მხატვრული მანერა და სტილი კლასიკური გრანდიოზული, სრულყოფილი და დაუძლეველი მნიშვნელოვანების ნაცვლად“ (Hindemith, 1952:1980).

შესაძლოა, პატრიოტიზმის გაღვივების ერთ-ერთი მიზეზი ისაა, რომ ეროვნულობა მუსიკაში ხშირად ინვესს ასოციაციას პატრიოტული გრძობების წამოწევისათვის იმ ქვეყნებში, რომელთა პოლიტიკური მდგომარეობა, სხვადასხვა მიზეზთა გამო, განაპირობებს ამგვარი ემოციების გაძლიერებას. მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ იტალიური ან პოლონური მუსიკა. როგორც ჩანს, მუსიკის ეროვნულობა, ფაქტობრივად, ემსახურება პოლი-

ტიკურ სურვილს, დაეხმაროს სახელმწიფოს, მოიპოვოს დამოუკიდებლობის უფლება. იტალიაში, ცენზურის გვერდის ასავლელად, ზოგიერთი კომპოზიტორი, მათ შორის ვერდი, იყენებდა მუსიკალურ მითითებებს გარკვეული სიმბოლური მუსიკალური ალუზიების გაერთიანების გზით. ეროვნული ხასიათის ძებნა XIX საუკუნეში ხშირად ფერხდებოდა მოჩვენებითი პატრიოტიზმის გამო. მუსიკა ხშირად ასოცირდებოდა სხვა პატრიოტულ ქმედებებთან, მათ შორის პატრიოტულ მოძრაობასთან, პატრიოტულ ლიტერატურასთან და სხვ. საუბარი მუსიკალური პატრიოტიზმის შესახებ მოგვიანებით მთელ კონცეფციაში გადაიზარდა, რომელიც ცნობილია ე. წ. ეროვნული სკოლების სახელით.

3. ეროვნული სკოლები და/ან ეროვნული სტილი

1911 წელს გვიდო ადლერმა დაწერა გამოიკვლევა მუსიკალური სტილის განვითარების შესახებ და, შესაბამისად, არა მხოლოდ ჩაუყარა საფუძველი, არამედ, უდიდესი წვლილი შეიტანა ამ კონცეფციაზე ორიენტირებული სამუსიკისმცოდნეო მეცნიერების ფართო განვითარებაში (იხ. Adler, 1929). ადლერს თითქმის არასოდეს არ მიუმართავს მუსიკის ეროვნულობის საკითხისადმი. ამ საკითხის ასეთი იგნორირება აიხსნება მის მიერ ისტორიის გერმანოცენტრული წარმოდგენით. ეს იყო მცდელობა დაეახლოვებინა ისტორია და ესთეტიკა იმისათვის, რომ გაემყარებინა მუსიკალური ნაწარმოების საკრალური სტატუსი და მიეცა მათთვის იდეალური ობიექტების ინტერპრეტაცია (Murphy, 2001: 6), რის გამოც ამ თეორიამ მოგვიანებით კრიტიკა დაიმსახურა. ამ ნაშრომში ეროვნულობის კატეგორიამ ვერ დაამკვიდრა მისთვის კუთვნილი ადგილი, რადგან მთელი ყურადღება გადატანილი იყო ავსტრო-გერმანული ნაწარმოების გამორჩეულ თავისებურებებზე (Adler, 1929:214).

სხვა გერმანელმა მუსიკოლოგმა გაიზიარა ეს წარმოდგენა. მან გაგრძელება ჰპოვა ა. აინშტაინის შრომებში. მან 1935 წელს გამოქვეყნებულ შრომებში მუსიკალურ ნაწარმოებებში ეროვნულობის თავისებურებები მეორეხარისხოვან კატეგორიად განიხილა, რომელიც არაა დაკავშირებული თვით ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებასთან (Einstein, 1958:234). ყოველივე ეს მეტყველებს, იმაზე, რომ აინშტაინი ხელმძღვანელობს გერმანული მუსიკის უპირატესობის იდეით, რომ „გერმანული მუსიკის შეუპოვარმა სულმა დაძლია უცხოური გავლენა და თავის გამოხმაურება ჰპოვა ბახის, ჰაიდნისა და ვებერის შემოქმედებაში“ (Murphy, 2001: 8). აინშტაინი ვარაუდობს, რომ ეროვნული სტილი, ფაქტობრივად, წარმოადგენდა ინდივიდუალურ სტილს, რომელიც მსმენელების მიერ შემდგომში ეროვნულად იყო აღქმული. დალჰაუზის მოსაზრება ამ თემაზე იგივე თავისებურებებით ხასიათდება. იგი ხაზს უსვამს იმას, რომ ეს შეიძლება იყოს მუსიკალური ნაწარმოების სტილი, რომელიც შეიძლება განისაზღვროს (ანუ ინოდოს) ეროვნულ სტილად, მაგრამ იგი არ არის მისი ხარისხის მაჩვენებელი (Dahlhaus, 1985:96). ამდენად, დალჰაუზი გვთავაზობს ეროვნული სტილის დეფინიციას, რომელშიც ხაზგასმულია, რომ მისი მთლიანობაში განსაზღვრა შეუძლებელია: „ეროვნული სტილი არ შეიძლება ზუსტად განისაზღვროს

როგორც ერთი და იმავე ეროვნული წარმომავლობის კომპოზიტორთა ყველა ნაწარმოების საზოგადო მახასიათებლების ჯამი“ (იქვე, 87).

სტილის გაგება, როგორც მუსიკაში ეროვნულობის გამოსახატავად ანალიტიკური გამომსახველი ხერხების მოქმედება, ხანდახან ინტერპრეტირებულია როგორც ისტორიული სტილის ვერსია (Łobaczewska, 1960:7) და განმარტავდა XVIII საუკუნის მიდგომას კომპოზიციისადმი, შეეთხზათ „ეროვნულ სტილში“: „XVIII საუკუნეში . . . ეროვნულ მუსიკალურ სტილს არ ჰქონდა ასეთი ეთნიკური ხასიათი. კომპოზიტორი მემკვიდრეობით იღებდა წერის ტრადიციას, რომელსაც იგი თავის სურვილით ირჩევდა და ცვლიდა (Dahlhaus, 1985: 90).

პრობლემისადმი განსხვავებულ მიდგომას გვთავაზობენ ე. წ. „ეროვნული სკოლების“ წარმომადგენლები, რომლებიც განსაზღვრავენ მას, როგორც ევროპული რომანტიზმის მახასიათებელ ფენომენს. ამ მიდგომაში დაღწაუზი ხედავს მუსიკის ისტორიის გერმანოცენტრული წარმოდგენის ანარეკლს და ამდენად, ამ საკითხს დანვრილებით არ განიხილავს. იგი ვარაუდობს, რომ ე.წ. „ეროვნული სკოლების“ კონცეფცია [. . .] ჭეშმარიტად გულისხმობს იმას, რომ „ეროვნული“ იყო „უნივერსალურის“ ალტერნატივა, ხოლო „უნივერსალური“ წარმოადგენდა „ცენტრალური“ მუსიკალური ერების პრეროგატივას“ (იქვე, 89). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ამ პერიოდის „ეროვნული სკოლები“ მუსიკალური ცხოვრების ძირითად ტენდენციებთან შედარებით ერთგვარად პერიფერიულ მოვლენად აღიქმება. როგორც დაღწაუზი წერს, ნაციონალიზმისა და მუსიკის მნიშვნელოვანი გავლენის შესახებ არა მარტო გერმანიაში, არამედ ანგლო-ამერიკულ მუსიკოლოგიაში მისი თვალსაზრისი ფართოდ გავრცელდა. სულ უფრო მეტი მუსიკისმცოდნე, ისევე როგორც კომპოზიტორები 150 წლის წინ, ცდილობდა დაეზალანსებინა, რა არის უნივერსალური და რა — ეროვნული მუსიკაში. პოლონელი მუსიკისმცოდნე ჟ. დანკოვსკა ამტკიცებს: „კარგი მუსიკა შეიძლება იყოს ეროვნული და უნივერსალური ერთსადაიმევე დროს“ (Dankowska, 1995: 173).

4. ფოლკლორული სულიერი (Volkgeist) ტრადიცია მუსიკაში

XIX საუკუნემ მოიტანა ერთსულოვანი წარმოდგენა იმის შესახებ, თუ რა უნდა (ან შეიძლება) განიხილებოდეს ეროვნულის გამოვლინებად მუსიკაში და რა განაპირობებს შემოქმედების ეროვნულობას (და ამავე დროს „უნივერსალობასაც“). ფოლკლორული პოეზიის გამოკვლევა ეროვნული ხელოვნების შექმნის ერთ-ერთი პირველი სტიმული იყო. XVIII საუკუნეში, აღნიშნულ ქვეყნებში პრე-რომანტიკულმა მოძრაობამ გააღვივა ინტერესი მითოლოგიის შესწავლისადმი და ზიძგი მისცა ინტელექტუალებს უბრალო ხალხში შეეკრიბათ ხალხური თქმულებები. ჩვეულებრივი ადამიანების იდეალებმა, უბრალოებამ და სიხალისემ იმპულსი მისცა ევროპულ მოაზროვნეებს, უკეთესად შეეცნოთ ფოლკლორის მატარებელი ადამიანები, რომლებიც, სავარაუდოდ, ყოფიერების განუყოფელ ნაწილად მხოლოდ ამ ადათნესებსა და ტრადიციას ცნობდნენ. ამასთან ერთად, ჯონ გოტფრიდ ჰერდერი „ადამიანთა სულს“ ჭეშმარიტ შემოქმედებით ძალად აღიარებს.

ფილოსოფიურად გარდასახული ეროვნული მგრძობიარება ეხმაურება ფოლკლორული სულის იდეას. თავის მხრივ, რა თქმა უნდა, პროფესიულ მუსიკაში დაუშვებელია მხოლოდ ფოლკლორული ელემენტების შეზავება, თუმცა, ნაწარმოების ეროვნული იერსახე სწორედ ფოლკლორული წყაროების შთაგონებით მიიღწევა. ის, რაც XVIII საუკუნის ბოლოს ჯერ კიდევ განიხილებოდა, როგორც რეგიონალური ან სოციალური, XIX საუკუნეში, „ფოლკლორული სულის“ ჰიპოთეზის გავლენით, ეროვნული მუსიკის სულის თეორიად გარდაისახა. რომანტიზმის ეპოქაში მუსიკის ეროვნული ხასიათი არსობრივად ფოლკლორული მუსიკის თავისებურებებიდან გამომდინარეობს. ამასთან დაკავშირებით დალჰაუზი აღნიშნავს, რომ „მუსიკის ეროვნულობის ყველაზე მკაფიო გამოხატულებას ფოლკლორში წარმოადგენს“ (Dahlhaus, 1985: 92).

ფოლკლორისადმი ინტერესის გაძლიერება განპირობებული იყო სურვილით, მომდევნო თაობისათვის შეექმნათ წერილობითი წყაროები ეროვნული ტრადიციების, ფოლკლორული მუსიკისა და პოეზიის შესახებ. მაგალითად, პოლონეთში მხოლოდ ო. კოლბერგმა თავის ცხოვრების განმავლობაში (1857-სა და 1890 წლებს შორის) გამოაქვეყნა ნაშრომი „ფოლკლორი“, რომელიც შედგებოდა არანაკლებ 34 ტომისაგან და მიზნად ისახავდა დაპყრობილ ქვეყანაში, რომელიც თანამედროვე ევროპის რუკაზეც კი არ იყო აღნიშნული, პოლონურობის ფენომენის შენარჩუნებას. საქართველოშიც ფოლკლორის მეცნიერული შესწავლა დაახლოებით იმავე პერიოდში იწყება, კერძოდ კი 1860 წელს. პირველი მცდელობები მოყვარულთა მიერ იყო განხორციელებული და მხოლოდ შემდგომში ჩაერთნენ საქმეში პროფესიონალი მუსიკოსები. 1899 წელს თბილისში ია კარგარეთელი „ქართული ხალხური სიმღერების“ გამოქვეყნებიდან ათი წლის შემდეგ აქვეყნებს „ქართული ხალხური სიმღერების“ სანოტო კრებულს. ქართული ხალხური სიმღერის პოპულარიზაციის საკითხთან დაკავშირებით აგრეთვე უნდა აღინიშნოს ლადო აღნიაშვილის წვლილი, რომელმაც 1885 წელს დაარსა ქართული ხალხური სიმღერების შემსრულებელი პირველი გუნდი. ყოველივე ეს ევროპაში წამყვან ტენდენციას აირეკლავს — „დავუბრუნდეთ ფოლკლორს“. საქართველო, მისი 1801 წელს რუსეთის იმპერიასთან შეერთების შემდეგ, აქტიურად ერთვება ევროპული მუსიკალური კულტურის ტენდენციებში. გასაოცარია მსგავსება ქართველების მცდელობისა, უცვლელად შეინახონ ეროვნული მუსიკალური კულტურა და მის საფუძველზე დაამკვიდრონ პროფესიული მუსიკალური ენა და, მაგალითად, პოლონელების ბრძოლისა იგივე მიზნების მისაღწევად.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ქვეყნების ეროვნული მუსიკა XIX საუკუნეში პერიფერიულ ფენომენად აღიქმება, ეს მათ საშუალებას აძლევდა გაფრთხილებოდნენ საკუთარ მუსიკალურ მემკვიდრეობას. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ფოლკლორული თავისებურებები მუსიკაში საინტერესოა მხოლოდ ეროვნულობის განსაზღვრების თვალსაზრისით: სხვა ქვეყნები ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ, ან სულ არ ამჟღავნებენ ინტერესს მათი რეგიონის უცხო მუსიკალური კულტურის თავისებურებების კვლევისადმი. საქართველოს შემთხვევაში საქმის ვითარება ცოტათი შეიცვალა, როდეს-

საც რუსმა მუსიკოსებმა ინტერესი გამოიჩინეს ქართული პოლიფონიის მიმართ. ევროპაში მუსიკისმცოდნეებმა ქართული ტრადიციული პოლიფონიის შესახებ გეორგ შუნემანისა (1920) და რობერტ ლახის (1917) ნაშრომებიდან XX საუკუნის დასაწყისში შეიტყვეს. 1932 წელს პოლონურ „Musical Quarterly“-ში გამოქვეყნდა ჯ. პულიკოვსკის წერილი „კავკასიური ფოლკლორი“, რომელშიც ავტორი ცდილობს დაარწმუნოს თავისი თავი მოსაზრებებში ქართული და ევროპულ პოლიფონიის ანალოგიის შესახებ, თითქოს მხოლოდ ასეთი შედარება მოჰფენს ნათელს პოლიფონიის, როგორც ასეთის, განვითარების პრობლემას. თუმცა, იგი არ ცდილობს ამ საკითხის დასაბუთებას. პირველად ცნობები ქართული პოლიფონიის შესახებ პოლონურ სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში გამოჩნდა დაახლოებით 1900 წელს. ეს მოხდა ვარშავაში ქართველი კომპოზიტორის, მ. ბალანჩივადის ვიზიტთან დაკავშირებით. ქართულ პოლიფონიას ეძღვნებოდა ორ გვერდიანი სტატია, რომელიც ანონიმური ავტორის მიერ დაიბეჭდა „Echo Muzyczne“-ში (№850): ავტორი წარმოადგენდა პოლიფონიის რამდენიმე სხვადასხვა ტიპს და მის ფუნქციებს, თუ როგორ გამოხატავენ ისინი განსხვავებული რეგიონების ემოციურ ხასიათს. სამწუხაროდ, შემდეგი სტატია ქართული ფოლკლორული მუსიკის შესახებ პოლონეთში დიდი ხნის შემდეგ, 1960 წელს გამოჩნდა (ეს იყო კ. ვილკოვსკა-კომინსკას „ქართული ფოლკლორული მუსიკა“ ავტორიტეტულ პოლონურ ჟურნალში „Muzyka“ 1960, №3). მთლიანობაში, მუსიკოლოგიაში ქართულ პოლიფონიასთან დაკავშირებული უცხოელი მეცნიერების სულ უფრო და უფრო მეტი გამოკვლევები ჩნდება და ინფორმაცია მის შესახებ ინტენსიურად ვრცელდება. ამ ინტერესის სათავე კი შესაძლებელია უფრო ღრმად, XIX საუკუნეში დაბადებულ ეროვნული მუსიკის კონცეფციასა და ფოლკლორული სულის შიშობაში ვეძიოთ.

5. წარმოადგენს თუ არა ფოლკლორის გამოყენება მუსიკის ეროვნულობის წინაპირობას?

რამდენიმე შეკითხვა ამ საკითხის გარშემო: იყვნენ თუ არა XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისის ქართველი კომპოზიტორები დაინტერესებულნი ეროვნული მუსიკალური ენის შექმნაში და მიისწრაფოდნენ თუ არა ისინი გამოეყენებინათ ქართული პოლიფონია, როგორც მუსიკის ეროვნულობის შემქმნელი წყარო? ქართველი კომპოზიტორები, ისევე როგორც მათი წინამორბედი ევროპელი კომპოზიტორები, მაგალითად, ჩვენს მიერ უკვე ხსენებული ლისტი, ცდილობდნენ ბალანსის დამყარებას უნივერსალურსა (კლასიკურ-რომანტიკულ ტრადიციას) და ეროვნულს შორის. მაგალითისათვის, იტალიელი ა. კაზელა 1910-იან წლებში შეეცადა შეექმნა „სულით იტალიური და ჟღერადობით თანამედროვე სტილი“ (Casella, 1955: 95). ასევე ქართულ მუსიკაში ეროვნული ხასიათის შექმნისა და შენარჩუნების მცდელობა შეზავებული იყო მუსიკალური კომპოზიციის ევროპული ტრადიციის სტანდარტებთან. მეორე მხრივ, საქართველო, განსაკუთრებით თბილისი, რომელიც ტრანსკავკასიის შუაგულში მდებარეობს, მრავალ განსხვავებულ მუსიკალურ გავლენას ითავსებდა. ეს იყო არამხო-

ლოდ იტალიური ან გერმანული, არამედ, ასევე, მეზობელი ქვეყნების მუსიკის გავლენა. როგორც ხშირად აღნიშნავენ, XIX საუკუნეში ამ ფოლკლორულმა გავლენებმა დაკარგეს ადგილობრივი ან რეგიონალური მნიშვნელობა და გადაიქცნენ ეროვნულ მოვლენად. შესაბამისად, კომპოზიტორებმა, რომლებიც მოღვაწეობდნენ 1890-1930 წლებში, მათ შორის ზაქარია ფალიაშვილმა, მელიტონ ბალანჩივაძემ, დიმიტრი არაყიშვილმა, ვიქტორ დოლიძემ და მათ მომდევნო თაობამ, მეტად ფართოდ გამოიყენა ეს განსხვავებული ინტონაციები, როგორც ტრადიციული მუსიკის ერთ-ერთი პლასტი. მათი მცდელობა, დაემკვიდრებინათ ქართული პროფესიული მუსიკის ეროვნული სტილი, გამოიხატებოდა სპეციფიკურ მუსიკალურ ინტონირებაში, რომლის ფესვები ეროვნული ფოლკლორიდან მომდინარეობდა, რაც, მაგალითად, გულისხმობდა ვოკალური მეტყველებისა და ხალხური კადანსების გამოყენებაში. აღსანიშნავია, რომ მაშინ, როდესაც იზრდებოდა ინტერესი, მიმართული ქართული პოლიფონიური მუსიკის შეგროვებისაკენ, კომპოზიტორები სულ უფრო მეტად იჩენდნენ ყურადღებას ქართული ფოლკლორული მუსიკის თავისებურებებისადმი. შესაძლოა, ეს აიხსნას იმით, რომ ეს ტენდენციები ერთმანეთს აქეზებდნენ და ამგვარად მიმდინარეობდა ქართული, როგორც ფოლკლორული, ისე პროფესიული მუსიკის პოპულარიზაცია. ჩვენი ყურადღების მიღმა არ უნდა დარჩეს ის ფაქტიც, რომ ნიკო სულხანიშვილი (1871-1919) ერთსა და იმავე დროს პროფესიული საგუნდო მუსიკის კომპოზიტორი და კახური სასიმღერო ტრადიციის უბადლო მცოდნე იყო.¹

ეროვნული მუსიკალური აზროვნების და კლასიკურ-რომანტიკული ტრადიციის პრინციპების კომბინაცია ქართველი კომპოზიტორების ერთ-ერთი მეთოდი იყო, თუმცა არა — ერთადერთი. აღსანიშნავია, რომ ისინი ე.წ. „ეროვნულ“ თემატიკასაც მიმართავდნენ, განსაკუთრებით ოპერებში, როგორცაა, მაგალითად, ბალანჩივაძის „თამარ ცბიერი“ და არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“. ამ ნაწარმოებებში ეროვნული ელემენტები მეტად ფართოდაა გააზრებული (არ გამოიხატება მხოლოდ ფოლკლორთან მიმართებაში) და ადორნოს სიტყვებით რომ ვთქვათ, როგორც „ქმედითი ძალა“ (Adorno, 1989:166) მეტად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. ასე რომ, როგორც ჩანს, ეროვნულობისა და მუსიკალური კულტურის ურთიერთქმედების პრობლემის კომპლექსურად გამოკვლევისათვის საკმარისი არაა ვისარგებლოთ მხოლოდ ისეთი პოპულარული ჰიპოტეზით, როგორცაა „ფოლკლორული სული“.

6. გაცნობიერებული ეროვნული მუსიკა

როგორც ირკვევა, მუსიკის ეროვნული იდენტიფიკაცია არ უკავშირდება მხოლოდ ფოლკლორული ელემენტების გამოყენებას. ფოლკლორული თემის გამოყენება ვერ იქნება იმის გარანტი, რომ მუსიკაში ეროვნული ხასიათი მთელი სისავსით გამოიყვანდეს. იმისათვის, რომ ნაწარმოები ეროვნული გამოვიდეს, საკმარისია კომპოზიტორის განზრახვა, რომელიც ითვლება მოცემული ნაწარმოების „ეროვნულობის“ განმსაზღვრელ, გადამწყვეტ ფაქტორად. დალჰაუზი ვარაუდობს, რომ „თუ კომპოზიტორს უნდა,

რომ მისი ნაწარმოების ხასიათი ეროვნული იყოს და მსმენელი ამას იჯერებს, ეს არის ის, რასაც ისტორიკოსები მიიღებენ როგორც ესთეტიკურ ფაქტს, მაშინაც კი, თუ სტილური ანალიზი, მონოდებული „შეამონმოს“ ესთეტიკური ნაწარმოების ურთიერთმიმართება მუსიკალურ კანონზომიერებებთან, ამას ვერ ადასტურებს“ (Dahlhaus, 1985: 86).

შესაძლოა საკამათო იყოს, აღიქვამს თუ არა მსმენელი სინამდვილეში ნაწარმოებს ეროვნულად. ეს არამართო მეტად რთული დასადგენია, არამედ, ასევე, ნებისმიერ გამოკვლევის შედეგად მიღებული რეზულტატი შესაძლოა მხოლოდ რაოდენობრივი ხასიათის იყოს (ანუ 100 მსმენელიდან X რაოდენობა ეთანხმება, რომ მოცემული კომპოზიცია ეროვნულია, Y რაოდენობას კი იგი ასეთად არ მიაჩნია). ამიტომაც, რომ ასეთი შეფასება ჩნდება მხოლოდ მაშინ, როცა ნაწარმოების ავტორის განზრახვას (ინტენციას) საფუძვლად გულწრფელი დამოკიდებულება უდევს. აბსოლუტურად მართალია დალჰაუსი, როდესაც იგი წერს, რომ არ არსებობს მუსიკაში ეროვნული ელემენტების გარეგანი და ობიექტური მაჩვენებლები. მაშინაც კი, როდესაც ფოლკლორის გამოყენება მრავალნაირადაა ინტერპრეტირებული და შორს სცილდება ეროვნულობის კონცეფციას. XIX საუკუნემდე ტელემანის ან ბახის მიერ, მაგალითად, პოლონური მუსიკის გამოყენება, ამ კომპოზიტორების მიერ სხვადასხვა რეგიონალური ცეკვების ცოდნაზე მიაწინებდა მხოლოდ. XIX-XX საუკუნეებში ფოლკლორული ჰანგების გამოყენება განპირობებული იყო არა იდეოლოგიური, არამედ წმინდა ესთეტიკური მიზეზებით (სხვა ქვეყნების მუსიკა კომპოზიტორის ყურისათვის უფრო ეგზოტიკურად ან საკმაოდ საინტერესოდ უნდა ჟღერდეს მისთვის, რომ გაიტაცოს კომპოზიციამ, ეროვნულზე ყოველგვარი მითითების გარეშე). XX საუკუნის დასაწყისში კომპოზიტორები ამას გრძნობდნენ. კ. ჩავეზი წერდა: „ჩვენ მივედით მკაფიო დასკვნამდე: უდიდესი ხელოვნება, უდიდესი მუსიკა [. . .] იბადება არა მაშინ, როდესაც აღწევს გარკვეულ ისტორიულ, სოციოლოგიურ სტატუსს, არა ეროვნული ან სხვა ტექნოლოგიებს გამოყენების გზით, არამედ ნებისმიერ მინაზე დაბადებული კომპოზიტორის ტალანტისა და გენიის შემწეობით“ (Chavez, 1961:18).

7. ეროვნული მუსიკა, როგორც კონცეფცია — XX საუკუნის ახლებური ინტერპრეტაცია

დიდძალი ლიტერატურა, რომელიც მოიცავს მუსიკის ეროვნულობის პრობლემის მრავალ ასპექტს, ადასტურებს, რომ ეს ფენომენი აღიქმება, როგორც მუსიკისმცოდნეობის ერთ-ერთი გასაღები. არსებული წყაროების მრავარიცხოვნების მიუხედავად თუ, შესაძლოა, სწორედ ამ მიზეზით, ეროვნული მუსიკის კონცეფცია გაუფასურდა, იმის გამო, რომ ბევრ არსებით სახელს ერთვოდა განისაზღვრება „ეროვნული“ (იყო ეს საკომპოზიტორო სკოლა თუ ეროვნული კოლორიტი, ეროვნული კატეგორია, ეროვნული სული, ეროვნული ატმოსფერო და ა.შ.).

XX საუკუნის დასაწყისში, მრავალი კომპოზიტორი იზიარებდა ადორნოს თვალსაზრისს იმის თაობაზე, რომ „მუსიკის ფუნქცია საზოგადოებაში არ უნდა იყოს გამოყოფილი ეროვნულობის პრობლემიდან“ (Adorno, 1989:155).

ამერიკელი კომპოზიტორი რ. სესიონი ნაირადშემდეგ აღწერს მთელ ამ პროცესს: “მუსიკალური კულტურა იწყება ერთ ლოკალობაში მუსიკოსების მიერ, ვინც ყველაფერს აკეთებს საზოგადოებისათვის, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ და იმ მუსიკის მოყვარულებისათვის, ვინც ორგანიზებული საზოგადოებისაგან დამოუკიდებლად აქტიური ცნობისნადილით ისწრაფვიან ნამდვილი მუსიკალური გამოცდილებისაკენ, რომ შეძლონ მისი მოპოვება. . .”(Sessions, 1979:168).

XX საუკუნის ენციკლოპედიები ამ ფენომენის მრავალ დეფინიციას გვთავაზობს: 1944 წელს გამოცემული ჰარვარდის მუსიკის ლექსიკონში ჩვენ ვკითხულობთ, რომ ეროვნული მუსიკა „. . . ხასიათდება ეროვნული ელემენტებისა და წყაროების მკაფიო ხაზგასმით. ეს გულისხმობს იმას, რომ კომპოზიტორი თავის ნაწარმოებში უნდა დაეყრდნოს ეროვნული და ეთნიკური მახასიათებლების გამოხატვას, მისი შთაგონების ფაქტორს, უმთავრესად, განაპირობებს ფოლკლორული მემოდია და საცეკვაო რიტმები, ხოლო ოპერისა და სიმფონიური პოემის შინაარსი აგებულია ეროვნული ისტორიისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენების ასახვაზე“ (Apel (რედ.), 1946 (2-ე გამოცემა):478 – 489).

ორი წლის შემდეგ ე. ბლომი „მუსიკის საყოველთაო ლექსიკონში“ განაგრძობს მსჯელობის იმავე ხაზს, რომელიც ვ. აპელისგან იღებს სათავეს: „ეროვნულობა მუსიკაში მიიღწევა კომპოზიტორების ან ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლების მცდელობით, იპოვონ ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ელემენტებზე დაფუძნებული მუსიკალური ენის ტიპი, რომელიც, ასე ვთქვათ, გამოხატავს მათი ქვეყნის თავისებურებებს. ეროვნული მუსიკალური თავისებურებები აგებულია ფოლკლორული მასალის საკომპოზიტორო გათავისებაზე, იქნება ეს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის იმიტაცია თუ ადაპტაცია“ (Blom,1946).

ეროვნული მუსიკა, როგორც ეროვნული კულტურის ნაწილი, განხილულია 1966 წელს გამოცემულ გერმანულ მუსიკალურ ლექსიკონში (Blom (რედ) 1966:200). 1976 წლის საბჭოთა „მუსიკალურ ენციკლოპედიაში“ საუბარია ეროვნულ სიმღერაზე (Kępczyński (რედ.), 1976: 887-903). ხოლო ცოტათი უფრო ადრე, 1961 გამოცემაში „Misik in Geschichte und Gegenwart“ ეს საკითხი გამოტოვებულია. იგი სათანადო ადგილს იკავებს უფრო გავრცობილ და განახლებული ვერსიაში ბ. სპონჰეიერის სტატიაში „ეროვნულობა“ (Sponheuer,1997:25-43). ასევე, მუსიკაში ეროვნულობის პრობლემა ფაქტობრივად არაა ნახსენები 1981 წლის ფართოდ ცნობილ გამოცემაში „Grove Dictionary of Music and Musicians“.

როგორც ვარაუდობს მაიკლ მერფი, „მარგინალიზმი XX საუკუნის მუსიკოლოგიაში მუსიკაში ეროვნულობის გამომჟღავნების შესწავლაში განპირობებულია როგორც მუსიკალურ-სამეცნიერო, ასევე პოლიტიკური ფაქტორებით“ (Murphy, 2001:6). იგი აღნიშნავს, რომ ასეთი მდგომარეობის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მიზეზი ისაა, რომ მუსიკოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგია „ვერავითარ შემთხვევაში ვერ შეითავსებს ეროვნულობის, როგორც იდეოლოგიური ცნების აღქმას“(იქვე). თუმცა ეს ტენდენცია დაძლეულია და შედეგად რ. ტარუსკინი „New Grove Dictionary of Music

and Musicians“ 2001 წლის გამოცემაში გვთავაზობს მუსიკაში ეროვნულობის გამოვლინების საკითხთან დაკავშირებულ ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო კონცეფციას (Taruskin, 2001:689-706). ავტორი ეროვნულობას განმარტავს, როგორც განპირობებულობას, პირობათა ერთობლიობას, ხოლო ეროვნულობის იდენტიფიკაცია წარმოდგენილი აქვს, როგორც გარკვეული პოზიცია (იქვე:689). ტარუსკინი მუსიკაში ეროვნულობის გამოვლინებას აღქვამს, როგორც ერთგვარ იდეოლოგიურ ფაქტორს, რომელიც ევროპაში დამკვიდრდა XVIII საუკუნის ბოლოდან და თავის მოსაზრებას განიხილავს თვით ერის ფუნქციონირების მრავალ ფაქტორთან მჭიდრო კავშირში. ამგვარად, იგი ცდილობს ეროვნულობის გამოვლინების პრობლემა განსხვავებული კუთხიდან დაგვანახოს, იქნება ეს გერმანული რომანტიზმის კულტურული კონტექსტი, ტურისტული ნაციონალიზმი თუ ამერიკანიზმი (იქვე).

ტარუსკინთან შედარებით კ. ალონსო ამ საკითხს გაცილებით უფრო ნაკლებად დეტალურად განიხილავს და დასაშვებად მიაჩნია მუსიკაში ეროვნულობის გამოვლინების პრობლემასთან დაკავშირებული საკითხების მრავალფეროვანი ინტერპრეტაცია (Alonso, 2000: 924-944).

ამკარაა, რომ XX საუკუნეში მუსიკაში ეროვნულობის გამოვლინების განხილვა იდეოლოგიური პერსპექტივებიდან გამომდინარე, ინვესს საკითხის სოციოლოგიური კუთხიდან შესწავლის ტენდენციას. გავრცელებულია მოსაზრება, რომ ეროვნულობის სოციოლოგიური და პოლიტიკური კონტექსტი უნდა გამომდინარეობდეს მუსიკალური ეროვნულობის საკითხიდან და სხვადასხვა ერის მუსიკის ურთიერთქმედების გათვალისწინებით. ისეთი მოვლენა, როგორიცაა ტრადიციული პოლიფონიისადმი მიძღვნილი კონფერენცია, რომელიც ტარდება დამოუკიდებელ საქართველოში, მიმართულია ეროვნული ფასეულობების პოპულარიზაციისაკენ და, გამომდინარე მისი საერთაშორისო მასშტაბებიდან, მოწოდებულია განამტკიცოს ეს პოზიცია.

თარგმნა ირინა ფირცხალავამ

ble with the study of nationalism as ideology” (ibidem). This – however – became overcome and as a result one of the most interesting concepts on nationalism in music was proposed by R. Taruskin in 2001 edition of „New Grove Dictionary of Music and Musicians” (Taruskin, 2001: 689 – 706). The author defines nationalism as *a condition*, whereas national identity he decides to describe as *an attitude* (ibidem: 689). Taruskin perceives nationality in music as an ideological factor present in the European culture since the end of the 18th century, and combines his definition of nationalism in music with various aspects of functioning of nation itself. Consequently he looks at the nationalism from different angles, be it cultural context of German Romanticism, tourist nationalism or Americanism (ibidem: 689 – 706).

In comparison with Taruskin C. Alonso offers a much less detailed, yet still allowing a lot of interpretations definition of nationalism in music in 2000 encyclopedia: „el nacionalismo musical es un fenomeno conceptualmente complejo: folclorismo, populismo, universalismo, regeneracionismo, historicismo, originalidad, renevacion estetica y pintoresqueismo son conceptos y realidades complementarias que condicionan su denir (...) Ademias el nacionalismo musical encierra una pluralidad de significados, marcados por circunstancias historicas y geograficas (...)” (Alonso, 2000 : 924 – 944).

As clearly seen in the 20th century the tendency to apply ideological perspective to nationalism in music resulted in adaptation of sociological approach to the problem. It is now commonly suggested that the political and sociological context of nationalism need to be taken into account while discussing musical nationalism in order to determine the interrelations between them. Such events like conferences on traditional polyphony organized in the independent Georgia promoting the national qualities notwithstanding their international dimensions seem to prove that standpoint.

References

- Adler, Guido. (1929). *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Hätel. (second edition).
- Adorno, Theodor W. (1989). *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Continuum.
- Alonso, Carlos. (2000). Nacionalismo. In: E. Casares Rodicio (ed.). *Diccionario de la Musica /Española e Hispanoamericana*. vol. 7 (pp. 924 – 944). Sociedad General de Autores y Editores.
- Apel, Willi (ed.). (1946). Nationalism. In: *Harvard Dictionary of Music*. (pp.478- 489). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. (2nd edition).
- Blom, Eric. (1946). *Everyman”s Dictionary of Music*. London: J.M. Dent&Sons Ltd.,
- Casella, Alfredo. (1955). *Music in my Time*. The memoirs of Alfredo Casella. transl. S. Norton. Norman University of Oklahoma Press.
- Chanan, Michael. (1999). *From Handel to Hendrix. The Composer in the Public Sphere*. London- New York: Verso.

Chavez, Carlos. (1961). *Musical Thought*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Ciećela – Korytowska, Maria. (1996). Narodowy i ponadnarodowy charakter Dziadów Mickiewicza. In: *Narodowy a ponadnarodowy charakter literatury*. M. Ciećela – Korytowska (ed.) Kraków: Universitas.

Cocchiara, G. (1971). *Dzieje folklorystyki w Europie*. transl. W. Jekiel. Warszawa: PIW

Connor, Walker. (1978). A nation is a nation, is a state, is an ethnic group, is a... In: *Ethnic and Racial Studies*.

Dahlhaus, Carl. (1985). *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press.

Dankowska, Jagna. (1995). O jednym z aspektów metodologicznych badania polskości muzyki. In: *Oskar Kolberg prekursor antropologii kultury*. Ludwik. Bielawski, .Katanzyna Dadak – Kozicka, Krystyna. Lesieñ – P³achecka (eds.). Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina.

Einstein, Alfred. (1958). Modern Music. vol.XII, 2. Heft, 1935, from: A. Einstein, *Nationale und Universale Musik. Neue Essays*. Zurich/Stuttgart: Pan – Verlag.

Hindemith, Paul. (1952). *A Composer's World. Horizons and Limitation*. Cambridge: Harvard University Press.

Hroch, Martin. (1995). National Self-Determination from a Historical Perspective. In: *Notions of Nationalism*. Sukumar Periwal (ed.) Budapest–London–New York: Central European University Press.

Katz, Ruth; Cohen, Dalia. (1993). From Abstracts to Concrete, from Sound to Idea and from Idea to Sound. In: *From Idea to Sound*. Anna Czekanowska, Zbigniew Skowron, Miloš Velimiroviæ (eds.). Kraków.

Ke³dysz, Jurij (ed.). (1976). Narodnaja muzyka In: *Muzykalnaja Encyklopedija*. vol.3 (pp. 887 – 903). Moscow: Sowjetskaja Encyklopedija.

Lissa, Zofia. (1964). Über den National Still von F. Chopin. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, VI.

Łobaczewska, Stefania. (1960). *Style muzyczne*. vol. 1. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne.

Malinowski, Bronislaw. (1944). *Freedom and Civilization*. New York: Roy Publishers.

Mann, Michael. (1995). A Political Theory of Nationalism and its Excesses. In: *Notions of Nationalism*. Sukumar Periwal (ed.) Budapest–London–New York: Central European University Press.

Murphy, Michael. (2001). Introduction. In: *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European musical Culture 1800-1945*. Harry White, Michael Murphy (eds.). Cork: Cork University Press.

Schlegel, Friedrich. (1967). *Kritische Ausgabe seiner Werke*. vol. 2. Munchen – Paderborn – Wien: E. Behler.

Seeger, Horst (ed.). (1966). Nationale Musikkultur. In: *Musiklexikon in zwei Bänden*. Leipzig:VEB Deutscher Verlag für Musik

Sessions, Roger. (1979). Music in a Business Economy (1948). In: *Roger Sessions on Music*. Princeton University Press.

Sponheuer, Bernd. (1997). Nationalsozialismus. In: Ludwig Finscher (ed.) *Musik in Geschichte und Gegenwart*. vol 7. (pp. 25 – 43). Stuttgart – Weimar: Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter.

Taruskin, Richard. (2001). Nationalism. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (ed.). (pp. 689 – 706). London: MacMillan Publishers, Ltd.

Trumpener, Katie. (2000). Bela Bartok and the Rise of Comparative Ethnomusicology. In: *Music and the Racial Imagination*. Ronald Radano, Philip V. Bohlman (eds.). Chicago and London: The University of Chicago Press.

Wagner, Richard. (1964). *Wagner on Music and Drama*. Albert Goldman & Everet Sprinchorn (eds.), transl. A. Ashton Ellis. New York: E.P. Dutton & Co., Inc.

Williams, Ralf V. (1953). Nationalism and Internationalism (1942). In: *Some Thoughts on Beethoven Choral Symphony*. London: OUP.

Entries on Georgian music in:

“The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, Stanley Sadie (ed.). London: MacMillan Publishers, Ltd, 2001;

“The Garland Encyclopedia of World Music”, E. Koskoff (ed.), New York and London: Garland Publishing, Inc., 2001.

**სორვატიული მრავალხმიანი
სიმღერა – ადრიატიკის კუნძულების
სასიმღერო ტრადიციები**

შესავალი

ჩემი მონათხრობი იწყება სადღაც დაღმაცის კუნძულზე, უფრო ზუსტად, მის პატარა ქალაქში (კასტელ ლამბელოვაკში), ყოველწლიური მე-8 ფესტივალით – *Veèe ri dalmatinske pisme* (დაღმაცის სიმღერის საღამოები), *Kaštela* 2006.¹ ფესტივალის მთავარი მოვლენა — *Kaštelanski dir* („*Kaštela*-ს გზა“), რომელიც წარმოადგენს პოპ-მუსიკას თანამედროვე კლავა არანჟირებით, გადაიცემოდა ხორვატიის ეროვნული ტელევიზიის პიდაპირი ეთერით. მაყურებლის ყურადღების ცენტრში იყო მეთევზე-მეზღვართა ტანსაცმელში გამოწყობილ მამაკაც მომღერალთა ჯგუფი, რომელთაც ლურჯ და თეთრ ზოლებიანი ფართო პერანგები ეცვათ წელზე შემოხვეული წითელი შარფებით. წამყვანმა გამოაცხადა *Klapa Braciera*² ბოლიდან (კუნძული ბრაჩი), რომლებიც ასრულებდნენ სიმღერას უჩვეულო სახელწოდებით — *Henjueke*.³ თავდაპირველად ამ სიმღერას ასრულებდა პოპულარული როკ-ჯგუფი ჰვარის კუნძულიდან — *Gego i Picigin Band*, რომლის არანჟირება ამ მოხსენების ავტორმა გააკეთა *Klapa Braciera*-სათვის კლავას სტილში. ორივე ვერსიას აქვს თვალსაჩინო მახასიათებელი – კუნძულის ადგილობრივი დიალექტი,⁴ რომელიც მკვეთრად განსხვავდება ქვეყნის დანარჩენი დიალექტებისაგან.

არანჟირებული ვარიანტის⁵ მგზნებარე შესრულება, მოგვაგონებდა სამხრეთ აფრიკული ტრადიციული კარგად ცნობილი გუნდის ჟღერადობას, რომელსაც ვხვდებით პოლ საიმონის ცნობილ ალბომში (*Graceland*), შთამბეჭდავი იყო მაყურებლისა და კომპეტენტური ჟიურისთვის. ჯგუფმა *Klapa Braciera* გაიმარჯვა და აიღო ყველა უმაღლესი ჯილდო.

მოვლენების განვითარებამ მოლოდინს გადააჭარბა როგორც კლავას მუსიკის მოყვარულთათვის, ისე უცხოელი მუსიკის მკვლევრებისთვის. კლავას შესრულება მკვეთრად განსხვავდებოდა კუნძულის ჩვეული მრავალხმიანი სიმღერებისგან. ჩემი აზრით, ეს კიდევ ერთი მაგალითია ცოცხალი მუსიკალური ტრადიციის ცვლილებისა და მასში თანამედროვე, მსოფლიოში არსებული მუსიკალური მიმდინარეობების სინთეზისა. კუნძულისა და, საერთოდ, მთელი ხორვატიის მუსიკალური ცხოვრების კვლევისას მე მქონდა შესაძლებლობა გავცნობოდი ამ თემის სხვადასხვა საკითხს: რა არის ტრადიციული მუსიკა, როგორია მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიცია? როგორია დღევანდელი მუსიკალური პრაქტიკისა და, საზოგადოდ, მთელი კუნძულის ტრადიციის სურათი?

კუნძულების ცხოვრება

ხორვატიის ზღვის, ტურიზმისა და ტრანსპორტის განვითარების სამინისტროს (1997) მიერ შემუშავებული კუნძულების განვითარების ეროვნული პროგრამის (www.mmtp.hr) თანახმად კუნძულებს რესპუბლიკის ტერიტორიის 5.8% უკავია. 1185 კუნძული გეოგრაფიულად დაყოფილია 718 კუნძულად, 389 კლდედ და 78 მწვერვალად, მოსახლეობა შეადგენს დაახლოებით 140000-ს⁶. შესაძლებელია, მათი დაყოფა რამდენიმე კუნძულურ ჯგუფად: ისრიანის, ქუარნერის, ჩრდილოეთ დალმაციის (ზადარი და შიბენიკის არქიპელაგი), შუა დალმაციისა და სამხრეთ დალმაციის კუნძულები.⁷ კლიმატი ტიპურია ხმელთაშუა ზღვისთვის, ცხელი მშრალი ზაფხულითა და ქარიანი ნოტიო ზამთრით.

გეოგრაფიულად და ისტორიულად ადრიატიკის კუნძულები შერწყმულია ხმელთაშუა ზღვისპირეთის კულტურულ სივრცესთან. კუნძულების როგორც საერთო, ისე მუსიკალურ ცხოვრებაზე დიდ გავლენას ახდენდა ამა თუ იმ პერიოდში გაბატონებული ქვეყნების კულტურა, საბერძნეთის და რომის, ბიზანტიისა და ოტომანების, ვენეციის მმართველობის (1409-1797), საფრანგეთისა და ავსტრიის მმართველობა (XIX ს.). მისი გრძელი და მშფოთვარე ისტორიის მანძილზე ხორვატიის კუნძულები ქვეყნის სხვადასხვა რეგიონებიდან წამოსული ლტოლვილების უკანასკნელი თავშესაფარი იყო, განსაკუთრებით დინარიკის რეგიონიდან (შიდა დალმაცია და ლიკა, ბოსნია და ჰერცეგოვინა). კუნძულების მოსახლეობის დემოგრაფიული სურათის მნიშვნელოვანი ცვლილება აღინიშნება XVI საუკუნეში, როდესაც ქვეყნის შიდა რაიონების მცხოვრებთა დიდმა ნაწილმა თავი დააღწია თურქ დამპყრობლებს და დასახლდა კუნძულებზე. XIX საუკუნის ბოლოს ეკონომიკურმა კატასტროფამ (ფილოქსერა) კუნძულები აიძულა ცხოვრების უკეთესი პირობების საძებნელად ჩრდილოეთ და სამხრეთ ამერიკასა და ავსტრალიაში წასულიყვნენ. მეორე დიდ იმიგრაციას ადგილი ჰქონდა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. ხშირი იმიგრაციის მიზეზი ზოგმა შეიძლება კუნძულებლთა ცხოვრების სპეციფიკაში იპოვოს. ერთი მხრივ, ისინი ცხოვრობენ თავიანთ კუნძულურ ავტონომიურ მიკროსამყაროში. იზოლირებულად ცხოვრებამ განაპირობა მათი ოსტატობა, შემოუნახა უამრავი წეს-ჩვეულება, ადათ-წესი, რიტუალი, ზღვაოსნობისა და თევზჭერის ხელობები, ზეპირსიტყვიერება, დიალექტები, მითები, ლეგენდები, ისევე როგორც სიმღერა და ცეკვა და დამახასიათებელი მენტალიტეტი. მეორე მხრივ, კუნძულის მცხოვრებნი გახსნილნი არიან სხვა ცივილიზაციებთან ურთიერთობაში, რაც შედეგია საუკუნებრივი საზღვაოსნო გამოცდილებისა.⁸ დღეისთვის ასეთმა გახსნილობამ ბევრ ღირებულებასთან ერთად ახალი თავსატეხი — ნარკოტიკიც მოიტანა.

ყველა ზემოთ ჩამოთვლილმა მოვლენამ გავლენა მოახდინა მუსიკალურ ცხოვრებაზე, განსაკუთრებით ხორვატიის კუნძულების პატარა

ქალაქებისა და სოფლების მრავალხმიან სასიმღერო ტრადიციებზე, რომელიც გრძელდება სხვადასხვა სასიმღერო, საცეკვაო, სასულიერო და საეკლესიო ადათ-წესში.

კუნძულის მრავალხმიანი სიმღერების სტილი, ჟანრი და შრეები

უმარტივესი გზა მრავალხმიანი სასიმღერო მუსიკალური ფენომენის კომპლექსური სურათის წარმოსადგენად საერთო მუსიკალური მახასიათებლების გაცნობაა — ჟანრი, სტილი და მუსიკალური კულტურის სხვადასხვა შრე, რომელიც ჯერ კიდევ არსებობს კუნძულების დღევანდელ საერო და სასულიერო მუსიკალურ სამყაროში; კუნძულების ავტონომიურობამ და ჩაკეტილმა ცხოვრებამ განაპირობა მკვეთრად განსხვავებული და მხოლოდ ამ თუ იმ კუნძულისთვის დამახასიათებელი შტრიხების მქონე მუსიკალური ფენომენი. ანალოგიური კვლევები ჩატარდა წარსულშიც. ანტუნ დობრონიჩმა და ხალხური სიმღერების მისეულმა კლასიფიკაციამ სოფლური სიმღერის გავლენის გარდა, გამოავლინა ქალაქური სიმღერების გავლენაც ადგილობრივ რეპერტუარზე (Beziè, 1977) დობრონიჩის კლასიფიკაცია, ისევე როგორც კლასიფიკაცია ოთხი კუნძულის მუსიკისადმი მიძღვნილ მის მონოგრაფიებში, უფრო მეტად რეპერტუარზეა ფოკუსირებული, ვიდრე სასიმღერო სტილზე.⁹

კუნძულების მუსიკის ყველაზე ცნობილი მკვლევარი იერკო ბეზიჩი (Jerko Beziè) იყო ერთადერთი, რომელმაც გამოავლინა ადრიატიკის კუნძულების სასიმღერო მუსიკალური ტრადიციების სასიმღერო სტილის მსგავსება/განსხვავება. ამოსაცნობი ტონალური სტრუქტურის მიხედვით მუსიკალური ფენომენის დიფერენცირებისას ბეზიჩი საუბრობს სამ ძირითად სტილზე (Beziè, 1999a:158): 1. შეზღუდული ინტერვალური სტილი ქრომატიზმებით და მერყევი ტონალური სიმაღლით; 2. დიატონური ინტერვალური სტილი შეზღუდული ბგერათრიგის მქონე მელოდიებით, რომლებშიც ტონალური ცენტრი ყოველთვის მკაფიოდ გამოხატული არ არის; 3. მელოდიური სტილი, რომელიც იშლება მაჟორულ ტონალობაში ან მის მონათესავე ტონალობებში, მკაფიო მაჟორული ტენდენციით. ბეზიჩი მუსიკალური ჟანრების კლასიფიკაციისას იყენებდა ბოლო ასი წლის მანძილზე მოძიებულ და შეგროვილ მასალას: სანოტო ჩანაწერებს, აუდიო და ვიდეო ჩანაწერებს და კონტექსტურ მასალას. ნათელია, რომ იგი განასხვავებს შეზღუდულ-არამყარ და დიატონურ-მყარ ტონალურ კავშირებს. დიატონური ტონალური კავშირების ტენდენციას, რომელიც ამ რეგიონში დომინირებს, ბეზიჩი ცალკე გამოჰყოფს.

როგორც სასულიერო მუსიკის ექსპერტი, ბეზიჩი თანაბრად განიხილავს საერო და სასულიერო მუსიკის ფენომენებს, რომლებიც ადგილობრივ მცირერიცხოვან საზოგადოებაში ყოველთვის ერთნაირი მუსიკალური თავისებურებებითაა წარმოდგენილი. იგი აღწერს თითოეულ მათგანს მრავალრიცხოვანი მაგალითებითა და შემსრულებლების სხვადასხვა რიცხვით, მათი ასაკითა და შესრულების მანერით. მისი მიზანი იყო,

უპირველეს ყოვლისა, ყურადღება გაემახვილებინა “ვარაუდზე მუსიკის ქმნადობის დიდი მრავალფეროვნებისა და გარკვეული კავშირის შესახებ მეზობელ იტალიელ ხალხთან მუსიკალური გამოხატვის თვალსაზრისით (...) როგორც პასუხი იმ პერიოდზე, როცა ეს თავისებურება იგნორირებული იყო ხალხური მუსიკის კვლევის ჩარჩოებში, რომელიც კონცენტრირებული იყო მხოლოდ ხორვატიულზე, გლეხურზე, ძველსა და მშობლიურზე...” (Beziè, 1999a:170).

კუნძულის ბოლო ათი წლის მუსიკალური მოვლენების კლასიფიკაციის ჩემეული მცდელობა ემყარება აუდიო და ვიდეო ჩანაწერებს. წლების განმავლობაში თვალს ვადევნებდი ხორვატიის კუნძულებზე მათ წესჩვეულებებს, ვაკეთებდი საუბრებისა და სხვადასხვა მოვლენების ჩანაწერებს ვიდეოკამერით. ადამიანი, რომელმაც მაზიარა ამ რეგიონის საოცარ მუსიკას, არის ვიდოსლავ ბაგური.¹⁰ ჩვენს მიერ მოთხრობილი მოვლენების მონაწილეები უმეტესად არიან ადგილობრივი ფოლკლორული ჯგუფის წევრები და ადამიანები, რომლებიც აქტიურად მონაწილეობენ და ამავე დროს, არიან ორგანიზატორები იმ რიტუალებისა და ტრადიციული პროცესებისა, რომლებიც შემორჩენილია თანამედროვე ადგილობრივ მოსახლეობაში. კუნძულის ტრადიციების წარმოსაჩენად მაგალითისთვის შევარჩიე სამი ცვლადი სახეობა. პირველია — დროის ცვალებადობა — ტრადიციული მუსიკა დაყოფილია სამ ეტაპად: ძველი, ახალი და უახლესი. მეორე — შესრულების მანერა დაყოფილია მონოდიურ, ჰეტეროფონურ, ჰომოფონურ და პოლიფონურ სასიმღერო ჟანრად. მესამე სახეობა მუსიკალურ მაგალითებს ჰყოფს ყველაზე ნათლად ამოსაცნობი საერთო ნიშნით – დაბოლოებებით (*cadenzas*) უნისონში, სეკუნდაში, ტერციასა და კვინტაში. არის სხვა კატეგორიებიც, რომლის მიხედვითაც შეიძლება სასიმღერო ფოლკლორის კლასიფიკაცია, მაგრამ ეს სამი ძირითადი და ამ ეტაპისთვის საგულისხმოა. როდესაც ჩვენ ვარჩევთ ვოკალურ ტრადიციულ მუსიკას და ვუნოდებთ მას “ძველს”, ეს სრულიად არ ნიშნავს, რომ მის პარალელურად არ არსებობს სხვა მუსიკალური ფენომენი.

ჩვენი მიზანი იყო კონკრეტული რეგიონის ტრადიციული ფოლკლორის მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი იმ თავისებურებების გარკვევა, რომლებიც მხოლოდ ადგილობრივი მოსახლეობისთვისაა ცნობილი.¹¹ ამის საილუსტრაციოდ მოვიყვან მაგალითს:

სასიმღერო ტრადიციების შესასწავლად საჭირო ინფორმაციისთვის 1997 წელს მივმართე ზაგრების ეთნოგრაფიისა და ფოლკლორის ინსტიტუტს. მოვიძიე აუდიო და ვიდეო ჩანაწერები, განსაკუთრებით მაინტერესებდა 1950-60-იანი წლების აუდიო და გრამჩანაწერები. თანამედროვე მკვლევრების მიერ მოპოვებული მუსიკალური მასალების გაცნობისას, შეიძლება შეიქმნას მცდარი შთაბეჭდილება კუნძულების თანამედროვე ტრადიციულ მუსიკაზე.¹² სიმღერების უმეტესობა თხრობითი, ეპიკური ხასიათისაა ბარბითის (*gusle*) თანხლებით, აგრეთვე *ojkanje* და საქორწილო სიმღერე-

ბი. ისინი მიეკუთვნებიან ტრადიციული მუსიკის უძველეს პერიოდს. თუმცა, ალბათ, მალე დავიწყებამი მიეცემიან, რადგან მხოლოდ უფროს თაობას ახსოვს და ძალიან განსხვავდებიან დღევანდელი მუსიკისაგან, უფრო ზუსტად, მიუღებელი და უცხოა როგორც მუსიკალური, ისე სოციალური თვალსაზრისით. ამ ტრადიციის ძალიან მცირე ნაწილია შემონახული თანამედროვე მუსიკალურ პრაქტიკაში (Caleta, 2001:40).

მიუხედავად ამისა, ტრადიციული ვოკალური მუსიკის განხილვას დავიწყებთ იმ სიმღერებით, რომლებიც მუსიკალური ფორმითა თუ შინაარსით, კუნძულის მუსიკის ისტორიის უძველეს პერიოდს მიეკუთვნება.¹³ საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე, ზოგიერთი სასიმღერო ჟანრი უცნობია ჩვენთვის. თემატური კვლევა გვჩვენებს მუსიკალური ფენომენის თანამედროვე მდგომარეობის გარკვევაში. ამის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია 38-ე ფოლკლორის საერთაშორისო ფესტივალი ზაგრებში¹⁴, რომელიც ეძღვნებოდა ფრანცისკანელი ბერის ანდრია კაჩიჩ მიოშჩის (Andrija Kačić Miošić), დაბადების დღის 300 წლისთავს. იგი არის ავტორი ეპიკური სიმღერების კრებულისა *Razgovori ugodni narodaslovenskoga*, რომელიც პირველად გამოქვეყნდა 1756 წ., ხოლო შემდეგ 1759 წ. ვენეციაში. კაჩიჩის ეპოქიდან მოყოლებული, XX ს-ის მეორე ნახევრამდე, მისი წიგნი ყველაზე პოპულარული იყო სამხრეთ ხორვატიის რეგიონებში, ადრიატიკის ზღვის სანაპიროებზე, კუნძულებზე, ქვეყნის შიდა რეგიონებში და მრავალგზის გამოიცა დიდი ტირაჟით. გრძელი ეპიკური სიმღერები ითვლებოდა გასართობ ჟანრად და სრულდებოდა, როგორც ადგილობრივი რეპერტუარის ჰეროიკული სიმღერების ნაწილი. ვიდოსლავ ბაგურის პროექტი ითვალისწინებდა კაჩიჩის დროის სიმღერებისა და ცეკვების მოძიებასა და მომზადებას სცენური შესრულებისათვის, კერძოდ ფესტივალისათვის, მათი უმეტესი ნაწილი ხორვატიიდანაა (Caleta, 2005). მათ შორის ჩვენ შეიძლება მოვიძიოთ უძველესი ტრადიციის რამდენიმე სიმღერა¹⁵.

ძველი ტრადიციული ერთხმიანი სიმღერა

კუნძული მლიეტი: ბაბინო პოლიე (ეპიკური სიმღერები და ბალადები); დიატონური ინტერვალური სტილი მოკლე ბგერათრიგის მელოდიებში, რომლებშიც ტონალური ცენტრი არ არის ნათლად და მყარად გამოხატული. თანამედროვე სამხრეთ დალმაციის კუნძულ მლიეტის ტრადიციული ეპიკური სიმღერებისა და ბალადების სოლო შესრულება ძველი ტრადიციული ერთხმიანი მუსიკის ცოცხალი პრაქტიკაა. ჰექსაკორდული მელოდიური სტრუქტურა *Parlando-rubato*, თავისუფალი რიტმული ნყობა, გლისანდო — კუნძულის სასიმღერო სტილის მთავარი, ძირითადი თვისებებია. ეს თავისებურებები სრულად განსხვავდება ჩვენთვის ნაცნობი ეპიკური სიმღერების ჯგუფისაგან (მკრთალი კონტურები, მარტივი მელოდიური ხაზი, მკაფიო რიტმული მოდელი, მოკლე განმეორებადი მოტივები). ეპიკური სიმღერები და ბალადები თავისი სტრუქტურით ანალოგიურია სხვა, კერძოდ, ბოსნიის რეგიონის ქალთა ქალაქური

სიმღერებისა.¹⁶ სიმღერის სხვა მნიშვნელოვანი ნიშან-თვისება არის შინა-არსი. ეპიკური სიმღერის შინაარსი ხშირად წარმოდგენილია ბალადის სტილში, რომელშიც შინაარსობრივად მონათესავე, სათავგადასავლო და ნოველური გრძლად მოთხრობილი თემები დომინირებს ჰეროიკულ და ეპიკურ შინაარსზე (Dudiè, 1992:35).¹⁷

ჰეტერეფონური სიმღერის უძველესი ტრადიცია

ამ ჟანრში სიმღერას ასრულებს რამდენიმე ადამიანი, რომლებიც ცდილობენ ვოკალური ტემბრი შეუწყონ ერთმანეთს. შესრულების ეს მანერა (მუსიკის ესთეტიკა) შემორჩენილია ჰინტერლენდის მომღერლების რეპერტუარში.

კუნძული კორჩულა: სმოკვიცა, პუპნატი, კარა, ბლატო (*napivavanje, napivanje*). შეზღუდული ინტერვალური სტილი ქრომატიზმებით და მერყევი ტონალური სიმაღლით.

კუნძული ბრაჩი: ბოლი (რესპონსორული სიმღერა ბოლსკოკოლო-ში). დიატონური ინტერვალური სტილი შეზღუდული ბგერათრიგის მელოდი-აში, რომელშიც ტონალური ცენტრი ჯერ არ არის მკაფიოდ და ძლიერად გამოხატული.

კუნძულთა უმეტესობა: (რესპონსორული საეკლესიო სიმღერა) დიატონური ინტერვალური სტილი შეზღუდული ბგერათრიგის მელოდიებში, რომელშიც ტონალური ცენტრი ჯერ არ არის მკაფიოდ და ძლიერად გამოხატული.

კუნძული ჰვარი: იელსა, ვბრანი, პიტვე, ვრისნიკი. (დიდი მარხვის სარიტუალო სამღერა *Gospinè plac* — “ჩვენი მტირალა ქალბატონი”). შეზღუდული ინტერვალური სტილი ქრომატიზმებით და მერყევი ტონალური სიმაღლით. ხორვატიის კუნძულებზე ღვთისმსახურებისათვის დამახასიათებელი ფორმაა სხვადასხვაგვარი რელიგიური რიტუალური პროცესიები სოფლებში. ვნების კვირის (განსაკუთრებით დიდი ორშაბათი, დიდი ხუთშაბათი და დიდი პარასკევი) პროცესიები ყველაზე მნიშვნელოვანია და ხშირად გვხვდება.¹⁸

ყველაზე შთამბეჭდავია დალმაციური *Za kri•en* („ჯვრის მხლებელნი“) კუნძულ ჰვარზე. პროცესიის მონაწილენი ერთსა და იმავე დროს — დიდი ხუთშაბათის ღამეს — იწყებენ სვლას ექვსი დასახლებიდან (იელსა, პიტვე, ვრისნიკი, სვირჩე, ვბრანი და ვრბოსკა).

ბევრი მკვლევარი მუშაობს ამ ცერემონიების წარმოშობის ისტორიასა და თარიღზე.¹⁹ ყველაზე ადრინდელი ცნობა XV საუკუნისა და უფრო ადრინდელია (Škunca, 1981:68-69). ადათ-წესების ხანგრძლივმა ისტორიამ ძველი სასიმღერო სტილის კვალი დააჩინა თანამედროვე რიტუალურ სიმღერებს. პროცესიის მონაწილენი და ადგილობრივი საძმოს წევრები მიდიან დანარჩენ ხუთ სოფელში ქრისტეს საფლავისა და ეკლესიების მოსანახულებლად. ისინი ერთი მიმართულებით წრიულად მოძრაობენ მთელი ღამის განმავლობაში დილაამდე.²⁰ მათ წინ მიუძღვებათ ადამიანი

ჯვრით ხელში, რომელსაც ასეთი პატივი მხოლოდ ერთხელ აქვს ცხოვრებაში.

ეს რიტუალი ტარდება სიმღერების თანხლებით. მათგან ყველაზე მნიშვნელოვანია დიალოგური შესრულების ფორმა, რომელსაც ასრულებს ორი “ნამყვანი” და ორი “მოპასუხე” მომღერალი - *kantaduri*. სხვადასხვა ადგილსა და, უმეტესად, ეკლესიებში მღერიან მის არქაულ ვერსიას — *Gospin plač* — “ჩვენი მტირალა ქალბატონი”.²¹ ყოველ *stacija*-ში როგორც ნამყვანმა, ისე მოპასუხე კანტადურმა უნდა იმღეროს ორი ან სამი რვამარცვლიანი სტროფი. ხმის ტემბრების ზუსტ უნისონში ჰარმონიზება და სიმღერის ტონალური ნყოფის ხარისხიანობა მოითხოვს განსაკუთრებულ გულმოდგინებას. მომღერლები ასევე თანამშრომლობენ კერძო და საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც. სიმღერის *Gospin plač* შესწავლისა და დამუშავების პროცესში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ურ-თიერთ-გაგებას, განსაკუთრებით დიდი მარხვის დროს (Petrovič 1991:64). ჰანგის ინტონაცია და ხმამაღლობა თანდათანობით იზრდება,

შემდეგ ეცემა და სუსტება. მოკლე, რვამარცვლიანი ტექსტი გადაიქცევა გაჭიანურებულ, მეღიზმურ სიმღერად. არატემპერირებული ქრომატიული მოტივის მრუდე მელოდიური ხაზი შეიძლება გაგრძელდეს დიდხანს, მრავალი წუთის განმავლობაში. *Gospin plač* არსებითად განსხვავდება მოხეტიალე საძმოს რეპერტუარისგან. ლიტურგიული და პარალიტურგიული საგალობლისათვის დამახასიათებელია ორხმიანი ჰომოფონიური (დიატონური) სიმღერა, რაც დღესაც ახასიათებს კუნძულების თანამედროვე საეკლესიო რეპერტუარს.

პოლიფონიური (ორხმიანი) სიმღერის უძველესი ტრადიცია

ნახევარკუნძული პელიეჟაკი: (*pivanje uz masline* – შრომის სიმღერა). შეზღუდული ინტერვალური სტილი ქრომატიზმებითა და მერყევი ტონალური სიმაღლით; დაბოლოება უნისონში.

კუნძული იჟი: (*ojkanje*) – საშობაო სიმღერა) შეზღუდული ინტერვალური სტილი ქრომატიზმებითა და მერყევი ტონალური სიმაღლით; დაბოლოება უნისონში.

კუნძული კრკ: მთელი სოფელი (*kanat na tanko i debelo, tarankanje, tararankanje.*) შეზღუდული ინტერვალური სტილი ქრომატიზმებით, მერყევი ტონალური სიმაღლით, პარალელური სექსტების მოძრაობა ტრიოლებით; დაბოლოება უნისონში.

ჟიპენიკის კუნძულები: მურტერი, ზლარინი, კრაპანი (*pivanje po naš u, pivanje po strinsku, vojkačica.*) შეზღუდული ინტერვალური სტილი ქრომატიზმებითა და მერყევი ტონალური სიმაღლით; დაბოლოება უნისონში.

ზადარის კუნძულები: (გლაგოლიცური სიმღერის უძველესი შრე) შეზღუდული ინტერვალური სტილი ქრომატიზმებითა და მერყევი ტონალური სიმაღლით; დაბოლოება უნისონში.

კრკისა და ქუარნერის კუნძულები: შეზღუდული ინტერვალური სტილი ქრომატიზმებით, მერყევი ტონალური სიმაღლით, პარალელური სექსტების მოძრაობა ტრიოლებით; დაბოლოება უნისონში.

კუნძული პაგი: ოლან (*kanat, kantanje*) შეზღუდული ინტერვალური სტილი ქრომატიზმებით, მერყევი ტონალური სიმაღლით; დაბოლოება ძირითადად სეკუნდაზე ან უნისონში.

ჩრდილო დაღმარების კუნძული პაგი გადაჭიმულია ველზეტის (ნოვალია) მთის გასწვრივ, ყურესთან ახლოს. კუნძულის ტრადიციული მუსიკის სპეციფიკური თვისებაა მრავალფეროვნება. კუნძულის ჩრდილოეთ ნაწილის (ნოვალია) მუსიკალურ ტრადიციებზე გავლენას ახდენდა ქუარნერის კუნძულების მუსიკა. პაგის მუსიკალური ტრადიცია ემსგავსება ქალაქური მუსიკის ტრადიციას, მაშინ, როცა კუნძულის სამხრეთ ნაწილის მუსიკა (პოვლიანა, ვლაჟიჩი) — დინარიკ ჰინტერლანდის (რავნიკოტარი) მუსიკალურ ტრადიციებს (*pjevanje na bas*).

კოლანი, სოფელი, პაგის კუნძულის შუაგულში, ერთადერთი დასახლებაა, სადაც უძველესი ტრადიციული მუსიკის შრეები თანამედროვე მუსიკალური პრაქტიკის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. ტურიზმი კუნძულების მთავარი ეკონომიკური რესურსია, რასაც ვერ ვიტყვით კოლანზე. აქ შემოსავლის მთავარი წყაროა ყველის წარმოება და მესაქონლეობა. მათი *Paški sir* (ცხვრის ყველი) ცნობილია განსაკუთრებული ხარისხით. *Kanat/Kantanje* არის ტერმინი, რომელიც კოლანში გამოიყენება პოლიფონური სასიმღერო სტილის უძველესი ტრადიციის სიმღერის აღსანიშნავად. კანატი ქალთა რეპერტუარში სრულდება დაბალ რეგისტრში, ნელი ტემპით, ბოლოვდება უნისონში. ხოლო მამაკაცთა შესრულებით, იმღერება მაღალი ხმის რეგისტრში, დინამიურად ძლიერია და სწრაფი, ბოლოვდება სეკუნდაზე. ტრადიციული პოეზიის მოკლე, ათმარცვლიანი კუპლეტები, კანატის დამახასიათებელი ტექსტური ფორმაა.

კუნძული უგლიანი: უგლიანი, კალი, კუკლიცა (*kanat na brzo, kanat na kratko, kanat na dugo, novi kanat*) შეზღუდული ინტერვალური სტილი ქრომატიზმებითა და მერყევი ტონალური სიმაღლით; დაბოლოება მაჟორულ სეკუნდაზე.

კუნძული კრეს: ორლეცი (*pivanje po starinsku*) შეზღუდული ინტერვალური სტილი ქრომატიზმებით და მერყევი ტონალური სიმაღლით, დაბოლოება მაჟორულ სეკუნდაზე.

კუნძული რაბი: ბანიოლი (*kanat/kantanje*) შეზღუდული ინტერვალური სტილი ქრომატიზმებითა და მერყევი ტონალური სიმაღლით; დაბოლოება მაჟორულ სეკუნდაზე.

კაჩიჩის და სხვათა ჰეროიკული პოემების შესრულება, როგორც საქორნილო რიტუალის ნაწილი, ბევრი რეგიონისთვის იყო დამახასიათებელი. ეს წეს-ჩვეულება დღესაც შემონახულია სუპეტარსკა დრაგაში, რაბის კუნძულზე. *pivanje po starinsku* (ძველებური სიმღერა) და *pivanje po mušku* (მამაკაცების სიმღერა) ასრულებს მამაკაცთა გუნდი სუპე-

ტარსკა დრაგადან, განსაკუთრებით საქორნილო ცერემონიებში. ტიპური ათმარცვლიანი საქორნილო სიმღერაა *Zenidba Sibirjanina Janka* („სიბინია ჯანკოს ქორნილი“). შემსრულებლები სიმღერას იწყებენ ყველაზე დაძაბულ და საზეიმო მომენტში — პატარძლის წამოყვანის დროს, ხოლო დანარჩენ ნაწილებს მღერიან მთელი ქორნილის განმავლობაში. მათი შესრულების მანერას — არატემპერირებული ინტერვალები, განსაკუთრებული ორნამენტულ-დეკორატიული მელოდიური ხაზი — ვხვდებით ისტრიას რეგიონებში და ქუარნერის კუნძულებზე. ამავე დროს, სიმღერის ეს ფორმა, ტიპურია ხორვატიის მთიანი რეგიონებისათვის, საიდანაც, სავარაუდოდ, მიგრირებულია სუპეტარსკა დრაგას მოსახლეობა. მთიანი რეგიონების სიმღერისთვის დამახასიათებელია ძლიერი, ვიბრირებული ვოკალი, გრძელი ან მოკლე მელიზმები, გამკივანი და ვიბრირებული ხმა ბგერებზე — „oj“, „voj“, „ej“, „aj“.

პოლიფონიური სიმღერის უახლესი ტრადიცია

კუნძულების უმეტესობა: დაღმაცვიური ქალაქური სიმღერები, ახალი საეკლესიო სიმღერების რეპერტუარი (ჰიმნები და საგალობლები). მელოდიური ხაზი, რომელიც იშლება მაჟორულ ან ხშირად მაჟორული ტენდენციის მონათესავე ტონალობებში; სრულდება პარალელურ ტერციებში; ბოლოვდება ტერციით.

ზადარის და ყიბენიკის რეგიონის კუნძულები — (*pjevanje na bas*) დიატონური ინტერვალური სტილი შეზღუდული ბგერათრიგის მელოდიებში, კვინტური დაბოლოებით.

ჰომოფონიური სიმღერის უახლესი ტრადიცია

კუნძული კორჩულა: ბლატო (სიმღერა მოსავლის აღებაზე). ორხმიანი სიმღერა; მელოდიური ხაზი, რომელიც იშლება მაჟორულ ან ხშირად მაჟორული ტენდენციის მონათესავე ტონალობებში;

კუნძული ლასტოვო (საქორნილო და საკარნავალო სიმღერები). ორხმიანი სიმღერა, მელოდიური ხაზი, რომელიც იშლება მაჟორულ ან ხშირად მაჟორული ტენდენციის მონათესავე ტონალობებში;

საქორნილო რიტუალების გარდა კაჩიჩის სიმღერები სრულდება კარნავალებზე, ლასტოვოს კუნძულზე. *Pisma od kralja Vladimira*, ერთ-ერთია იმ სამთაგან, რომელებიც სრულდება საკარნავალო მსვლელობის დროს, ადგილობრივი საზოგადოების (*Pokladuri*) მიერ. ყველა ამ სიმღერისთვის დამახასიათებელია ჰანგი ლექსის თანხლებით და მისამღერი: *trajle lajle la* (ინსტრუმენტის — *lijerika*-ს ჟღერადობის იმიტაცია ხმით) და ამავე ინსტრუმენტით აკომპანირება.²² *Pokladari*-ს შესრულებით სიმღერები არის ჰომოფონიურ-დიატონური, სრულდება პარალელურ ტერციებში და მიეკუთვნება შედარებით ახალ სასიმღერო სტილს. თუმცა ორხმიან დიატონურ სიმღერას კიდევ შეუძლია კონკურირება თანამედროვე ოთხხმიან (კლაპა) ჟღერადობასთან.

კუნძულების უმრავლესობა: ტრადიციული სიმღერა კლაპა, ოთხხმიანი ან სამხმიანი უახლესი საეკლესიო საგალობელი, რომლის მელოდიური ხაზი იშლება მაჟორულ ან ხშირად მაჟორული ტენდენციის მონათესავე ტონალობებში.

პრვიჩის კუნძული: ჟეპურიჩაჟ ოთხხმიანი ან სამხმიანი უახლესი საეკლესიო საგალობელი, რომლის მელოდიური ხაზი იშლება მაჟორულ ან ხშირად მაჟორული ტენდენციის მონათესავე ტონალობებში.

ხორვატიაში ტრადიციული საეკლესიო სიმღერის დამახასიათებელი თვისება ტრადიციული ხალხური და სასულიერო მუსიკის განსაკუთრებული სიმბიოზი და ურთიერთგავლენაა.²³ ხალხური მუსიკის შემსრულებლებმა აიღეს საგუნდო ფსალმოდები, მაგრამ ისე გარდაქმნეს საეკლესიო მელოდიები, რომ შეუნარჩუნეს კონკრეტულად იმ რეგიონისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული მუსიკის სტილისტური თავისებურებანი. საეკლესიო სიმღერების რეპერტუარი, რომელიც მოიცავს ლიტურგიულ და პარალიტურგიულ საგალობლებს, კიდევაც შემონახული ჟეპურიჩაში. მისი თანამედროვე სიმღერა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პოლიფონიური სიმღერის უახლესი ტრადიცია (დიატონური ინტერვალური სტილი, შეზღუდული ბგერათრიგის მელოდიებით, ძლიერად გამოკვეთილი ტონალური ცენტრის გარეშე) ან, შედარებით ახალ ტრადიციულ ჰომოფონიური კლაპა სიმღერა.²⁴ როგორც ცნობილია, ოთხ ხმაში სიმღერის გაშლის იმპულსი სწორედ ომიჟის ფესტივალი გახდა.²⁵

ოთხხმიანი ჰომოფონიური სტილი, ნელი ტემპი და *Parlando-rubato* შესრულება არის ხორვატიაში ყველაზე პოპულარული დიატონური მრავალხმიანი სიმღერის სტილის – კლაპას ძირითადი თვისებები (*Caleta* 2003 : 244).²⁶

ადრეულ პერიოდში გვხვდებოდა ორხმიანი და იშვიათად სამხმიანი სიმღერები ტერციებით, რაც გლაგოლიცური²⁷ სასიმღერო ტრადიციიდან ანუ არქაული²⁸ ხორვატიული ენიდან მოდის. სწორედ ამიტომ საეკლესიო სიმღერა ჟეპურიჩაში საშემსრულებლო პრაქტიკის შემადგენილი ნაწილია და რომელიც მიეკუთვნება გლაგოლიცურ საეკლესიო საგალობლებს, რომლებიც დღესაც ცოცხალია არქიპელაგის კუნძულებზე (ზადარ, ჟიბენიკი).

პოლიფონიური სიმღერის ახალი ტრადიცია

კუნძულების უმრავლესობა; თანამედროვე სტილი კლაპა. პარალიტურგიული თანამედროვე რეპერტუარი, მელოდია, რომელიც იშლება მაჟორულ ტონალობაში. ყველა ფაქტს იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ კუნძულზე არის ტენდენცია დიატონური და მრავალხმიანი სიმღერისკენ. ამ მოვლენებს ხელი შეუწყო სიმღერების განვითარებამ და ფართოდ გავრცელებამ XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან (*Caleta*, 2003:245). კლაპა ცნობილია, როგორც ხალხური მუსიკის ფენომენი სანაპირო ქალაქებსა და რეგიონებში, ასევე დალმაციის კუნძულებზე. მისი ხასიათი, მუსიკალური შინაარსი და სტილი დინამიურად ვითარდებოდა წლების მანძილზე

და ადვილად ადაპტირდებოდა. ეს არის ახალ თაობაში მისი პოპულარობის ერთ-ერთი განსაკუთრებული მიზეზი და მისი ხანგრძლივობის სარწმუნო ნიშანი. ტრადიციულად კლაპას შემსრულებლებად გვევლინებიან მამაკაცები, თუმცა მანდილოსნებიც ასრულებენ ანალოგიური მელოდიური ფორმით და მათთვის დამახასიათებელი, ინდივიდუალური შტრიხებით. ბოლო ორი ათწლეულის მანძილზე კლაპა დიდი პოპულარობით სარგებლობს სუსტი სქესის წარმომადგენლებშიც. ხორვატიაში არსებობს უამრავი ცნობილი ქალთა და ვაჟთა ჯგუფები, განსაკუთრებით სანაპირო და კუნძულის ტერიტორიაზე. კლაპა არ არის ერთადერთი თანამედროვე მუსიკალური მოვლენა კუნძულზე, მაგრამ ყველაზე თანამედროვე და გამორჩეული მრავალხმიანი სასიმღერო სტილია. გავრცელებულია მთელ რიგ კუნძულებზე ლასტოვოდან კრესამდე, კორჩულადან რაჩამდე, მურტერიდან მოლატამდე ან პაგამდე. თანამედროვე კლაპას მრავალი ფორმა არსებობს: ჰომოფონიური და პოლიფონიური, სხვადასხვა კულტურის ფოლკლორული და პოპულარული სიმღერები, და აგრეთვე სიმღერები, რომლებიც სრულდება გიტარის, მანდოლინის და ელექტრონული ინსტრუმენტების თანხლებით.

დასკვნა

აქ მოყვანილი მაგალითები მხოლოდ მცირე ნაწილია ხორვატიის კუნძულების სასიმღერო ტრადიციების მდიდარი მოზაიკიდან. ამ მუსიკალური ფენომენისადმი განსხვავებული მიდგომით მინდოდა გამომეკვეტა მისი მრავალფეროვნება და მრავალპლანიანობა. ძველი და ახალი ტრადიციული მუსიკალური შემოქმედების ასეთი სიმბიოზი ინტენსიური აქტიური მუსიკალური ცხოვრების შედეგია. ზემოთ ნახსენები ჯგუფის *Klapa Braciera*-ს მომღერლები გვეხმარებიან ვიპოვოთ პასუხი კითხვაზე — რას ნიშნავს ცნება ტრადიციული მუსიკა კუნძულის მოსახლეობისათვის და რა ადგილი უკავია მას მათ ცხოვრებაში.

ახალი თაობის მომღერლები ფართოდ გავრცელებული თანამედროვე კლაპა. მუსიკის მიმდევრები არიან. როგორც ვხედავთ, კლაპა აღმოჩნდა თანამედროვეობისა და ადგილობრივი ტრადიციული მუსიკალური მიმართულებების დამაკავშირებელი რგოლი და დიდი როლი ითამაშა გარესამყაროსთან ურთიერთობაში. ახალგაზრდა მომღერლები ყველა მუსიკალური მოვლენის მონაწილენი არიან თავიანთ *Misto*-ში²⁹ (ბოლი). განსაკუთრებით საინტერესოა მათი ცხოვრების წესი. ზაფხულში მოსახლეობა ხმელთაშუა ზღვისპირეთისათვის ტიპური ტურისტული ცხოვრებით ცხოვრობს, წლის დანარჩენ დროს კი ადგილობრივი მოსახლეობის მუსიკალური ცხოვრების სტილი ჩვეულ რიტმში დგება. ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა კლაპას ახალგაზრდა მომღერალთა ინიციატივით და მონაწილეობით ტარდება. ეს ერთადერთი ჯგუფია, რომლებიც იწყებს საქორწინო რიტუალს, მათი სიმღერები თან ახლავს კარნავალს. ისინი ასევე არიან ადგილობრივი თეატრალური დასის — *Šuš*-ის მსახიობები, სადაც მღერი-

ან კიდევ.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ ისტორიულმა პროცესები და გლობალური ცვლილებები არის კუნძულების ქალაქებისა და სოფლების მოსახლეობის მუსიკალური ცხოვრების უმთავრესი დამახასიათებელი თავისებურება. ეს იმ კონფორტაციის შედეგია, რომელიც ტურიზმს გარედან მოჰყვება. მის საპირისპიროდ, მოსახლეობის მცდელობამ, დაეცვა თავისი საკუთარი სისტემა, ხელი შეუწყო ლოკალური თვითმყოფადობის გამოვლენას, მრავალხმიანი სიმღერის მკვეთრად გამოხატული თავისებურებების ჩამოყალიბებასა და მრავალშრიანი ტრადიციის შენარჩუნებას.

შენიშვნები*

¹*Kaštela*-ს ფესტივალის შესახებ უფრო ვრცლად იხილეთ: www.vdp.hr.

²*ბრასიერა* არის უძველესი ტიპის მეთევზის ნავი, დამახასიათებელი ცენტრალური დალმაციისთვის, განსაკუთრებით კუნძულ ბრაჩისთვის.

³როგორც *Klapa Braciera*-ს მომღერლებმა მაცნობეს, სიტყვა *Henjueke* შეთხზულია და ახალგაზრდა თაობის ამჟამინდელ დიალექტზე ნიშნავს “კარგ დროს”, “წვეულებას”.

⁴1990-იანი წლების ადგილობრივი/რეგიონული მუსიკალური მიმართულება, არ განეკუთვნება მხოლოდ პოპ-მუსიკის ჟანრს. ასევე ვხვდებით როკის და ალტერნატიული მუსიკის მიმართულებებს, რომელთა მსმენელებიც უმეტესად ახალგაზრდა თაობაა. დიალექტისკენ გადახრა არის მუსიკალური მოვლენა, რომელსაც ვხვდებით ხორვატიის სხვადასხვა მხარეში, განსაკუთრებით რეგიონებში, სადაც საუბრობენ *Kajkavian* ან *šakavian* დიალექტზე. დიალექტურ მიმართულებებში ყველაზე ცნობილი 90-იანელთა ჯგუფები იყო *Istrian* და *Quarner*, რომლებიც ცნობილი გახდნენ, როგორც *aa-val* (*Caleta* 2003:248). ამჟამად მზარდი პოპულარობით სარგებლობს როკისა და ალტერნატიული მუსიკალური ჯგუფები, რომლებიც ქმნიან მუსიკას კუნძულის დიალექტზე: *Kvartet Gorgonzola* — კუნძულ კორჩულიდან, *Šo Mazgoon*, *Stividen* - კუნძულ ბრაჩიდან *Braè*; *Picigin* — ჰვარიდან, *Kopito* - ვის კუნძულიდან. მათი მუსიკა უფრო და უფრო მოიაზრება ერთი საერთო სახელწოდებით — *otoèki rock* (კუნძულის როკი). ისინი ხშირად ჩნდებიან მაყურებლის წინაშე როგორც რადიო-ტელევიზიით, ისე ცოცხალი შესრულებით, განსაკუთრებით ზაფხულში.

⁵არანჟირება თავისი ჰარმონიული სტრუქტურით სრულიად განსხვავდება ტრადიციული ჰომოფონიური კლაპა არანჟირებისაგან – ოთხ ხმაზე მეტი, წამყვანი ხმის უჩვეულო თანხლება, ხშირი პოლიფონიური გადასვლები და რიტმის სტრუქტურა — სინკოპირებული რიტმი, შეჯერებული კლაპა-ს ტრადიციულ ჰომოფონიურ რიტმულ მოძრაობასთან.

⁶მცხოვრებთა რიცხვი, როგორც წესი, სამჯერ და ოთხჯერ მეტია ტურისტული სეზონის მანძილზე, ზაფხულის თვეებში.

⁷ ნახევარკუნძული *pelješac*, რომელიც მდებარეობს სამხრეთ დალმაციის

* შენიშვნებთან დაკავშირებული ლიტერატურა იხილეთ ინგლისური Notes-ში.

კუნძულებთან, ასევე მიჩნეულია კუნძულად.

⁸ დაღმაცის (ადრიატიკის) კუნძულების მუსიკალური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ათვისება იმ მუსიკალური ფორმებისა, რომლებიც მომდინარეობს სხვა სოციუმიდან, რეგიონებიდან და სხვა ქვეყნებიდანაც კი (Bezić, 1999a:165).

⁹ ი. ბეზიჩის მიხედვით კუნძულ ჟოლტას ფოლკლორული სიმღერის სახეებია: გრძელი ეპიკური, სატრფიალო, საქორნილო სიმღერები და საქორნილო სადღეგრძელოები აგრეთვე მეზღვაურთა (ჯარში წასვლის), საშობაო (*koleda*) სიმღერები, იავნანები, ტრადიციული საეკლესიო, პარალიტურგიული სიმღერები და ეპისტოლეები (Bezić 1991:10).

¹⁰ ქორეოგრაფმა, მოცეკვავემ, ეთნოლოგმა და მასწავლებელმა ვიდოსლავ ბაგურმა უკანასკნელი ორი ათეული წელი გაატარა სამეცნიერო კვლევით ექსპედიციებში, ხორვატიის კუნძულებსა და სანაპიროზე, ასევე შიდა რეგიონებში და პრერიებში, ბარში. როგორც ცნობილი ხორვატიული ფოლკლორის ფესტივალის კონსულტანტი (საერთაშორისო ფესტივალი ზაგრებში, და დაღმაციაში მეტკოვიჩში ფესტივალის დამაარსებელი, იგი აკონტროლებდა პროგრამას, ეძებდა, იკვლევდა დაკარგულ ტრადიციებს და ხელს უწყობდა ახლად შექმნილ ტრადიციებს. მისმა სამეცნიერო შრომებმა დაგვანახა, რომ მეცნიერის მონაწილეობა კულტურული ფენომენის ჩამოყალიბებაში შესაძლებელია, თუმცა, არა აუცილებელი.

¹¹ ადგილობრივ საზოგადოებას სჭირდება გარესამყაროსგან აღიარება, მონონება და მათი იდეების გაზიარება. მუსიკისმცოდნეებისა და ეთნოგრაფების საქმიანობას შეუძლია დააკავშიროს ორი სრულად განსხვავებული სამყარო — ადგილობრივი, სადაც ტრადიცია ჯერ კიდევ განსაზღვრავს ცხოვრების წესს და გლობალური, რომელიც ცდილობს ცოცხალი პრაქტიკის მეცნიერულ კლასიფიცირებას და განმარტებას.

¹² ზუზუნათის სიმღერის ერთ-ერთ ტრანსკრიფციაში სტეპან სტეპანოვი წერს: „ისინი მღერიან ძლიერი, უხეში (*harsh*) ხმებით. ეს არის უძველესი სასიმღერო სტილი ჰერცოგოვინაში, საიდანაცაა ჩამოსახლებული კუნძულის მოსახლეობა (Stepanov, 1960:38).

¹³ თქვენ შეამჩნევთ, რომ ჩემს მიერ მოყვანილ მაგალითებში არ არის სიმღერის გარკვეული ჟანრები, იავნანა და მხედრული. უკვე აღნიშნული მიზეზის გამო ჩემი ნაშრომი ემყარება ადგილზე მცირე დროში გაკეთებულ კვლევებს.

¹⁴ ხორვატიაში ფოლკლორის ფესტივალს მრავალხმიანი ტრადიცია აქვს. 1930-50-იანი წლებიდან, აგროვებენ ადგილობრივ შემსრულებლებს და წარმოადგენენ ხორვატიულ, ტრადიციულ კულტურას. ხორვატიაში ტერმინი „ფოლკლორული მუსიკა“ მჭიდროდაა დაკავშირებული ფესტივალებზე, საშემსრულებლო გამოცდილებასა და საზოგადოებრივ მოვლენებთან.

¹⁵ შეუძლებელია ყველა ციტირებული ნიმუშის ილუსტრირება, ამიტომ გადავწყვიტე მხოლოდ იმ მაგალითების აღწერა, რომლებსაც წარმოვადგენ ტრადიციული მრავალხმიანი მუსიკის III საერთაშორისო სიმპოზიუმზე (25—29

სექტემბერი, 2006წ.).

¹⁶ დაღმაცის კუნძულების მოსახლეობის ზეპირად გადმოცემული სიმღერების ცალკეულ მაგალითებში შეიმჩნევა სხვათა მუსიკალური კულტურის გავლენა.

¹⁷ დავრ დუკიჩის თქმით ეპიკური გავლენა მტკიცედაა შერწყმული ხმელთაშუა ზღვისპირეთის დამახასიათებელ თვისებებთან ზეპირსიტყვიერ ლიტერატურაში, ადრეატიკის ზღვის სანაპიროსა და კუნძულის რეგიონებში, განსაკუთრებით დაღმაციაში. პოეზიის მრავალგვარი სტილი, ჟანრი და გარდამავალი ფორმები, ტოპოგრაფია სახასიათოა კუნძულების და სანაპიროს რეგიონებისათვის.

¹⁸ მორწმუნეების წრიული სვლა, მორჩილი, მშვიდი სულიერი განწყობა, მგზნებარე შინაარსი და მაქმანებიანი ჯვრის ტარება დამკვირვებლებს დამკრძალავ პროცესიას აგონებს.

¹⁹ ხორვატიის უძველესი დროიდან მოყოლებული ტრადიციული მუსიკის ისტორია ხასიათდება მრავალფეროვანი სტილით, უხვი რეპერტუარით. მასზე არსებითი გავლენა იქონია სხვადასხვა გარემო პირობებმა: მშფოთვარე ისტორიამ, ხორვატიის გეოგრაფიული და პოლიტიკურ-კულტურულმა მდგომარეობამ.

²⁰ კუნძულების უმრავლესობისთვის დამახასიათებელი ნეს-ჩვეულებაა ქრისტეს საფლავის მორთვა ცოცხალი ყვავილებით. მორთულ საფლავებს იცავენ სამხედროები, რომლებსაც აცვიათ რომაელი ჯარისკაცების ფორმა.

²¹ *Gospin plač* (ჰვარიდან) წარმოიშვა XV საუკუნეში, მეუკუთვნება სამგლოვიარო საგალობლების სერიის, ადრეულ პერიოდს და იდენტურია იმ ხელნაწერებისა, რომელიც აღმოაჩინეს სპლიტში, ბუდვასა და ბრანის, კორჩულას, რაბისა და კრესის კუნძულებზე. ჰვარის ვარიანტის მთავარი მოქმედი პირია მთხრობელი (*pisnik*) რომელიც მოგვითხრობს ამბავს და მიჰყავს პასიონი; დედა ღვთისმშობელი (*Gospoja*), იესო (*Isus*) და ევანგელისტი იოანე (*Ivan Evandjelist*). საგალობელში წამყვანი მომღერლები მღერიან ქალების, იესოსა და იოანეს სტროფებს, მაშინ, როცა სხვები რეგულარულად პასუხობენ მთხრობელის სტროფს.

²² აკორდეონის გამოჩენამდე, *lijerika* (სამ სიმიანი მსხლის ფორმის ვიოლინო), იყო უბადლო ინსტრუმენტი, რომლის თანხლებით სრულდებოდა ადგილობრივი მოსახლეობის ცეკვები. თანამედროვე მუსიკალურ ტრადიციაში (*XXI* საუკუნის დასაწყისი) *lijerika* გვხვდება დუბროვნიკის რაიონში, პელიეჟაცის, ნურეტვას ნახევარკუნძულებზე, ჰვარის, მლიეტის, ლასტოვის, კუნძულებზე. ზოგ კუნძულებზე აღარ არსებობს ეს ინსტრუმენტი და ცდილობენ მის აღდგენას.

²³ დაღმაცის კუნძულებზე, პოპულარული საეკლესიო სიმღერების მნიშვნელოვანი ნაწილი დაკავშირებულია რომაულ კათოლიკურ, დასავლურ ქრისტიანულ ლიტურგიასთან, რომელიც სრულდებოდა ეკლესიაში, სლავურ (*Church Slavic*) ენაზე და უძველეს ხორვატიულ დიალექტზე.

²⁴ ხმელთაშუა ზღვის ყველაზე დამახასიათებელი მიმდინარეობა, სტილია

— კლაპა, რომელიც მოიცავს ტრადიციულ და პოპულარულ მუსიკას და სცდება ხორვატიის და ხმელთაშუა ზღვის საზღვრებს.

²⁵კლაპას ომიჟის ფესტივალი დალმაციაში, დაარსდა 1967 წელს. ეს არის ყოველწლიური კონკურსი და იგი ხელს უწყობს კლაპას პოპულარიზაციას და ინვესტს მეცნიერების დაინტერესებას.

²⁶ტრადიციულად კლაპას ასრულებენ მოყვარულები, არაპროფესიონალი ჯგუფები. ტრადიციული ზეპირსიტყვიერება და მარტივი მუსიკა, მთავარი დამახასიათებელი თვისებებია. შესრულების ძირითადი მანერაა თავისუფალი ჰარმონიზება და იმპროვიზაცია. სიმღერის სტილი ცნობილია სახელწოდებით – *Pjevanje na uho* (“სიმღერა სმენით”). მხოლოდ პირველი ტენორი, *Prvi tenor*, ასრულებს სიმღერის ტექსტის მთავარ პარტიას. იგი იწყებს სიმღერას, შემდეგ უერთდება მეორე ტენორი, ხოლო მესამე ხმა – ბარიტონი, (*daje ulja pismi* “სიმღერას სძენს სულიერებას”) ასრულებს ტრიადას. მეოთხე ხმა – *basso profondo*, განსაზღვრავს ტონიკის, დომინანტის და სუბდომინანტის ჰარმონიულ ფუნქციებს. სიმღერაში ისეა ხმები ჰარმონიზებული, შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მომღერლებმა ზუსტად იციან მელოდია და ტექსტი. კლაპა სიმღერები ტრადიციულად სრულდება ჰომოფონიურ სტილში. ზევით წარმოდგენილ სიმღერებში, ბევრი სტილია შერწყმული. კლაპას მომღერლების მიზანია ამ სინთეზით მიაღწიონ შერწყმულ, ჰარმონიულ, საუკეთესო ჟღერადობას.

²⁷*Scavet* არქაული ხორვატიული ენაა და წარმოიშვა ვენეციური *Schiavetto*-სგან.

²⁸გლაგოლიცურია ლიტურგიული და პარალიტურგიული ტრადიციული საგალობელი კრკის კუნძულზე, ხორვატიის სანაპირო რეგიონებზე და კუნძულებზე. ამ საგალობელს ასრულებს მღვდელი და იქ დამსწრე საზოგადოება, მორწმუნენი, საეკლესიო სლაფურ და თანამედროვე ეროვნულ ენებზე.

²⁹როგორც მრავალ სანაპირო და კუნძულის რეგიონებს, ისეთ დასახლებას, როგორცაა ბოლი, გააჩნია სპეციალური ტერმინი ხორვატიულ ენაზე. *Misto* აღნიშნავს დასახლებას, სადაც ქალაქის და პროვინციის მოსახლეობის ნაზავია. მათ შორის ურთიერთდამოკიდებულება მეგობრულია, ხოლო ცხოვრების დონე მაღალი.

თარგმნა თეონა ელიაშვილმა

Church Slavonic and partly in the living vernacular language (Beziã, 1973:319).

²⁹ Like numerous coastal or island communities, settlements such as Bol have a special term in the Croatian language. *Misto* (location) identifies a settlement that is a mixture of urban (town - *grad*) and rural community (village - *selo*). This small community characterizes a friendly atmosphere where everybody knows each other. On the other hand, most of Bol's inhabitants live modern urban lives following all recent urban trends (fashion, standard of living).

References

Beziã, Jerko. (1973). *Razvoj glagoljaš kog pjevanja na zadarskom podruèju*. Zadar: JAZU (Djela Instituta JAZU u Zadru, knj. 5).

Beziã Jerko. (1977). Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološ kog istraživanja. *Narodna umjetnost* (Zagreb), 14:23-54.

Beziã Jerko. (1991). Folklorna glazba otoka Š olte. *Narodna umjetnost* (Zagreb), 28:9-48.

Beziã Jerko. (1999a). The Dalmatian Islands - a Geographically Recognised Mediterranean Region - Showing Obvious Differences in the Musical Expression of Their Inhabitans. *Narodna umjetnost* (Zagreb), 36/1: 157-172.

Beziã Jerko. (1999b). Glagolitic Chant. In: *Croatia and Europe, 1: Croatia in the Early Middle Ages, a Cultural Survey*. Ivo Supièiã, ed. (pp. 569-576). London & Zagreb: Philip Wilson Publishers - Croatian Academy of Sciences and Arts - AGM

Ceribaš iã Naila. (2000). Croatian Traditional Music. In: *Croatian Traditional Music: Lowland, Central, Mountainous and Littoral Croatia*. Ceribasic, Naila & Josko Caleta, eds, double compact disc with accompanying book . (pp. 6-29). Zagreb: IEF 00/1-2

Ceribaš iã Naila. (2003). *Croatian, Peasant, Old and Local: History and Ethnography of the Public Practice of Folk Music in Croatia..* Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.

Āaleta, Još ko. (1997). Klapa Singing, A Traditional Folk Phenomenon of Dalmatia. *Narodna umjetnost. Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research*, 34/1:127-145.

Āaleta, Još ko. (1999). The Ethnomusicological Approach to the Concept of the Mediterranean in Music in Croatia. *Narodna umjetnost. Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research*, 36 (1):183-197.

Āaleta, Još ko. (2001). The Peculiarities of Playing and Singing in the Revived Sword Dances of the Pelješ ac Penninsula and the Island of Korèula. In: *Proceedings of 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology - Korèula 2000*. Elsie Ivancich Dunin and Tvrtko Zebec, eds. (pp. 38-43). Zagreb: ICTM Study Group on Ethnochoreology and Institute of Ethnology and Folklore Research.

Āaleta, Još ko. (2003). Klapa Singing and èa-val. The Mediterranean Dimension of Popular Music in Croatia. In: *Mediterranean mosaic - Popular Music and Global Sound* - ur. Goffredo

Plastino. (pp. 241 - 267). New York: Routledge.

Æaleta, Još ko. (2005). Visual notes on music and dance in the Croatian islands. In: Music and Anthropology. Tullia Magrini, ed. (Ethnomusicology Online 9; www.provincia.venezia.it/Levi/ma/index/number_9/caleta/).

Èapo-žmegaè, Jasna. (1997). *Hrvatski uskrsni obièaji: korizmeno-uskrsni obièaji hrvatskog puka u prvoj polovici XX. stoljeæ a: svakidaš njica, puèka pobo•nost, zajednica*. Zagreb: Golden marketing.

Dukiaè Davor. (1992). O usmenoj epici u Dalmaciji. In: *Zmaj, junak, vila : antologija usmene epike iz Dalmacije*, Davor Dukic ed.(pp. 5-53). Split : Knjizevni krug .

Maroš eviaè Grozdana. (2000). Traditional music. In: *Croatian Folk Culture. At the Crossroads of Worlds and Eras*. Zorica Vitez and Aleksandra Muraj, eds. (pp. 408-419). Zagreb: Gallery Kloviaèevi dvori.

Petroviaè Ankica. (1991). Kulturološ ka i muzièka analiza pasionskog napjeva “Gospin plaè” na otoku Hvaru. *Zbornik radova 29. kongresa Saveza folklorista Jugoslavije: Hvar 16-20. X 1982*, pp. 61-67.

Primorac, Jakš a. (2004). Kaèiaè’s Trace. In: *38th International Folklore Festival. Zagreb, Croatia 21-25 July, 2004*. Vitez, Zorica ed. (pp. 14-17). Zagreb: Koncertna direkcija.

Stepanov, Stjepan. (1960). *Folklorna građa s otoka Korèule*. Institut za etnologiju i folkloristiku, rkp. 358.

Š kunca, Bernardin. (1981). *Š tovanje muke Isusove na otoku Hvaru*. Split: Crkva u svijetu.

დალმაციური კლავა სიმღერის ლოკალური სტილები

შესავალი

სტილი კლავა ხორვატიაში 1960 წელს წარმოიშვა ორგანიზებული მუსიკალური მოძრაობის შედეგად. დალმაციურ ქალაქ ომისში მელიომანებისა და მუსიკალური ექსპერტების ჯგუფმა 1967 წელს დაარსა დალმაციური კლავას ფესტივალი. ამ ფესტივალის მიზანი იყო შენარჩუნებულიყო სერენადების სპონტანური მღერის ტრადიცია, რომელიც იმ დროისათვის ნელ-ნელა ქრებოდა. XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში სერენადებს მღეროდნენ მამაკაცთა გუნდები, რომლებსაც აკავშირებდა ან მეგობრობა, ან ახლო ნათესაობა. ეს სიმღერები, ჩვეულებრივ, სრულდებოდა ქალაქების პატარა სკვერებში, გოგონების ფანჯრების ქვეშ ან ტავერნებში. დალმაციაში იმ დროისათვის ბევრი ასეთი გუნდი არსებობდა, ისინი მღეროდნენ სერენადებსა და სხვადასხვა სიმღერებს. ისინი დალმაციაში არსებობდნენ სხვადასხვა სახელებით, მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული იყო ტერმინი კლავა. იგი აღნიშნავდა ამხანაგების ჯგუფს, რომლებიც ერთმანეთს ართობდნენ თავიანთი სიმღერებით. შემდგომ ეს ტერმინი ომისის ფესტივალის ექსპერტებმა აღიარეს, როგორც ახალი მუსიკალური სტილის ოფიციალური სახელი (Bezic, 1979: 16-17).

ომისის ფესტივალი წარმატებით იმართებოდა 40 წლის განმავლობაში. ამ ფესტივალმა ვოკალურ მუსიკალურ ტრადიციაზე დაყრდნობით, დაიწყო და დიდი მონდომებით განავითარა თანამედროვე კლავას ოთხხმიანი, უპირატესად ჰომოფონიური, სტილი. ეს ფესტივალი დღესაც კი წარმოადგენს კლავას სტილის ცენტრალურ ინსტიტუტს. 1967 წლიდან კლავას სტილმა ხორვატიაში მოიკრიბა უამრავი გულშემამტკივარი და უკვე 1970 წლისათვის მოახერხა მისი გავრცელება ხორვატიის საზღვრებს გარეთაც.

ძველი ტრადიციების მრავალფეროვნების საკითხისათვის

ლირიკულ სერენადებს მღეროდნენ დალმაციის როგორც დიდ დასახლებულ უბნებში, ასევე პატარა სოფლებში. თუ სტილური თვალსაზრისით შევადარებთ სერენადებსა და სხვა ტრადიციულ სიმღერებს, როგორცაა, მაგალითად კომიკური, ჩვეულებრივი და მეზღვაურის სიმღერები, მელოდიის ტიპი დიდად არ განსხვავდებოდა. განსხვავება უფრო თვალსაჩინო იყო შესრულების მანერაში. დიდი მახვილი კეთდებოდა ფრაზირების ადგილობრივი დიალექტიდან მომდინარე თავისებურებებზე, ვოკალური ხმების რაოდენობაზე, მელოდიურ ორნამენტიკაზე, ისევე როგორც ვოკალურ ტექნიკაზე. თანამედროვე კლავას სტილის ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთი გადამწყვეტი როლი ითამაშა ვოკალური პარტიების

რაოდენობის ადგილობრივმა ტრადიციამ. დალმაციური სერენადები უმეტესად მაჟორშია და ძირითადად ტერციაში სრულდება. მაშინ, როდესაც ორხმიანი სერენადები ინსტრუმენტების თანხლებისა თუ მის გარეშე დამახასიათებელია მთელი დალმაციისათვის, სამხმიანი ჰომოფონიური აკაპელა შესრულება ყველგან არ იყო გავრცელებული. მღერის ეს ტიპი ძირითადად დამახასიათებელია შუა დალმაციისათვის.

ომისის ფესტივალის ადრეულ და შემდგომ წლებში ბევრმა სპეციალისტმა მოიყარა თავი. ბევრი მათგანი იყო სპლიტიდან, სადაც 1960-იან წლებში ყველაზე აქტიურად იყო გავრცელებული სამხმიანი სერენადის ტრადიცია. მათი თაოსნობით კლაპას სტილი სწორედ შუადალციურ ტრადიციაზე დაყრდნობით განვითარდა, რაც ფესტივალის ყოველი მონაწილის მიერ აღიქმებოდა, როგორც თანამედროვე კლაპას მთავარი მუსიკალური “ხატი” (უძველესი საწყისი). ამის მიზეზი გახლდათ ამ მრავალხმიანი ჰომოფონიის მიმზიდველობა, რომელიც ასოცირდებოდა ქალაქურ იდენტიფიკაციასთან, გულითადობასთან და რომანტიზმთან და ამავე დროს ამჟღავნებდა კავშირს ტრადიციულ საეკლესიო საგალობლებთან, შუასაუკუნეებიდან მომდინარე სათავეებთან და წარმოადგენს ხორვატიის ეთნიკური იდენტიფიკაციის სიმბოლოს. სხვა დალმაციურ სერენადებს, როგორებიცაა დიდი ქალაქების ზადარისა და დუბროვნიკის სასიმღერო ტრადიცია, 1960-იან წლებში არ ჰქონდათ ისეთი მკაფიო ადგილობრივი მუსიკალური ნიშან-თვისებები, ამიტომ ისინი კვლავ ნაკლებად ცნობილია და სათანადოდ შესწავლილიც არაა.

კლაპას ზოგადი სტილის წარმოშობა ომისის ფესტივალზე

კლაპას მუსიკალური სტილის განვითარებას, როგორც აღინიშნა, მუსიკალურმა ექსპერტებმა ჩაუყარეს საფუძველი. რეპერტუარი მოიცავდა ტრადიციულ სიმღერებსაც და ახალ კომპოზიციებსაც, რომლებიც ინერებოდა ტრადიციებზე დაყრდნობით. იმ დროის ყველაზე მთავარი მიზანი იყო, სერენადების მუსიკალური სტრუქტურისა და შესრულების მანერის მოდერნიზება, მათი ისეთი სტილიზაცია, რომ ეს სიმღერები თანამედროვე აუდიტორიისათვის ახლობელი გამხდარიყო და, ამავე დროს, ტრადიცია არსებითად არ დარღვეულიყო (იხ. Bombardelli, 1970; Bezic, 1980: 636-637; Caleta, 1997:135-137; Buble, 1999:17, 20, 21, 24, 36) ომისის ფესტივალის დაარსების ადრეულ წლებში ჟიურიმ, მუსიკოსებმა, კლაპას კომპოზიტორებმა და მომღერლებმა განავითარეს კლაპა სიმღერის 3 ძირითადი ტიპი. უპირველეს ყოვლისა, ისინი დაკავშირებულნი იყვნენ **ტრადიციულ სიმღერასთან**. რადგან ტრადიციული სერენადები იმდენი არ იყო, გაჩნდა მისწრაფება, გაზრდილიყო რეპერტუარი. XX საუკუნის პირველ ნახევარში სერენადების ჟანრი გადახლართული იყო სხვა ჟანრებთან (ჩვეულებრივი, რელიგიური, თხრობითი, მეზღვაურის, ჯარისკაცის, მუშის, რეკრუტებისა და სხვ. სასიმღერო ჟანრები) (Bezic, 1977:23-25). მამაკაცების მსგავსად, ქალების სიმღერებიც დიატონური იყო და, ჩვეულებრივ, სრულდებოდა ორ ხმად ტერციებში. სერენადებისა და სხვა

ჟანრების დამახასიათებელი ის იყო, რომ ისინი მუდმივად იცვლიდნენ ადგილს ქალაქიდან სოფელში და პირიქით, და ამ პროცესში იძენდნენ გარკვეულ ლოკალურ იერს. სოფლურ ტრადიციულ ვოკალურ მუსიკაში სიმღერა “ნედლი”, დაუმუშავებელი იყო, გამოიყენებოდა მელოდიური ორნამენტის მრავალფეროვანი ტიპები და დიატონური მელოდია სხვადასხვა ლოკალურ სტილში მჭიდრო (ხშირად) ინტერვალში იყო მოქცეული (Verš ic, 1991:969-970).

კლაპას ექსპერტები ირწმუნებოდნენ, რომ მას უნდა მოეცვა იმდენი ტრადიციული სიმღერა, რამდენიც შესაძლებელი იყო. მათ გადანყვიტეს, რომ მამაკაცთა გუნდებს უნდა შეესრულებინათ როგორც ტრადიციული სერენადები, რომლებსაც მღეროდნენ მათი წინამორბედები, ასევე ქალთა სიმღერებიც. ამავე დროს მათ ქალებსაც მისცეს საშუალება ემღერათ კლაპას ფესტივალზე.

ამასთან ექსპერტებს არ მოსწონდათ სოფლური დაუმუშავებელი თუ გადამუშავებული ტრადიციული სიმღერის აქცენტების იდეა. ისინი ფიქრობდნენ, რომ კლაპა უნდა ემღერათ ქალაქურ სტილში, როგორც ეს დამახასიათებელი იყო სპლიტის რეგიონისა და შუადალმაციისათვის. კლაპას ამ საბაზო სტილისათვის, რომელიც სამომავლოდ იქცა ნიმუშად, დამახასიათებელია მშვიდი, დახვეწილი შესრულების მანერა. აქ არაა ძალიან ბევრი რიტმული და დინამიკური ნიუანსი და მახვილი კეთდება სოლისტების მიერ ბელკანტოს ტიპის ფრაზირებაზე და აკორდის სრულყოფილ, შეთანხმებულ ჟღერადობაზე. კლაპას სტილის ეს თავისებურებები დღემდე ინარჩუნებს თავის სახეს. მეორე მხრივ, ომისის ფესტივალზე დიდად აფასებენ, როცა შემსრულებლები ამდიდრებენ კლაპას სტანდარტულ სტილსა და ფრაზირებას სპეციფიკური ლოკალური ორნამენტებითა და დიალექტური ელემენტებით.

1960-1970-იან წლებში დალმაციაში ტურიზმის განვითარებამ ხელი შეუწყო კლაპას პოპულარიზაციასა და კომერციალიზაციას. იმისათვის, რომ კლაპა და მისი რთული აკაპელური სიმღერა გამხდარიყო უფრო ადვილად მისაწვდომი, იგი სრულდებოდა გიტარების, მანდოლინებისა და მსგავსი მონათესავე ინსტრუმენტების თანხლებით. ეს სტილი დღემდე პოპულარულია, მაგრამ ომისის ფესტივალის მესვეურნი ამას არ ამართლებდნენ და თვლიდნენ რომ კლაპას უნდა შესრულებულიყო თანხლების გარეშე. თუმცა ისინი არ იყვნენ წინააღმდეგნი დალმაციური პოპ-სიმღერებისა, რომლებიც უთანხლებო კლაპას წესებით იყვნენ შეთხზულნი. ამ სიმღერებს თამამად შეგვიძლია ვუნოდოთ კლაპა სიმღერები (მანსონები).

კლაპას სტანდარტული სტილი საკმაოდ შეიცვალა კომპოზიცია *Dalmatino poviscu pritrujena* შემდეგ, რომელიც ეკუთვნის Ljubo Stipisic. იგი იყო ომისის ფესტივალის ერთ-ერთი დამაარსებელი, და ამ კომპოზიციამ გაიჟღერა ომისის ფესტივალზე 1973 წელს კლაპას ოქტეტის შესრულებით. მისი სიმღერა იყო ტრადიციული საეკლესიო საგალობლების, ტრადიციული სიმღერებისა და პოპულარული ჰიტების ნაზავი (Buble,

1992: 719). საინტერესო იყო ასევე ამ კომპოზიციის ტექსტიც, იგი მოიცავდა უფრო სერიოზულ და ფილოსოფიურ თემატიკას, ნაცვლად დამახასიათებელი მარტივი სასიყვარულო ან კომიკური თემებისა. ამ კომპოზიციამ დიდი გავლენა მოახდინა არა მარტო განსხვავებული მუსიკალური სტილით, ასევე ტექსტითაც. კომპოზიტორებმა მიბაძეს ახალ მიდგომას და ახლა ისინი ტრადიციულ საეკლესიო საგალობლებში ეძებდნენ მუსიკალურ საწყისებს, ხოლო ტექსტებს იღებდნენ ხორვატიული პოეზიიდან. ამ ლექსების თემა იყო დალმაციელი გლეხების, მეზღვაურების და მეთევზეების ცხოვრებისეული სინამდვილე.

ახალმა სტილმა ბევრი გულშემატკივარი მოიპოვა, იგი ნელ-ნელა შეერწყა სხვა პოპულარულ სიმღერებს და იქცა ჰიტებად. ასე წარმოიშვა კლაპას ახალი მხატვრული ჟანრი.

ადგილობრივი სპეციფიკის გავლენა

დალმაციური კლაპას ფესტივალზე წარმატების მთავარი მიზეზი ყოველთვის იყო მისი სიახლოვე ადგილობრივ სასიმღერო ტრადიციებთან. ახალი სტილის წარმოიშვა ზემოთ ხსენებულ სამ ძირითად სტილზე დაყრდნობით. თუმცა არსებობდა ერთი მთავარი პრინციპი: ახალი მუსიკის შექმნისას დასაშვებია იყო ახალ-ახალი ვოკალური ტრადიციების შერწყმა, რადგანაც დალმაციური მუსიკა ითვლება ხმელთაშუა მუსიკის ნაწილად, რომელიც გამოირჩევა დელიკატურობით, ჰარმონიულობით და სრულყოფილი აკორდიკით. ასევე ძალიან მნიშვნელოვანი იყო დასახული მხატვრული ტენდენციის შენარჩუნება. პოპულარულ მუსიკასთან მიახლოებით, მისი შემქმნელების მიზანი იყო დაებალანსებინათ ტრადიციული ჰომოფონიური მუსიკის სიმარტივე და მრავალფეროვანი მუსიკალური სტრუქტურა.

ადგილობრივი კლაპას სტილი 1967 დან 2006 წლამდე

სტატიის მეორე ნაწილში მე შევეცდები ვილაპარაკო ადგილობრივი კლაპას ყველა მნიშვნელოვან პროექტზე, რაც დღემდე განხორციელებულა. კლაპას მთავარი შემქმნელები იყვნენ ნიჭიერი მოყვარული მუსიკოსების პატარა ჯგუფები. მათ შორის შეიძლება განვასხვავოთ 2 ძირითადი კატეგორია: კომპოზიტორები და შემსრულებლები, რომლებიც ძირითადად პირველი ტენორები იყვნენ. კლაპას ყველა სტილი, რომელსაც მე განვიხილავ, არის მეტნაკლებად განსხვავებული შუა დალმაციური კლაპას ჩვეული სტილისაგან.

კლაპას ფესტივალის დაარსებიდან ომისში 1967-დან 1990-იან წლებამდე ჩამოყალიბდა ექსტრაორდინალური კლაპას 5 მიმართულება. ესენი იყო *Split*, *Trogir*, *Sibenik*, *Dubrovnik* და *Korcula*. ხორვატიის ომმა დამოუკიდებლობისათვის, რომელიც დაიწყო 1991 წელს, განაპირობა თაობათა ცვლა. ომის შემდგომი კლაპას განვითარება დაიწყო ომამდელ სასიმღერო ტრადიციებზე დაყრდნობით. მე შევარჩიე შვიდი განსაკუთრებული კლაპა ნოვატორული სტილი.

1. ქალაქ სპლიტის სტილი

კლაპას სპეციფიკური სტილის შექმნაში ღირსშესანიშნავი პროექტი განახორციელა მისმა პატრიარქმა Ljubo Stipisic, მისი ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდი უკავშირდება კლაპას ოქტეტს. ამ მუსიკალური ჯგუფის წევრები ძალიან ნიჭიერები იყვნენ, მაგრამ მათ შორის გამოირჩეოდა Josko Prijic, პირველი ტენორი. ამ ოქტეტს შეეძლო შეესრულებინა მუსიკალური ნაწარმოები ორი მანერით: ერთი იყო მოუხეშავი, გლახური მანერა (რასაც მუსიკოსები ხშირად უწოდებდნენ „მყვირალა სტილს“), რომელსაც რეგულარულად მიმართავდნენ თავიანთ ეკლესიებში და მეორე — სერენადის სტილი, რომელშიც პირველი ტენორი მღერის ძალიან დაბალი ხმით (ფალცეტით), რომელსაც მიმართავდნენ სპლიტის მეზობელ ქალაქებში. Stipisic-მა ბევრი საინტერესო კომპოზიცია შექმნა საკუთარ ლექსებზე, შთაგონებული საეკლესიო საგალობლებით და საერო სიმღერებით.

ომისის ფესტივალის დაწყებამდე სწორედ ქალაქ სპლიტში გამოჩნდა კიდევ ორი კლაპა. ეს იყო *Klapa Lucica* რომლის ლიდერიც იყო Duš ko Tambaca. იგი თავად მღეროდა და ძალიან ნიჭიერი კომპოზიტორი იყო, მეორე კი *Klapa Filip Devic*, რომელსაც სათავეში ცნობილი კომპოზიტორი Rajimir Kraljevic და Vinko Lesic ედგნენ.

2. ქალაქ ტრიგორის სტილი

შემდეგი პროექტი, ადგილობრივი სტილის შესაქმნელად იმდენად წარმატებული იყო, რომ მას განიხილავენ, როგორც ყველაზე პოპულარულს კლაპას სასიმღერო ისტორიაში. ეს იყო 1970-1980- იან წლებში შექმნილი *Trogir*-ის სტილი. ტრადიციული სერენადა ქალაქ *Trogir*-ში განსხვავდებოდა მეზობელი ქალაქების სასიმღერო სტილისაგან. ამ ქალაქში მოსახლეობა ლაპარაკობს განსხვავებულ დიალექტზე *cakavian*, რაც მათი მეზობლებისათვის არქაულად და ოდნავ სასაცილოდაც კი ჟღერს. სპლიტისა და მისი მიდამოებისაგან განსხვავებით ტრიგორის ქალაქური მუსიკა უფრო ინტენსიურად შეერწყა ირგვლივ მდებარე სოფლების „ნედლ“ ვოკალურ ტრადიციებს, რომელთათვისაც დამახასიათებელი იყო ძლიერი რიტმიკა. ტრიგორის სიმღერაში ომისის ფესტივალამდე ლირიკული „ნათელი“ ტენორი გამოიყოფოდა, რამაც დიდი როლი შეასრულა განსაკუთრებული სტილის შექმნაში. ამ მუსიკაში ძლიერი გარდატეხა შემოიგანა მუსიკოსმა Vinko Coce-მ, პირველმა ტენორმა და კლაპას ცნობილმა მომღერალმა. 1980-იან წლებში ამ სტილში ბევრი ნიჭიერი მომღერალი მღეროდა. მათ გვერდით იყვნენ ასევე ნიჭიერი ექსპერტები Josip Verš ic, Ljubo Stipisic და Eduard Tudor, პროფესიონალი დირიჟორები, როგორიცაა Nikolaj Zlicar და ორი ეთნომუსიკოლოგი Nikola Buble და Josko Caleta. კლაპა ტრიგორის მუსიკალურმა სტილმა დიდი წარმატება მოიპოვა როგორც ხორვატიაში, ასევე მის საზღვრებს გარეთაც.

3. ქალაქების სიბენიკისა და დუბროვნიკის კლაპა შანსონი

ორ უდიდეს დალმაციურ ქალაქ სიბენიკსა და და დუბროვნიკში 1960-იან წლებში დაიწყო პოპულარული მუსიკის ბუმი. განსაკუთრებით

დალმაციურ შანსონზე. ამ ორ ქალაქს კულტურულ ასპექტში ბევრი მსგავსება ახასიათებს. ამ მიმდინარეობას სათავეში ედგნენ კომპოზიტორები Duš ko Sarac და Kreš imir Magdic. ეს სიმღერები იწერებოდა მანდოლინის აკომპანემენტით და იყო ასევე უთანხლებო, რაც ამ სიმღერებს ადგილობრივ ელფერს აძლევდა — კომპოზიტორები იყენებდნენ ტექსტს ლოკალურ დიალექტზე. ამ სიმღერებისათვის დამახასიათებელი იყო არა მარტო პირველის, არამედ მეორე ტენორის აქცენტირება. ამ დროის პოპულარული მეორე ტენორი Branko Bubica იყო. მისი სიმღერები, რომლებიც ამ ორი კომპოზიტორის მიერ იყო შექმნილი, მოიცავდა ტრადიციულ და ამ ორი ქალაქის დიალექტებისათვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ მუსიკალურ ელემენტებს. ასე მიაღწია ამ სტილმა სრულყოფას. მასში გაერთიანდა სხვადასხვა კულტურული ფასეულობები.

4. კლაპა სტილის რენესანი დუბროვნიკში

Kreš imir Magdic არის დუბროვნიკის კლაპას სტილის ყველაზე ნაყოფიერი და წარმატებული კომპოზიტორი. თავის კომპოზიციებს იგი წერდა ძველი ხორვატიელი და დალმატიელი პოეტების ლექსებზე. 1979 წელს მაგდირმა Ilka Zec-თან ერთად, რომელიც რენესანსული სტილის სოპრანო იყო, დაარსა კლაპა ლინდო. მაგდირი ეძებდა კლაპას საფუძვლებს შუასაუკუნეების, ბაროკოსა და რომანტიზმის ეპოქის ხორვატიელი, განსაკუთრებით, დუბროვნიკელი კომპოზიტორების ადრეულ ნამუშევრებში და ცდილობდა ამ ჟღერადობის გამოყენებას თავის ნამუშევრებში. მაგდირმა დაამკვიდრა დაბალ ხმაზე, ნეო-რენესანსული “რბილი” საშემსრულებლო კლაპა ლინდო მანერა (იხ. Bible, 1999:73).

5. აღმოსავლეთ კორჩულას სტილი

უკანასკნელ სახეობას კლაპა სტილისა, რომელიც ომამდე განვითარდა, შეიძლება დავარქვათ აღმოსავლეთ-Korcula ან Fio სტილი. დინკო ფიომ განავითარა არანჟირების, სასიმღერო ტექნიკისა და ინტერპრეტაციის ახლებური მეთოდები. აქ გვხვდება სიმღერები დალმატიიდან, განსაკუთრებით კორჩულასა და ჰვარის კუნძულებიდან. ფიო იყო კუნძულის დასავლეთ ნაწილის ლოკალური ფოლკლორის ძალიან კარგი მცოდნე. მისი ნაწარმოებებიც სწორედ აქედან იღებს საფუძვლებს. მისი შემოქმედება წარმატებით სარგებლობდა ხორვატიელ ხალხში. ფიოს ნაწარმოებები შექმნილია ამ ორი კუნძულისათვის დამახასიათებელი ფოლკლორული ელემენტებითა და ადგილობრივი ფოლკ-პოეტების ლექსებზე. დიდ წარმატებას მიღწია *klapa Oš jak*-მა. ამ დროის ცნობილი ტენორი იყო Tonci Miletic. კუნძულზე დინკო ფიოსა და სხვა ექსპერტების ნამუშევრებმა კლაპას ნამდვილი ბუმი შექმნეს.

6. ქალაქ სინის სტილი

სინის სტილის ლიდერი იყო კომპოზიტორი Mojmir Cacija და პირველი ტენორი Stipe Breko. ამ ტიპის მუსიკაში შეინიშნება ტენდენცია დაბალი ხმების ჰარმონიული შერწყმისა, ლიდერის მხატვრული კონცეფციის უპირატესობით. ეს ქალაქი მდებარეობს დალმაციის მთებში, სადაც გავრცე-

ლებული იყო ტრადიციული სოფლის მუსიკა, მაგრამ XX საუკუნის დასაწყისში ამ ქალაქში სერენადებსაც მღეროდნენ. მოსახლეობა ლაპარაკობს ადგილობრივ დიალექტზე. 1982 წლიდან ამ ქალაქს უკვე ჰქონდა *Sinj* კლავა, ჰარმონიულად სრულყოფილი და “რბილი” შესრულებით, თუმცა დაღმაცის სანაპიროების მაცხოვრებლები მათ სტერეოტიპულად “ნედლად” და “მოუხეშავად” მიიჩნევენ.

7. კორჩულა-ზაგრების სტილი

თანამედროვე ეტაპზე ყველაზე ცნობილია ქალაქ ზაგრების კლავა *Nostalgiya*. ზემოთ ნახსენები კომპოზიტორი ფიო, რომელიც ცხოვრობს და მუშაობს როგორც ზაგრებში, ასევე კუნძულ ჰვარსა და კორჩულაზე, 1990-იან წლებში ამ სტილის ლიდერი იყო. ამ სტილის წარმატებაში დიდი როლი ითამაშა დინკო ფიოს რთულმა მუსიკალურმა ნაწარმოებებმა და ისევ და ისევ დიალექტურმა ელემენტებმა. კლავა *Nostalgiya*-ს პირველი ტენორი Ante Krolo წარმატებით ასრულებდა ფიოს მრავალფეროვან ნაწარმოებებს, რომელთაც სხვები შესასრულებლად რთულად თვლიდნენ.

8. ჩრდილო ადრიატიკული სტილი

კლავა *Fortunal*-ის წარმატებულმა საქმიანობამ ისტრიისა და კვარნერის რეგიონულ ცენტრ რიჟეკაში დიდი როლი ითამაშა ჩრდილო-ადრიატიკული კლავას სტილის ჩამოყალიბებაში. ამ ჯგუფს, რომელმაც ფაქტობრივად 2006 წელს შეწყვიტა არსებობა, ახასიათებდა ორი თავისებურება — გატაცება ტრიგორის კლავათი და მხატვრული სრულყოფილება. ჩრდილო ადრიატიკულმა კლავა არსებობა 2006 წელს შეწყვიტა.

9. პოპ-ჯაზ კლავა

კლავა *Cambi* არსებობდა ქალაქ Kaš tel Kambelovac-ში, მაგრამ მისი მომღერლები წარმოშობით სპლიტიდან იყვნენ. ამ მიმდინარეობის წარმატება 1990-2000-იან წლებში მისი ლიდერისა და კომპოზიტორის Rajimir Kraljevic დამსახურებაა. იმ დროისათვის ამ მუსიკის მთავარი შემსრულებელი იყო პირველი დრამატული ტენორი Spiro Juric. სტილის პოპულარობა განაპირობა Zlatan Stipisic Gibonni-ს, ამ პერიოდში ხორვატიკაში, ალბათ, ყველაზე წარმატებული პოპ-მუსიკოსისა და კლავას მუსიკის პატრიარქის Ljubo Stipisic-ის ვაჟის ინტერპრეტაციებმა. რაჯიმარმა გააკეთა გიბონის ბევრი სიმღერის არანჟირება. იგი იყენებდა როგორც ტრადიციული მუსიკის ელემენტებს, ასევე ჯაზურ ჰარმონიებს. ამ “ოქროს ხანაში” კლავა *Cambi*-ს კარგად იღებდა ფართო აუდიტორია, რამაც ხელი შეუწყო კლავას სხვა სტილის მუსიკის პოპულარიზაციას, რომელიც მთელი ქვეყანის მასშტაბით დიდ სცენაზე გამოჩნდა.

10. კამერული კლავა

XXI საუკუნის დასაწყისში ომისის კლავა *Puntar*, რომელიც ხუთი წევრისაგან შედგებოდა, სადაც წამყვანი ვოკალისტია მეცო სოპრანო Terezija

Kusanovic. ეს ადამიანები არიან ინტერპრეტაციის დიდი მოყვარულები და მათ ძალიან უყვართ Ljubo Stipisic-ის მუსიკა. მათი წარმატება გამოინვია ომისის ფესტივალზე 2001 წლიდან ხუთ წევრიანი ჯგუფების ნომინაციის შექმნამ. ამ სტილის კომპოზიციებში ორი მომღერალი მღერის წყვილში, სანამ დანარჩენი ხმები ასრულებენ სოლოს. თუმცა კლაპა *Puntari* ასევე მონაწილეობს ბოლო დროს განვითარებულ შერეულ კლაპებში, რომლის ნომინაციას ომისის ფესტივალზე 2004 წლიდან ასევე გააჩნია საკუთარი კონკურსი.

11. ჰვარ-ზაგრების სტილი

1997 წელს ადგილობრივი კლაპათი დაინტერესებულმა ხორვატიელმა ეთნომუსიკოლოგმა იოშკო ჩალეტამ დაიწყო მუშაობა ეთნოლოგიის ინსტიტუტის ფოლკლორულ განყოფილებაში. მან დაიწყო თანამშრომლობა Marko Rogosic-თან, რომელიც იმ დროს კლაპა *Jelsa*-ს ცნობილი მომღერალი და ლიდერი იყო. ეს ჯგუფი დააარსა სტუდენტების ჯგუფმა, წარმოშობით პატარა ქალაქებიდან *Jelsa* და *Stari Grad*. მათ შესრულებაში წამყვანი როლი ეკავა მომღერალს - პირველ ტენორს. ჩალეტამ მუშაობა სოფლის ტრადიციულ მუსიკალურ ტრადიციებზე დაყრდნობით დაიწყო. იგი ასევე ეყრდნობოდა თავის საკუთარ კვლევას და ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის ინსტიტუტის ნარკვევებს. თანამოაზრეებთან ერთად მან ჩაწერა კომპაქტდისკი, რომელსაც ნოსტალგიური სახელი “*Sjecanja*” (მოგონებები) ერქვა. მათ გამოიყენეს XX საუკუნის პირველი ნახევრის მუსიკალური მაგალითები *Antun Dobronic* -ის მუსიკალური კოლექციიდან, სადაც წარმოადგინეს განახლებული სიმღერები, ტრადიციული საეკლესიო საგალობლები და სხვა კომპოზიციები. ალბომი დიდი წარმატებით გაიყიდა. ამ კომპაქტ დისკმა დიდი ზეგავლენა იქონია ჰვარ-ზაგრების სტილის ჩამოყალიბებაში.

12. ბოდულ-ვლას ქალთა კლაპას სტილი

XXI საუკუნის დასაწყისში ზაგრებ კლაპას სტილის განვითარებას დიდად ხელი შეუწყო კლაპას ახალგაზრდა მენეჯერმა *Jurica Boš kovic* – მა იგი თანამშრომლობდა დინკო ფოისთან და მოგვიანებით კი ჩალეტასა და როგოსიციტან, რომლებიც მას კომპაქტ დისკ “...za dispet” გამოშვებაში დაეხმარნენ. ამ პროექტის ლიდერებმა ქალთა სიმღერის ტრადიცია კლაპა *Diš pet* განავითარეს, რასაც ასევე *Bodul-Vlaj* შეიძლება ეწოდოს (*Bodul*- მთებში მაცხოვრებელთა კრებითი სახელია, ხოლო *Vlaj* – სოფლის მაცხოვრებელთა). ეს სტილი შეიქმნა ქალთა სოფლურ სასიმღერო ტრადიციებზე, რომელიც გავრცელებული იყო დალმაციის კუნძულებზე და მთებში. ამ ალბომში შევიდა ინტერპრეტირებული სიმღერები ნაკლებად ცნობილი რეგიონებიდან, როგორებიცაა ზადარი, ნერეტვა, კუნძული მლიეტი და სხვ.

დასკვნა

თანამედროვე კლავას სტილი საწყისებს იღებს ინდივიდუალური მისწრაფებიდან, შექმნას საკუთარი კლავა, რომლის წარმოშობის ადგილი მუსიკის მიხედვით ადვილად გამოსაცნობია. იმისათვის, რომ შეეცადო კლავას რომელიმე ჭეშმარიტი სტილის დაუფლებასა და განვითარებას, უნდა გაიღო უდიდესი ენერჯია, აგრეთვე საჭიროა თანამოაზრეებთან მეგობრული დამოკიდებულება და მნიშვნელოვანი ფინანსები კონცერტების ჩასატარებლად.

ერთი მოხსენება, რა თქმა უნდა, ვერ მოიცავს კლავას სრულ ისტორიასა და მის ყველა მნიშვნელოვან თავისებურებას. ცხადია, შესაძლებელია დალმაციური კლავას ომისის ფესტივალის ღირსებებზე საუბარი. ჩემი აზრით, ამ ფესტივალმა შექმნა საერთო შუა დალმაციური სტილი, რომელმაც განსხვავებული განვითარება ჰპოვა ხორვატიის სხვადასხვა ადგილებში.

თარგმნა ანი სიხარულიძემ

which were rewarded at the *Omiš Festival* with regards to their stylistic exclusivity; however, it is my opinion that they typically made their music inside the domain of the common “mid-Dalmatian” style or the developed style of another local *klapa*.

References

Beziæ, Jerko. (1977). Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja. *Narodna umjetnost*, 14: 23-54.

Beziæ, Jerko. (1979). Dalmatinske klapske pjesme kroz deset godina omiškog festivala. In: *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama izvedenih na festivalima u Omišu od 1967 do 1976*. Krešimir Kljenak & Josip Vlahoviæ, eds. (pp. 16-27). Omiš : Festival dalmatinskih klapa.

Beziæ, Jerko. (1980). Etnomuzikološki pristupi dalmatinskoj folklornoj urbanoj pjesmi. *Mogue nosti*, 6: 634-638.

Bombardelli, Silvije. (1970). Neke karakteristike gradske dalmatinske pjesme. In: *Bilten br. 1*. (pp.14-21). Omiš : Centar za kulturu općine Omiš - Festival dalmatinskih klapa.

Buble, Nikola. (1992). Klapska pjesma, klapa i 25 godina Festivala dalmatinskih klapa u Omišu. In: *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama III*. Nikola Buble, ed. (pp.687-753). Omiš : Festival dalmatinskih klapa.

Buble, Nikola. (1992). Povodom 70 godina života dirigenta i skladatelja mo Dinka Fia. *Baš æ inški glasi*, 3: 399-421.

Buble, Nikola. (1999). *Dalmatinska klapska pjesma*. Omiš -Split: Centar za kulturu & Umjetnička akademija Sveučilišta.

Æaleta, Joško. (1997). Klapa Singing, a Traditional Folk Phenomenon of Dalmatia. *Narodna umjetnost*, 34/1: 127-145.

“Festival dalmatinskih klapa u Omišu”. www.fdk.hr 28.06.2006.

Geiæ, Stanko. (2004). *Povratak iskonu : dalmatinska klapa “Trogir” (1964. - 2004.)*. Split-Trogir: Slobodna Dalmacija & Klapa Trogir.

Meziæ, Davorka. (1997). Zadar i njegove klape. *Baš æ inški glasi*, 6: 169-179.

Veršić, Josip. (1991). O klapskom pjevanju. In: *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama II*. Nikola Buble, ed. (pp. 969-972). Omiš : Festival dalmatinskih klapa.

**პოლიფონიური სიმღერის ორი სტილი და ორი
რეპერტუარი ლიბურიიდან (იტალია) –
გენუის ტრალალერო და ჩერიანას (იმპერია)
კანტო ა ბორდონე**

1. შესავალი

ლიგურია არის ჩრდილოეთ იტალიის პატარა რეგიონი, რომელიც მდებარეობს ზღვისპირა ზოლზე ალპებისა და აპენინების გადაკვეთაზე. ლიგურიაში პოლიფონიის ორი მნიშვნელოვანი რეპერტუარია გავრცელებული: ტრალალერო (*trallalero*) – გენუის ქალაქური სიმღერები, და კანტო ა ბორდონე (*canto a bordone*) – სიმღერები ლიგურიის ცენტრალური ნაწილიდან.

2. პირველი თემა: ტრალალერო

ეს სასიმღერო სტილი წარმოიქმნა ქალაქის ისტორიულ ცენტრში, ტავერნებში, სადაც მომღერლები მაგიდების გარშემო ისხდნენ და მღეროდნენ. აქედან გამომდინარე, წრეში მდგარი მომღერლები ერთმანეთს აკონტროლებდნენ.

ჩვენ გვყავს ოთხი სოლისტი, რომელთაგან სამი იდეალურ ტერცეტს წარმოადგენს: მამაკაცი კონტრალტო, (დიალექტზე – *contraeto*), ტენორი (*primmo*) და ბარიტონი (*controbasso*), „ვოკალური“ გიტარა (*chitarra*) და, გარდა ამისა, ბანები (*basci*), რომლებიც რიტმულად და ჰარმონიულად ეხმარებიან მათ.

ოსტერიებში (*osterie*) - ღვინის მაღაზიებში მსმენელები იკრიბებიან მომღერალთა გარშემო, რომლებიც ერთმანეთს ეჯიბრებიან. მცხოვრებლების დიდი რაოდენობა და შექმნილი ატმოსფერო რამდენიმე განსხვავებული ჯგუფის შექმნის საშუალებას იძლევა, რომელთა სახელწოდებაა „სქუადრე“ (*squadre* ნიშნავს გუნდს). დასაწყისში ეს ჯგუფები იქმნებოდა სამეზობლოში მცხოვრებ ან ერთად მომუშავე მამაკაცებისაგან, ამიტომ სიმღერა წარმატება-სიამაყის მიზეზი ხდებოდა ზოგიერთ სოციალურ ჯგუფში, რომლისთვისაც ეს იდენტიფიკაციის საშუალება იყო.

ინტერესი ფოკუსირდებოდა ხმების შეხამებაზე, სოლისტის ვირტუოზულობასა და შესრულებაზე, რაც ზრდის ტრალალეროს ვერბალური ტექსტისადმი ინტერესს.

ტრალალეროს სახელით ჩვენ არა მარტო ტრადიციულ რეპერტუარს მოვიხსენიებთ, არამედ ამავე ტერმინით განვსაზღვრავთ კიდევც მუსიკალურ ჟანრს.

3. მეორე თემა: კანტო ა ბორდონე ჩერიანადან

სრულიად სხვანაირი სიტუაციაა სოფელ ჩერიანაში, იმპერიას პროვინციაში, რომელიც ზღვის სანაპიროსთან ახლოს, მთიან ადგილას მდებარეობს, სადაც მკვიდრი მოსახლეობა¹ არაორდინალურ პოლიფონიურ სასიმღერო ტრადიციას ინარჩუნებს – სამი ჯგუფის საქმიანობა და კავშირებულია

საერო რეპერტუართან, ხოლო ოთხისა — ტრადიციულ სასულიერო მუსიკასთან, რომელიც სრულდება წმინდა კვირეულში.

მე შევეხები მხოლოდ *Compagnia Sacco*-ს მომღერლების სტილისტურად სრულყოფილ რეპერტუარს, განსაკუთრებით საერო სიმღერებს, რაც საშუალებას მოგვცემს მათი შესრულება გენუელი მომღერლებისას შევადაროთ.

კანტო ა ბორდონე არის მამაკაცთა მრავალხმიანი სასიმღერო სტილი, რომელიც შეიცავს სოლისტის (“light tone”, *primo*) ან შუა ხმის (“medium light tone”, *secondo*) მელიზმებს, რომელიც საყრდენი ტონის (ჩვეულებრივ, ფადიუზი) დომინანტაზეა მოცემული და პირქუშ, უემოციო ბურდონულ ბანზეა აგებული.

4. პირველი განვითარება

ა — ტრალალეროს ვერბალური რეპერტუარი

მოდით, განვიხილოთ რამდენიმე სასიმღერო ტექსტის თემა და სტრუქტურა:

ჟმ ვგ სჩჟ ქძმტფჟწჟმ

სწჟ მძწ სწო □ ოჯჯწ

ოჟმ ჟეჟჟ სწჟ ზეტჟჯჯწ

ჯჯჯჟ ქჟტმ ჟმ გტ ზმეწჟჟ

(ეს შენ ხარ, ვინც თავი შემაყვარე / ასეთი ლამაზი სახით / მხატვრის ხელებმა დაგხატეს ასეთი უნაკლო / მისივე ფუნჯით).

ეს არის სიყვარულის ახსნა, რომელშიც სატრფო მხატვრის მიერ შექმნილ სურათთანაა შედარებული და წარმოადგენს ტრალალეროს ძირითად ტექსტურ ფორმას, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ როგორც კანცონეს² (*canzone*) ჟანრი.

მოვიტან მოყვარულთათვის კარგად ცნობილ კიდევ ერთ მაგალითს: “ლა პარტენცა” (*La partenza*), რომელსაც ცოტა ხანში დავუბრუნდები:

ჟ ზჟჟჟტჟჟ ჟჟ ჟჟმჟმ

ოჟჟ ზჟჟ ჟტჟჟჟჟტჟჟ ჟ მმწკტწ

ქჟ სჟქმტჟტჟწ ჟმ ტწეჟჟ ჟ მმწკტწ

ოჟქჟჟჟ ზეტოჟტჟწ ჟ ჟჟ ქმწ ოჟტჟჟ

(პარიზიდან წამოსვლა მომიხდა / უკვე თითქმის ლივორნოში ჩამოვედი, / დღე და ღამე დავდივარ / და ვფიქრობ შენზე, ჩემო საყვარელო)

ვინ გაემგზავრა? ვინ მიუახლოვდა ლივორნოს? გამგზავრება მონატრების საფუძველი ხდება. წარმოვიდგინოთ, რომ პარიზი-ლივორნოს მოგზაურობა არასოდეს მომხდარა და პარიზი, სინამდვილეში, არის გემი, რომელიც გენუის პორტიდან მასთან ახლომდებარე ლივორნოსკენ მიემართება ხოლმე. მაგრამ რა შუაშია სიარული? “სიარული” გენუას დიალექტზე “სწრაფად სიარულს” ნიშნავს. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ ეს ამბავი შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც გამოგონილი, არარეალური ამბავი.

უფრო მოკლე ამბავის შემცველია ტრალალეროს ის ტექსტები, სადაც პირველს ებმის მეორე სტროფი, რომელიც შინაარსობრივად სუსტადაა დაკავშირებული პირველთან. მას მოსდევს ტრალალერო “I bei concerti”,

რომელიც სასიმღერო სიტუაციასთანაა დაკავშირებული და ჩვეულებრივ, კონცერტის დაწყებისას იმღერება:

გმ ომ აქკუტჩე შ ოჟმ სწტსკკემ
ჟჟმ ომ სოტეჟ ამტრმ □ ჟჟმ
ოჟმ სწტსკკემ გჟ ომ სწტჩე
ოჟმ სწტსკკემ ვვ ჟო სწტსკკემ
წოჟ მკემ სწტ ქმტტოჟქემ
ჟმ გტ მჟმტჩ სწო □ ჟჟმ
ოჟქემ ჟჟმ სწტ ჟოტჟჟმ
ჟჟმ ქჟმ ჟმ გტ ჟმჟემ

(აქ ჩვენ ვქმნით ლამაზ კონცერტებს, / გვიანობამდე ვმღერით, / ქალი ესწრება, / კარგი კონცერტის მოსმენა უნდა, / რატომ უნდა შემოვივარდეს / ასეთი ლამაზი სახე, / შენ ნახატს გავხარ / მხატვრის ფუნჯით დახატულს).

როგორც ნესი, ორსტროფიანი ფორმა ყველაზე პოპულარულია. თხრობა ძირითადად ბებინის სახელით ხდება – *me dixei va 'na votta mae nonna* (ბები-არემი მეუბნებოდა ხოლმე), სადაც ბებია აძლევს რჩევებს შვილიშვილს ცოლის შერჩევასთან დაკავშირებით. ამ შემთხვევაში სტროფების რაოდენობა ზოგჯერ ოთხსაც აღწევს.

ა' – ტრალალერო და საავტორო სიმღერები

ოციანი წლები თავისებური წყალგამყოფია, რომელიც საგუნდო სიმღერების სტილს ორ სრულიად განსხვავებულ ჯგუფად ჰყოფს: ეს ცვლილებები ტექსტში მკვეთრი ვარიაციებით იყო გამოწვეული.

ამის მიზეზი გახდა გენუის მუსიკალური რეპერტუარის გამოცალკეება ნეაპოლური ისტორიული რეპერტუარისგან.³

ადგილობრივი ავტორების მიერ შექმნილი სიმღერის ტექსტები აგებულია ლოკალურ დიალექტზე, ტრალალეროს ძირითადი ნაწილები კი იტალიურად არის დაწერილი. ეს სიტუაცია ქმნის შეუსაბამობას დიალექტსა და ტრადიციულ სიმღერებს შორის, ამიტომ აუცილებელია აღინიშნოს მკვეთრი განსხვავება მათ შორის.

ბ - ჩერიანას კანტო ა ბორდონეს რეპერტუარი

ჩერიანას სიმღერები ძირითადად თხრობითი ხასიათის რეპერტუარს განეკუთვნება (*canti narrativi*).⁴

აქ, გენუისაგან განსხვავებით, ტექსტს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, ყველა მომღერალი ტექსტს მღერის, მაგრამ, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ერთი მომღერალი (მეორე ხმა), რომელიც ტექსტს მთლიანად ასრულებს. საინტერესოა აგრეთვე ის ნაწილი, სადაც ტექსტები ძირითადად ჩერიანას დიალექტზე სრულდება, რაც თხრობითი ნაწარმოების ტრანსფორმირების შედეგად მოხდა.

სრულიად ნათელია, რომ სტროფებისაგან შედგენილ სიმღერებში იცვლება ტექსტი, ხოლო მუსიკა იგივე რჩება, რაც სიმღერას მოთხრობის სახეს აძლევს.

ცნობილია, რომ თხრობითი სიმღერები ბალანსირებულ რიტმში სრულ-

დება, რაც მათ ამოკლებს და ნაკლებად მომაბეზრებელს ხდის. ამ შემთხვევაში მომღერლისთვის დაშვებულია რუბატოებზე აგებული (*parlando rubato*) ვოკალური მოდულაციები, რიტმის ცვალებადობა და დიდი გრძლიობის ნოტების სიმღერა.

შედეგად ვიღებთ განვითარებულ მუსიკალური ფრაზებს. ამ ტიპის წარმოდგენების დროს ნეგატიურ რექციას ინვევს, როცა შემსრულებელი თხრობას აგრძელებს, რაც იმითაა გამონევილი, რომ მომღერლის მესსიერებში აუარებელი რაოდენობის სტროფი ინახება⁵. ეს არის თხრობითი სიმღერის (*canto narrative*) “*Me descausu e me despegliu*” -ს ტექსტის სრული ვერსია:

მ ქუ ვაოხოვო ვ ქუ ვაოხოვო	ქმ წებ ზე ვტვვქტვ ვ ვკაქმქ
ქუ ტქ მქტტ მტ ქტქჯჯ იქჯჯ	ქ ქტქ ოტ ვკტვ ვ მქოქქქ
მ ქტ ქტ ოტ ქტვვკქ მტ სმუოოვ ოსმქკუტვ	ვჯჯ ქქ ოსმქტჯ
ქმ ტქ ქქტქ სმუქქ ვკქ მქქქ	ქქჯჯ იქჯჯ ქქქ ოსმქქქ
მტქ ქქტქ ეკქქქქ მტქქქ	სქქჯჯ ვკაქქქ ოქქჯჯ
ქმ ზქქ ტქტქ ვტქქქ მტ ოვო	ქ ქქქქ ქმ ოტ ეკქქქქ
გ სქქ ტქ ქქქქ ეკქქქქ	ქმ ტქ ოტ ქქქქქქქქქ
ოქქქ ქქქქქქქქქქქქქქ	ვქქქ ვტქქქ ქქქქ ოვოქქქქქ
მ ოტ ოვოქქქქ ვჯჯქქქქქქქქქ	ვტქქქ ქქქქქქქქქქქქქქ

(მე წინდა და ტანსაცმელი გავიხადე და დასაძინებლად წავედი /უცებ ჩემი სიყვარული გავიხსენე და თავიდან ჩავიცვი/მოედანზე სტვენით ავედი, ჩემს სატროფოს ვუმღეროდი/სამჯერ დავუძახე, მაგრამ ჩემს სატროფოს არ ესმოდა/მძინარე ვიპოვე/ ვაკოცე. „ო, დედა, მე ჩემს სიყვარულს ვულალატე“/„არა, შენ არ გილალატია, მე ის კაცი ვარ“/„თუ ის კაცი ხარ აქ როგორ მოხვდი“?/„აქ იმ პატარა ფანჯრიდან შემოვძვერი“).

სიმღერების დიდი რაოდენობა მიეკუთვნება კანცონეს⁶ უფრო ადვილ და ახალ მეტრულ სისტემას.

ასევე ხშირია რეპერტუარი, რომელიც ხალხში ვრცელდებოდა და ისწავლებოდა მათ მიერ, ვინც სიმღერით⁷ ფულს შოულობდა, თუმცა ეს ჟანრი უფრო ზემოთ ჩამოთვლილ ჟანრებზეა დაქვემდებარებული. ამის მაგალითია რომანსი⁸ “*Stanotte in sogno*”:

ვუტქქქქ მტ ოქქტქ ოქქქქ მქქქქ
 სქქ მქქქქქ მქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქ
 ქქქ მქქ ოქქქქქქქ ვქქქქქქქქქქქქქქქ
 ოქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქ
 ვქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქ
 ვქქ მტქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქ
 ოქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქ
 ქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქ
 ოქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქ
 ოქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქ
 ოქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქქ

(დღეს ის სიზმარში ვნახე, / ის ტაძარში შევიდა, / მაგრამ მისმა სახემ მომანათა. / ის ანგელოსა და ყვავილს გავდა /მე მისი ხელი ავიღე და ვაკოცე. / უცებ გამელვიდა, / ძებნა დაუწყე, მაგრამ ვერ ვიპოვე. / ო, ღმერთო რა მატყუარა სიზმარია! / იმ დღის მერე მე ის არ მინახავს, / დღე და ღამე ვოხრავ, / ო, ჩემო ძვირფასო, მოდი ჩემს მკლავებში, /მოუსმინე ჩემი გულის ცემას).

5. მეორე განვითარება: Verso cantato (სასიმღერო ლექსი)

ა – ტრალალეროში

გენუელი მომღერლები სწრაფად მიხვდნენ, რომ მუსიკალური მხარისათვის მეტი ადგილი უნდა დაეთმოთ.

ყველაზე კარგი გადანყვეტილება იყო სასიმღერო ნაწილში აზრს მოკლებული რითმის დამატება – “tra-la-lero”. ეს ნაწილი ძირითადად ორიგინალურ მოტივზე უტექსტო მელოდიურ ვარიაციას წარმოადგენს.

მეორე სწორი გადანყვეტილება მთელი სტროფის ან მათი ნაწილის განმეორებაში მდგომარეობდა.

მოვიყვანოთ მაგალითად “I bei concerti”:

გმ ომ აჩკაჯუტნ მ ოჟმ სწტსჟკემ
 ჯგმ ომ სუტუჟ აქსრმ □ ჯქწჟ
 ოქწზკჟუტუჟ გტჟ ომქტწკჟ
 ოქწზკჟუტუჟ გტჟ ომქტწკჟ
 ჯგმ ომ აჩკაჯუტნ მ ოჟმ სწტსჟკემ
 ჯგმ ომ სუტუჟ აქსრმ □ ჯქწჟ
 ოქწზკჟუტუჟ გტჟ ომქტწკჟ
 მ ოჟმ სწტსჟკემ ჳჳ ჳოქწჟუჟჳჳ
 ხჳჳჳჳჳჳჳჳჳ
 წოჳ მკწმ სწჟ ქმმტტუქწკემ
 ჳმ გტ მმომწწ სწო □ ოჟჯწწ
 ოჟქკემ ჳჳჳჳ სწჯ ჳჳტტჳჳჳჳწ
 ოჟქკემ ჳჳჳჳ სწჯ ჳჳტტჳჳჳჳწ
 სწოჳ მკწმ სწჟ ქმმტტუქწკემ
 ჳმ გტ მმომწწ სწო □ ოჟჯწწ
 ოჟქკემ ჳჳჳჳ სწჯ ჳჳტტჳჳჳჳწ
 ჳჳჳჳჳჳჳჳჳჳ ჳმ გტ ჳმჳწწკჟ
 ხჳჳჳჳჳჳჳჳჳ
 ოჟმ სწტსჟკემ ჳჳ ჳოქწჟუჟჳჳ
 (მაგ. 1).

როგორც ხედავთ მთელ ტექსტს მხოლოდ ერთი მომღერალი – ტენორი — ასრულებს.

ბარიტონის პარტია იმითაა საინტერესო, რომ ის ამტკვრევს სიტყვებს, მისი მთავარი დამახასიათებელი თავისებურებაა ხმისა და ხმაურის შერწყმა.

რამდენიმე მიზეზის გამო “პარტენცა” (*partenza*) განსხვავდება ზემოთ მოყვანილი მაგალითებისგან. აქ აღინიშნება როგორც ტრალალეროს ფრაგმენტების გამოყენება სტრიქონებს შორის, ასევე სიტყვების ცვალებადობა

– როგორც სტროფის ბოლოში, აგრეთვე სტროფის შიგნით. ამას გარდა აღინ-
იშნება მკაცრად მუსიკალური ელემენტები, რომლებშიც ტრალალერო ნაკ-
ლებადაა გამოყენებული და უპირატესობა ენიჭება პირველ სტროფში მელ-
იზმატურ სიმღერას. შესრულება შემდეგნაირად ხდება:

ვ ზუკუბტუ ვუ ვკიმ
 ოუ ზუკ უტუპუპუ ვ შინკტ
 ხუხუხუხუ ვი შტუკუხუხუ
 ქუ სუქემტუტუტ
 ხუხუხუხუ ვი შტუკუხუხუ
 ვი ტუეეეე შინკტ
 ხუხუხუხუ ვი შტუკუხუხუ
 თუქიკე ზუტლუტუტ
 რი იუხუ ქი თუი ზუტლუტუტ
 თუქიკე ვ ვე ქიი ოტეე
 ხუხუხუხუ

კლასიკური მაგალითის მაგივრად სიმღერაში “La buonasera” ტექსტი
ანყობილია სხვადასხვა მუსიკალურ მოტივზე და ძირითადად ნარმოდგენის
ბოლოს სრულდება:

მი მე ჯუოსმი ვ იტუ თუმი
 იუხუ ქი მე ჯუოსმი გუ იუხუ ვუვი
 თუ ი ქუკ სრუ მე ჯექმი თუტეი
 თუ ი ქუკ სრუ მე ჯექმი თუტეი
 ქი მე ჯუოსმი ვ იტუ თუმი
 იუხუ ქი მე ჯუოსმი გუ იუხუ ვუვი
 თუ ი ქუკ სრუ ქე ჯექმი თუტეი
 მუვი ვ ჯუეი ვ კიჩილუკ
 რ ქი მე ჯუოსმი ვ იტუ ვ თუმი
 რ ქი მე ჯუოსმი შტ იუხუ ვუვი
 რ იუხუ თუ ი ქუკ სრუ მე ჯექმი თუტეი
 ქი მუვი ვ ჯუეი ვ კიჩილუკ
 ე ჯუოსმი ვ იტუ თუმი
 მე ჯუოსმი გუ იუხუ ვუვი
 თუ ი ქუკ სრუ მე ჯექმი თუტეი
 თუ ი ქუკ სრუ მე ჯექმი თუტეი
 ე ჯუოსმი ვ იტუ თუმი
 მე ჯუოსმი გუ იუხუ ვუვი
 თუ ი ქუკ სრუ მე ჯექმი თუტეი
 მუვი ვ ჯუეი ვ კიჩილუკ
 ხუხუხუხუ

(მე ტკბილი ძილი გისურვე, /მე გამოგემშვიდობე, / მთელი გულით გამოგემშვიდობე. / ახლა დასაძინებლად მივდივარ).
(მაგ. 2).

ა' – საავტორო (პროფესიულ) გენუურ სიმღერები

საავტორო სიმღერების ტექსტი ძირითადად წარმოადგენს გაფართოებას სტროფსა და რეფრენს შორის. შედეგად მელიოდიური ნაწილი მნიშვნელოვანად გაზრდილია, და სიმღერის გაგრძელება აზრს მოკლებული ტრალალეროს მეშვეობით საჭირო აღარ ხდება. ძირითადად იხმარება ესკიზური ტიპის საგუნდო შესავლები, ბანებზე დამყარებული დუეტებითა და სოლოებით. აღსანიშნავია, თუ როგორ იჭრება საზღვაო თემები ამ ტიპის რეპერტუარში, რაც აქამდე არ შეგვხვედრია.

საზღვაო სიმღერებში უნდა გამოვყოთ ქრისტიანული კოლუმბისადმი მიძღვნილი სიმღერები. სიმღერა “E trae caravelle” გენუური ჯგუფური სიმღერების შესანიშნავი მაგალითია. ის გადმოგვცემს მეზღვაურების გადაძახილებს ერთი გემიდან მეორეზე, წუნუნს გრძელი გზის შესახებ, ნაპირზე დაბრუნების სიხარულს.

ბ – კანტო ა ბორდონეში

Compagnia Sacco-ს წარმოდგენას ყოველთვის იწყებს მეორე ხმა — სოლისტი (*secondo*), რომელიც წარადგენს სიმღერის სახელწოდებას. ამას მოჰყვება პირველი (*primo*) და სხვა ხმები, რომლებიც ბურდონს ასრულებენ (*bassi di bordone*) კილოს ცვალებადობით. ძალიან ხშირია ტექსტის ნაწილების განმეორების მაგალითები, ზოგჯერ სტროფი შეცვლილია ტექსტურად აზრ-მოკლებული მისამღერით.

ეს სასიმღერო სტილი ძალიან მელიზმატიურია, განსაკუთრებით თხრობით რეპერტუარში; სიმღერებში, რომლებსაც შედარებით პატარა სტროფები აქვთ, განმეორებადი სტრიქონები მელიზმატიკას ნაკლებად შეიცავენ. ამის გამო სტროფი ზეგავლენას ახდენს მუსიკალურ განვითარებაზე, მელიზმების განაწილებაზე, რაც ძირითადად სტროფის ტონიკის აქცენტებზე მოდის, სტროფის შუაში და სიმღერის ბოლო სიტყვაზე.

ეს არის სიმღერა “Stanotte in sogno” -ს პირველი სტროფი, რომელიც ყველაზე მელიზმატიურ სიმღერად ითვლება და თავისი მაგიური გაფართოებით სიზმრის თემასთან ასოცირდება (მაგ. 3).

სტროფების დაყოფა და მისი მთლიანი ან ნაწილობრივი განმეორება ინვევს სტროფის აბსტრაქტული სტრუქტურის სუბორდინაციას ახალ მუსიკალურ განზომილებასთან. მაგალითი:

სეკუნდო იფტე

ქქუტქქუ ფ იქქუ ფქქქქქ

ქქუ ფქქქქქ სქქქქქ

(შუალამისას მშვენიერი პატარა ბავშვი იღვიძებს მის სველ ლამის პერანგში, / ტირილს იწყებს და მამას ეძახის.)

ქქუტქქუ ფ იქქუ ფქქქქქ

ქქუ ფქქქქქ

სე გ სეკუნდო იფტე

სქქქქქქქქქქქქქქქქ

ფიქრუფუფუფი
 ეფუფიქუფუფი
 ფიქრუფუფუფი
 ეფუფიქუფუფი

სეკსეფიფიფი
 სეფიფიფიფი
 სეკსეფიფიფი
 სეფიფიფიფი

ამ მაგალითს უფრო დეტალურად თუ განვიხილავთ, აღმოჩნდება, რომ ტექსტის დაყოფა კიდევ უფრო შორს მიდის და ცალკეულ სიტყვაშიც კი ვითარდება.

ამოსუნთქვის საჭიროება პატარა პაუზას ქმნის, რაც სიტყვის შუაში ხდება და არა სიტყვის წინ ან შემდეგ; ზოგჯერ ეს პაუზები სრულიად არასაჭიროდ შეიძლება მოგვიჩვენოთ, მაგრამ ისინი მომღერლის სტილითა და გემოვნებითაა განპირობებული. პაუზის შემდეგ მომღერლები აღარ ასრულებენ შემდეგ სტროფს, არამედ იყენებენ დარჩენილ ხმოვან ბგერას.

მაგალითში “Me descausu e me despegliu” ორივე ზემოთ მოყვანილი სტილისტური სტუქტურა ძალიან ნათლადაა ნაჩვენები (მაგ. 4).

6. დასკვნა

ამ თემებზე მსჯელობისას ჩნდება კითხვა: რომელია უფრო მნიშვნელოვანი — ტექსტი თუ მუსიკა? რომელი იმარჯვებს თითოეულ რეპერტუარში?

ტრალალეროს შემთხვევაში სიმღერა ტექსტზე იმარჯვებს – ვოკალური ხმა, ხშირად გამოყენებული აზრს მოკლებული ვოკალური მომენტები, სხვადასხვა ვერბალური მინიშნებები ერთი და იგივე წარმოდგენაში. პარადოქსულია, მაგრამ სტროფების სიმოკლე, მტკიცე რიტმი და სტროფული წყობა აადვილებს თითოეული სიტყვის აღქმას, თუმცა თვითონ ტექსტი საკმაოდ გაუგებარი და აზრს მოკლებულია.

გენუაში, სადაც სიმღერების ტექსტები ავტორების მიერაა დაწერილი — მოგებული ტექსტი რჩება.

ჩერიანას კანტო ა ბორდონეში ტექსტი ყოველთვის თაობიდან თაობას გადაეცემოდა, რაც სტროფების მყარ სტრუქტურას ქმნიდა, თავისი აზრს-მოკლებული დანამატებით (ზოგიერთი მისამღერის გამოკლებით). ასე, რომ ტექსტები, ამ შემთხვევაში, შეიძლება „ჩაკეტილად“ ჩავთვალოთ.

პარადოქსულია, მაგრამ მეტად ძველიზმატური სტილი, რომელიც მარცვლოვანია მხოლოდ დასაწყისში, უფრო ართულებს ტექსტის შინაარსის გაგებას, განსაკუთრებით იმათთვის, ვინც სიმღერას პირველად ისმენს.

და მაინც, მაშინაც კი, როცა ეს ორი რეპერტუარი ერთმანეთისგან განსხვავდება, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ “სასიმღერო ტექსტები” ისეთ კონტექსტშია მოცემული, რომ უპირატესობა არც მხოლოდ პოეზიას აქვს და არც მხოლოდ მუსიკას, ისინი ორივე კომბინირებულიადაა მოცემული და, როგორც აღვნიშნეთ, ჩერიანას რეპერტუარში ის მამიდან შვილს გადაეცემა.

და მართლაც, თუ ლიგურიელ მომღერალს თხოვთ, გაიმეოროს თქვენთვის ტექსტობრივად არც თუ ისე გასაგები მონაკვეთი, ის გიპასუხებთ, რომ

სანამ სიმღერას სრულად არ შეასრულებს, ტექსტის გახსენება მისთვის რთულია, ხოლო როდესაც მას მთლიანად იმღერებს, ეს მისთვის ბევრად ადვილი გახდება.

შენიშვნები

¹ დაახლოებით ათას სამასი

² ამ ტერმინს ლომბარდიის რეგიონის ტრადიციული კომუნიკაციის არქივზე (Archive for Traditional Communication (A.C.O.)) – იტალიის ლომბარდიის რეგიონის რეპერტუარის კომპეტენტურ მასალებზე — დაყრდნობით ვიყენებ. ამ შემთხვევაში, ტრადიციულ სიმღერას აქვს ოთხი სტრიქონისგან შემდგარი სტროფი, რომელიც სხვადასხვა ვერსიებით მეორდება, სადაც სტროფების რაოდენობა 7-დან 10-მდე აღწევს. პირველი სამი სტროფი უცვლელია, დანარჩენები — სახეშეცვლილი. შინაარსი შეიძლება იცვლებოდეს – სასიყვარულო, თხრობითი ან სატირული სიმღერა.

³ ცნობილი მუსიკალური ჩანაწერები საშუალებას გვაძლევს რეპერტუარი განვიხილოთ 1928 წლიდან დღემდე მოყოლებული. ეს ექსტრაორდინალური ჩანაწერები, რომელთა მოძიება ჩვეულებრივ იტალიურ რეპერტუარში შეუძლებელია, გამოყენებული იქნა ფაშისტების მიერ, რათა კონტაქტი დაემყარებინათ სამხრეთ ამერიკაში მცხოვრებ ემიგრანტებთან.

⁴ ამ ტერმინს ისევ ლომბარდიის რეგიონის ტრადიციული კომუნიკაციის არქივზე დაყრდნობით ვიყენებ (Archive for Traditional Communication (A.C.O.)). მთავარი პოეტური სტრუქტურა ეფუძნება სოციალურ ეპიკურ ლირიკულ თემატიკას, რომელიც უძველესი პერიოდიდანაა შემორჩენილი. მათ გრძელი სტროფები აქვთ, რომლებიც ორ ნაწილადაა დაყოფილი. ამ ნაწილებს „hemistichs“ უწოდებენ, პირველი ნაწილი უცვლელია, მეორე სახეშეცვლილი (ან პირიქით), ძირითადად რითმის გარეშე. სტროფი შეიძლება შედგებოდეს რამდენიმე სტრიქონისგან ან ორი სტრიქონით იფარგლებოდეს, ჰქონდეს იშვიათი რიტმიკა და ფრაზეოლოგია.

⁵ ეს ძირითადად ჩანაწერების შემთხვევაში ხდება: ცნობილია, რომ თხრობითი სიმღერები საკმაოდ გრძელია, და შეიძლება მსმენელისთვის მოსაბეზრებელიც კი გახდეს.

⁶ იხ. შენიშვნა 3.

⁷ ჩვენ ვსაუბრობთ მთხრობელებზე (*cantastorie*), რომელთაც მათ მიერ დანერგული ტექსტები გაავრცელებს. ჩერიანაში ხალხს ახსოვს, რომ არსებობდნენ ავტორები, რომელთაც იმ სიმღერების სწავლაში უხდინდნენ ფულს, რომლებიც მათ თვითონ შექმნეს. უკვე აღნიშნული "Cereghino"-ებმა (სოფლებში ბალადების მომღერლები) ჩერიანას მცხოვრებლებში ისეთი საკუთარი სიმღერები გაავრცელებს, რომლებიც შემდგომში ძალიან პოპულარული გახდა და ძალიან ხშირად სრულდება, მაგალითად, "La storia di Pierina", რომელსაც დღეს შემოკლებული სახით მღერიან.

⁸ რომანსში სასიყვარულო ტექსტი ნათლად მიგვანიშნებს იტალიურ ლიტერატურულ და ნახევრად ლიტერატურ რეპერტუარზე.

⁹ ამ შედარებას ვიყენებ პუბლიკაციაზე დაყრდნობით. *Sul verso cantato*, edited by Maurizio Agamennone and Francesco Giannattasio, Il Poligrafo, Padova, 2002

მაგალითი 1.
 Example 1.

I bei concerti

♩ = 63

Contraalto (Falsetto)

Tenore

Cantante uomo

Bassista

Ensemble

The musical score is in Italian and shows five parts: Contraalto (Falsetto), Tenore, Cantante uomo, Bassista, and Ensemble. The lyrics for the vocal parts are:

 Tenore: *Per - ti ... (pa - se - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè)*

 Cantante uomo: *Per - ti ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè)*

 Bassista: *Per - ti ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè)*

 Ensemble: *Per - ti ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè)*

Chor

Ten

Chor

Ba

En

The musical score continues with five parts: Chor, Ten, Chor, Ba, and En. The lyrics for the vocal parts are:

 Ten: *Per - ti ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè)*

 Chor: *Per - ti ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè)*

 Ba: *Per - ti ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè)*

 En: *Per - ti ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè) ... (ca - ta - stè)*

Musical score for five instruments: Clarinet (Cl.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B.), and Bass (Ba.). The score is written on five staves. The Clarinet part starts with a dynamic marking of *mf*. The Flute part starts with a dynamic marking of *f*. The Oboe part starts with a dynamic marking of *f*. The Bassoon part starts with a dynamic marking of *f*. The Bass part starts with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for five instruments: Clarinet (Cl.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B.), and Bass (Ba.). The score is written on five staves. The Clarinet part starts with a dynamic marking of *mf* and includes a trill instruction: [trillato]. The Flute part starts with a dynamic marking of *f*. The Oboe part starts with a dynamic marking of *f*. The Bassoon part starts with a dynamic marking of *f*. The Bass part starts with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for measures 21-34. The score is written for five staves: Oboe (Ob.), Trumpet (Tr.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), and Bass (Ba.). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The woodwinds and bass play a melodic line, while the strings provide harmonic support.

Musical score for measures 35-48. The score is written for five staves: Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), and Bass (Ba.). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The woodwinds and bass play a melodic line, while the strings provide harmonic support.

Cl
Tr
Cm
Tb
Bc

La Concordia Valbisegno
Cantieri all'Opera
CD DEVEGA 2000 - DL 1017

1a strofa e "trallalero"
Trascr. Mauro Balma

Chorus: *Chorus*
Soprano: *Soprano*
Tenor: *Tenor*
Chorus: *Chorus*
Baritone: *Baritone*
Bass: *Bass*

Chorus: *Chorus*
Soprano: *Soprano*
Tenor: *Tenor*
Chorus: *Chorus*
Baritone: *Baritone*
Bass: *Bass*

Chorus: *Chorus*
Soprano: *Soprano*
Tenor: *Tenor*
Chorus: *Chorus*
Baritone: *Baritone*
Bass: *Bass*

Chorus: *Chorus*
Soprano: *Soprano*
Tenor: *Tenor*
Chorus: *Chorus*
Baritone: *Baritone*
Bass: *Bass*

The image displays two systems of musical notation, each consisting of five staves. The first system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Ba), along with piano accompaniment for Clarinet (Cl), Bassoon (Ba), and Bass (Ba). The second system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Ba), along with piano accompaniment for Clarinet (Cl), Bassoon (Ba), and Bass (Ba). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for five instruments: Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), Clarinet (Cl.), Trombone (Br.), and Bass (Ba.). The score is written on five staves. The Clarinet parts are in the upper staves, and the Trombone and Bass parts are in the lower staves. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for five instruments: Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), Clarinet (Cl.), Trombone (Br.), and Bass (Ba.). The score is written on five staves. The Clarinet parts are in the upper staves, and the Trombone and Bass parts are in the lower staves. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

The image displays two systems of musical notation for a brass quintet. Each system consists of five staves, labeled from top to bottom as: **Cr.** (Cornet), **Tr.** (Trumpet), **Cl.** (Clarinet), **E.** (Euphonium), and **B.** (Trombone). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. In the first system, there are markings for **[9]** above the Cornet and Clarinet staves, and **[9]** below the Trumpet staff. In the second system, there is a marking **(p ass)** above the Cornet staff, and **[9]** below the Clarinet staff. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

Gruppo Spontaneo Traillero
Trascr. integrale: Mauro Balma

მაგალითი 3.
 Example 3.

Stanotte in sogno

Compagnia Sacco
U menestru de Seriana
 CD AMORI 1996 - AM 008

Primo
Secondo
Bassi

Stanotte in so - gno han mai - o la vi - di che verco, il
 di che verco, il

Pr.
Sec.
Bs.

stan - pio of piede mo: ve - va e ma, il suo - vol - to più, a me - ri - spica -
 stan - pio of piede mo: ve - va ma, il suo - vol - to ubé a - me - ri - spica -
 stan - pio of piede mo: ve - va ma, il suo vol - to a me - ri - spica -

♩ = 76

♩ = 92

7 *all.* *♩ = 64*

Pr. de - va e sem - bra

Sec. de - va un - ge - lo sem - bra

Bs. de - va e sem - bra

de - va un - ge - lo sem - bra

de - va un - ge - lo sem - bra

11 *♩ = 66*

Pr. an - ge - lo pa - re - va un - fior e sem - bra

Sec. an - ge - lo pa - re - va un - fior e sem - bra

Bs. an - ge - lo pa - re - va un - fior e sem - bra

an - ge - lo pa - re - va un - fior e sem - bra

an - ge - lo pa - re - va un - fior e sem - bra

16 $\text{♩} = 80$ *rit.*

Pt.
 ბრა - ვა - სუ - მის - გე - ლო - პა - რე - ვა - რა, ა - სო - ნოც.

16
 Sec.
 ბრა - ვა - სუ - მის - გე - ლო - პა - რე - ვა - რა, ა - სო - ნოც.

16
 Bs.
 ბრა - ვა - სუ - მის - გე - ლო - პა - რე - ვა - რა, ა - სო - ნოც.

U menestrun de Seriana - Compagnia Sacco
 CD AMORI 1996 - AM 008
 1a strofa
 . Trascr.: Mauro Balma

მაგალითი 4.
Example 4.

Me descausu e me despeglu

The musical score is presented in two systems. The first system includes a tempo marking of ♩ = 100. The vocal parts are labeled 'Primo', 'Secondo', and 'Basso'. The lyrics are written in Georgian script below the notes. The second system continues the vocal parts with the same labels and lyrics. The score uses standard musical notation with treble clefs and includes various musical symbols such as slurs and dynamic markings.

მრავალხმიანობა და ქალთა რიტუალი სამხრეთ-დასავლეთ ბულგარეთში

ქალთა რიტუალი ლაზარა/ *Ė̀àçàðð*, ლაზარიცა/ *Ė̀àçàððèöà* (ლიტ. განსაზღვ. *è̀àçàððóààì ð/ლაზარობა*) გავრცელებული იყო ბულგარეთის ქრისტიან მოსახლეობაში ქვეყნის მთელს ტერიტორიაზე. სხვადასხვა ადგილობრივ შესრულებებში რწმენები, დამახასიათებელი ნიშნები და პრაქტიკა საერთოა. ლაზარიცას ასრულებდნენ გოგონები, რომლებიც ის-ისაა ქალიშვილობაში შედიოდნენ (ენოდებოდათ ლაზარკა, მრ. ლაზარკები) და აერთიანებდა მათაც, ვინც რამდენიმე წლის მანძილზე მონაწილეობდა საქორწილო ცერემონიებში. წარსულში ქალიშვილებს უფლება არ ჰქონდათ გათხოვილიყვნენ ლაზარობის გარეშე. როგორც ტრადიციული სარიტუალო ნორმა, იგი მე-20 საუკუნის შუა წლებიდან თანდათან მოკვდა, თუმცა კვლავაც ცოცხალია მოხუც მონაწილეთა მეხსიერებაში. დღესდღეისობით, ტრადიციისამებრ, ის სრულდება, როგორც სპექტაკლი.

ლაზარიცა განიხილებოდა, როგორც ქალთა წრეში მიღების ცერემონიალის გადმონაშთი (Ilieva, 1989; Kaufman D., 1982; Neykova, 1988). ფოლკლორულ სფეროში ეს მოიაზრებოდა ნაყოფიერების, ჯანმრთელობის, სოციალური კეთილდღეობის იდეებთან და... ზემოებთან ერთად. ძნელია იმის თქმა, თუ როდის და როგორ იქნა ადაპტირებული „ლაზარეს“ სახელწოდება წარმართული რიტუალის არსსა და ბუნებასთან. უფრო მეტიც, ნმ. ლაზარეს აღდგინებისა და ბზობის კვირის ბიბლიური ისტორია, იყო და ახლაც არის terra incognita მოხუცი ქალების უმრავლესობისათვის. დროთა განმავლობაში ქალთა ეზოთერული (საიდუმლო) რიტუალი ეგზოთერულ (ყველასათვის გასაგებ) რიტუალად ტრანსფორმირდა, მაგრამ ოგრაჟდენის რეგიონში (ბულგარეთის უკიდურესი სამხრეთ-დასავლეთი) ცალკეული ქმედებები ჯერაც ინახავს შორეული და ანტიკური სარიტუალო პროტოტიპის გადმონაშთს. ღია და ფარული სუბსტრატი და მისი ორივე – მზიანი და ბნელი ძლიერი ფენა, სხვადასხვა მახასიათებლებში ჩნდება (რიტუალის დროსა და ადგილებში, მის სინკრეტულ მუსიკალურ ფორმებში – როგორიცაა ჰანგების, სიტყვისა და მოძრაობა/ცეკვის ერთობა, სტროფთა სემანტიკაში, მის აღქმასა და ქცევაში იმაში, რაც არ ითქმება...)¹.

მოკლე მიმოხილვა

მე-20 საუკუნის შუა წლებამდე, სამხრეთ-დასავლეთ ბულგარეთში რიტუალი დიდი მარხვის პერიოდში მიმდინარეობდა და სრულდებოდა ზუსტად აღდგომას. ოგრაჟდენის მთის რეგიონში გავრცელებული ე.წ. ლაზარეს კვირები მოიცავდნენ სამიდან ხუთ კვირას მარხვის განმავლობაში (სხვადასხვა სოფლებში) ბზობის კვირის ჩათვლით, როდესაც გვიან ღამეს (მამ-

ლის პირველი ყივილის შემდეგ) ქალიშვილები სასაფლაოზე იკრიბებოდნენ. ისინი ცდილობდნენ ერთმანეთისთვის იქ მისვლა დაესწროთ, რადგანაც ითვლებოდა, რომ სწორედ პირველად მისული შეძლებდა გათხოვებას წლის მანძილზე (სოფელი იგრალისტე) ან „ვინც პირველი დაანთებს კოცონს, ის იცოცხლებს უფრო მეტ ხანს, ვიდრე სხვები“ (სოფელი ბოგოროდიცა). ამ მიზნით, გოგონებს სახლებიდან გამომწვარი შეშა მიჰქონდათ. კოცონის დაანთების შემდეგ (მინდორზე ეკლესიის წინ) ქალიშვილები მის გარშემო სამ სიმღერას მღერიან, თან წრიულ ჯაჭვად – *horo* ნელა ცეკვავენ ან ეკლესიის წინ, აღმოსავლეთისაკენ სახით შებრუნებულები დგანან. თითოეულ სოფელში ეს მიკრო-სასიმღერო წრე მხოლოდ მზის ამოსვლამდე, საფლავებზე იმღერება; მას სამი განსხვავებული ვერბალური შინაარსი აქვს, მაგრამ ძველი ტრადიციული სტილისათვის ტიპური ერთი საერთო *glas*-ი (ლიტ. - ჰანგი)².

დიდი, არაერთგვაროვანი, ქრელი ლაზარცა ემთხვევა ლაზარობა/ბზობის ბოლო კვირას, როდესაც გოგონები, პირველად იცვამენ ახალ საქალწულო სამოსს, რომელიც ზოგიერთი საპატარძლო ატრიბუტითაა განწყობილი. ოგრაჟდენის ბევრ სოფელში ცერემონია ტარდება „მხოლოდ ქალებისათვის“ და მასზე მამაკაცების დასწრება აკრძალულია. დილით ლაზარკები და სოფლის ქალები სასაფლაოზე – ეკლესიის წინ, მინდორზე იკრიბებიან, წრეში დგებიან, სადაც თითოეული ოჯახი იკავებს თავისთვის განკუთვნილ ადგილს. ქალიშვილების ჯგუფს სათავეში ერთი ლიდერი უდგას (*იზოჟინიკი*), რომლის არჩევაც სისხამ დილით ხდება. ასეთია თხელი, კარგი აღნაგობის ლაზარკა, რომელსაც მშობლები ცოცხალი ჰყავს და რომელიც წრეში ცეკვისა და ყველა სარიტუალო ქმედების გამოცდილი ლიდერია. როგორც წესი, გოგონები გზას უკაფავენ დანიშნულ თუ „ქორწინებისათვის მოწიფულ ქალიშვილებს“. თავიდან ლაზარკები სასიმღერო-საფერხულო ცეკვით ეკლესიას სამჯერ უვლიან წრეს, ხოლო შემდეგ უწყვეტად მოძრაობენ მინდვრის ცენტრში. აქ ცეკვის ჯაჭვი იხსნება, ღია წრეში იწყება ახალგაზრდა პატარძალთა რეფრენი, რომლებიც დაქორწინდნენ გასული ლაზარცას შემდეგ და ჩვილ ბავშვთა „დარწევა“ და „საცეკვაო“, რომლებიც დაიბადნენ იმავე პერიოდში. გადმოცემის თანახმად, ჩვილ ბავშვთა საცეკვაო განკუთვნილია „ცეკვის ცოდნისა“ და ჯანმრთელობისათვის. ეს არის ცერემონიალი, რომელშიც პირველად ხდება ბავშვის საზოგადოებაში შემოყვანა. არც თუ ისე დიდი ხნის წინ, ძველი ბულგარელები ერთმანეთს ასაკს ასე ეკითხებოდნენ: „რამდენი ლაზარნიკა ხარ?“ მხოლოდ ლიდერს შეუძლია საცეკვაო ჯაჭვიდან გამოცალკეება. ლაზარკებს ერთმანეთი მაგრად უჭირავთ (ქამრებით), რადგანაც სწამთ, რომ ვისაც ხელი გაემშვება, ის მალე მოკვდება. პატარძალთა და ბავშვთა რეფრენს მოჰყვება ქალებისა და ლაზარკების მიერ საკურთხის გაცემა „ჯანმრთელობისათვის“ (პური, ბრინჯით მომზადებული კერძები, მოხარშული ხორბალი და სხვ.); შემდეგ ისინი საჭმელს მათ საფლავებზე დებენ, ვინც ადრეულ ასაკში გარდაიცვალა წინა ლაზარცადან მოყოლებული (ახალგაზრდა კაცები, ქალ-

იშვილები, ბავშვები). თითოეულ სოფელს გააჩნია თავისი მელოდია „საფლავზე“, რომელსაც ქალიშვილები სხვადასხვა სტროფებით მღერა — იმის და მიხედვით, თუ როგორი იყო გარდაცვალება. ისინი ანთებენ სანთლებს და შორდებიან საკურთხს, რომელიც საფლავზე აწყვია (რათა „მან მშვიდად განისვენოს“), ხოლო თუ ვინმემ საკურთხი არ გასცა, „ის შეიძლება მოკვდეს“. საფლავებზე სიმღერის შემდეგ ქალიშვილები „ფანტავენ“ და ამთავრებენ დიდ ლაზარიცას მინდორზე იმავე სიმღერით, რომლითაც ისინი რიტუალის დასაწყისში ეკლესიას უვლიდნენ წრეს.

* * *

სარიტუალო მოქმედებების მიმდინარეობისას ყველა მუსიკალურ ფორმას აქვს შესრულების განსაზღვრული ადგილი და დრო. ხნიერი ქალები ამბობენ, რომ ადრე „ლაზარეს სიმღერების მღერა წლის სხვა რომელიმე დროს ცოდვა იყო“. წესისამებრ, გოგონები ჯგუფებად ერთიანდებიან (ხშირად ორ ჯგუფად) და სწავლობენ მათ დიდი მარხვის პერიოდში. თითოეულ ჯგუფში სამიდან ხუთ გოგონამდეა. ადგილობრივი დიაფონური სტილის თანახმად, თითოეულ ჯგუფს ჰყავს *იზვიკაჩკა* (ლიტ. – ვინც „იძახის“, მღერის მელოდიას — დიაფონური სიმღერების პირველი ფენა) და კიდევ ორიდან ოთხ გოგონამდე, რომლებიც „ადებენ/განათავსებენ“ ბურდონს. ძალიან იშვიათია, რომ დიდ ლაზარიცაში *იზოჟნიკ/ლიდერი* და *იზვიკაჩკა* ერთი და იგივე პიროვნება იყოს – ეს მხოლოდ მაშინ ხდება, თუ ორივეს საჭიროება ერთმანეთს ემთხვევა. პირველი ჯგუფი მღერის სიმღერის ერთ სტროფს (ერთ მუსიკალურ ნახევარ-წინადადებას), მეორე, ჩვეულებრივ, მეორდება, როგორც პირველი ჯგუფის ფინალური ბგერების ექო (სიმღერის ანტიფონური სტილი). ლაზარეს ციკლი მთლიანობაში გვიჩვენებს სამხრეთ-დასავლეთის მუსიკალური ტრადიციის სპეციფიკურ თუ სტილისტურ მახასიათებლებს – მუსიკის ქმნადობას ვარირებული და გამდიდრებული ფორმებითა და პრინციპებით. მათ შორის არის მუსიკალურად მეტ-ნაკლებად დეტალურად დამუშავებული სიმღერები და ვერბალური შინაარსის დიდი მრავალფეროვნება. რაც შეეხება მეტრ-რიტმს, არის სიმღერები 2/4, 3/8, 5/8, 5/16, 7/8, 7/16, 8/8, 9/8, 9/16 თვლაზე და აგრეთვე *Rubato*-ს სტილში.

სამომავლოდ ლაზარეს სიმღერები, მათი შესრულების დროის შესაბამისად, შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც განსხვავებული სემანტიკისა და ფუნქციის მატარებელი. ამასთანავე, სიმღერების მუსიკალური სპეციფიკის განხილვისას, ჩვენ, პირველ რიგში, ორი მუსიკალური დონის კონტურს ვხედავთ, რომელთაგან თითოეული საერთო დამახასიათებელ ნიშნებს მოიცავს (ეს ეხება ფორმებსა და მელოდიათა აგებულებას, მათ ბგერათრიგს, დიაფონური სიმღერის პრინციპებს). პირობითად, ეს შეიძლება დავუკავშიროთ მელოდიების შენარჩუნებისა და განვითარების სხვადასხვა ეტაპებს, სხვადასხვა ტიპის სიტუაციებსა და ქცევებს – გადატანით საუბარს, რიტუალის ეზოთერულ მხარესა და ეგზოთერულ შიგთავსს. პირობითად, ეს ორი შრე მოიცავს „ტრანზიტულ“ ფორმებს, რომლებიც ავლენენ ნვდომის განსხვავებულ საფეხურებს და აფართოებენ მელოდიურ და სტრუ-

ქტურულ პრინციპს სიმღერებში – მოცემული ჟანრის განვითარების იმანენტურ ფენომენს.

პირველი და ყველაზე გავრცელებული მუსიკალური დონე მოიცავს მუსიკალური აზროვნების ხმოვანებისა და უფრო ძველ, არქაულ რიტუალურ ჰანგებს, რასაც განაპირობებს რიტუალური სიტუაციების ახლო კავშირი კონტექსტთან. ლაზარეს ეს სიმღერები უმთავრესად მოიცავენ ორ მუსიკალურ ნახევარ-წინადადებას, რომლებიც დამოკიდებულია ლექსის სიგრძესა და მათ წყობაზე. უმრავლეს შემთხვევებში მეორე ნახევარ-წინადადება არის პირველის სახეშეცვლილი ვერსია (ხშირ შემთხვევებში — სიმღერის ფინალურ საქცევში). მელოდიათა ეს ტიპი ზომიერადაა კონსტრუირებული სიგრძესა და დიაპაზონში (დისონანსში, ტრიქორდში, რომელსაც მოჰყვება ტეტრაქორდი და პენტაქორდი), ხოლო შიდა ტონალური მოძრაობა საკმაოდ იშვიათია. ფრიგიული ტეტრაქორდის მოდუსი (ძველი ბერძნული სისტემის თანახმად) არის მელოდიათა ტიპური საძირკველი, რომელსაც მოსდევს დორიული, იონური; პენტატონური გამეზი, როგორც გამეზი გამოტოვებული ბგერებით, საკმაოდ იშვიათია სამხრეთ-დასავლეთის სასიმღერო ტრა-დიციისათვის.

ოგრაჟდენის რეგიონის ლაზარეს სიმღერები ე.წ. სარიტუალო ჟღერადობის კონსერვატიზმის ტიპური მაგალითია. ისინი არიან ჰომოგენური და უფრო უნიფიცირებული სტრუქტურულ და ტონალურ-ინტონაციურ დონეზე, როგორც სიმღერის ძველ ტრადიციაში და ერთსა და იმავე *glas*-ზე განსხვავებული ლექსების რეფრენით. მათი შესრულებისათვის ძალიან დამახასიათებელია ასინქრონიზმი ცეკვაში წრიული ფერხულის ნელი ნაბიჯებითა და ჰანგების მუსიკალური პულსაციით. სიმღერების უმეტეს ნაწილში ორივე პლასტი ძალიან ახლოს დგას ერთმანეთთან. მეორე თითქმის უმოდრაოა (თითქმის სულ გაჩერებულია ერთ ბგერაზე), მაშინ, როდესაც პირველი, მელოდიის შესრულების დროს, ხშირად ექცევა ბურდონის ქვეშ და ქმნის ე.წ. „ჯვარედინ სეკუნდებს“. სიმღერების ერთიანი სტილური და კონსტრუქციული სახე გამოხატულია აგრეთვე მათ რიტმულ-მელოდიურ სტრუქტურაში. უმეტესი ნაწილი შედგება ერთი მელოდიური მოტივისა და მისი იმპროვიზებული განმეორებისაგან. შეზღუდული სივრცე, რომელშიც დომინირებს ჰანგთა ერთი მუსიკალური საყრდენი (ტონალური ცენტრი), ხმოვან-ბგერების დომინანტური ურთიერთმიმართება, დაჟინებული ტრიალი ბგერის გარშემო³, ორნამენტებით ღარიბი მელოდიური ხაზები და მუსიკალური სიმდოვრე, მთლიანობაში სამხრეთ-დასავლეთის ლაზარეს სიმღერების სპეციფიკური დამახასიათებელი თავისებურებებია; იგი აგრეთვე მოიცავს სიმღერებს უფრო გრძელი მუსიკალური ხაზებით, რაც ლექსის სიგრძეზე, ანუ მეორე სტროფისა ან რეფრენის განმეორებაზეა დამოკიდებული. ეს უკანასკნელი ციკლში საკმაოდ იშვიათად გვხვდება. ამასთან, ლაზარეცაში „მხოლოდ ქალებისათვის“ არის ზოგიერთი სიმღერა, რომელიც მეორე ნახევარ-წინადადების განსხვავებულ შინაარსთან ერთად უფრო ზედმიწევნითაა დამუშავებული ან განვითარებული დიაპაზონში.

ლაზარიცას „მხოლოდ ქალებისათვის“ არსი მკაფიოდ აჩვენებს ერთი ტიპის სარიტუალო ქმედებებს, რომლებიც მუსიკის სინკრეტიზმში, ლექსსა და ცეკვაში დამყარებულია ერთსა და იმავე რწმენებზე, მოიცავს საერთო დამახასიათებელ თვისებებს. ეს ხდება საერთო რეგიონული სტილის და მათ სარიტუალო მნიშვნელობისა და ფუნქციის გამო. მიუხედავად მუსიკალური მრავალსახეობისა, ეს სიმღერები ყოველთვის სრულდება განსაზღვრული სარიტუალო ტექსტით/ლექსითა და ფუნქციებით. მათი ჟღერადობა შეიძლება იქნას აღქმული, როგორც რიტუალის ეზოთერული მხარის სემანტიკურად შეზღუდული სუბსტრატი, რომელიც გამოავლენილია ლაზარეს კვირებში და დიდ ლაზარიცაში სასაფლაოსა და სოფლის სკვერში (აგრეთვე „მხოლოდ ქალებისათვის“⁴). ეს სრულებით არ ნიშნავს, რომ ზოგიერთი „უბრალო“ სიმღერის შესრულება შეუძლებელია სხვა ტიპის სიტუაციებსა თუ რიტუალებში... ასეა თუ ისე, ეს ძალიან ანტიფონური ჰანგები, როგორც განუყოფელი ნაწილი, ეკუთვნის მხოლოდ ამ რიტუალურ ქმედებებსა და მათ წმინდა ადგილებს. კვლავ და კვლავ ჟღერს რა განსხვავებული ვერბალური შინაარსით, მზარდი დაძაბულობით, გამჭოლი ჟღერადობითა და რეგიონისათვის დამახასიათებელი „გველისებრი“ ინტონაციით – მთლიანად Rubato-ს სტილში, როგორღაც „აქარწყლებს“ დასაწყისისა და დასასრულის შეგრძნებას. ფაქტობრივად, აქ არ არის მელოდიური „სახე“, არამედ „ღია“ სიტუაციის სიმბოლური ჟღერადობა, რომელიც, შესაძლოა, ატარებს იმქვეყნიური ცხოვრების მუსიკალურ კონცეფციას. ამის სიმღერით, ხნიერი ქალების თქმით: „შენ ლოცვით ევედრები ეკლესიას... და ამას ჯანმრთელობისათვის აკეთებ“ (სოფელი ბოგოროდიცა). უფრო ზუსტად, ამ შესრულების რწმენა, რომელიც შემოსაზღვრულია ეთოსით, დროისა და ადგილის სემანტიკით, მანერების განსაზღვრული ტიპითა და გარკვეული ფსიქოლოგიური მიდგომითაც კი, განაპირობებს ჰანგებს უფრო ძველ რიტუალებსა და მუსიკალურ პლასტებში. ქალთა ამ ტიპის სარიტუალო სიმღერები ძალიან დამახასიათებელი იყო ე.წ. გარდამავალი პერიოდისათვის (მარხვიდან ამალლებამდე), როდესაც საერთო ბულგარული კონცეფციის თანახმად – „მკვდრები დაკარგულნი არიან“. იმქვეყნიური ცხოვრების კონცეფცია და სიმბოლოები ღრმად აღწევენ ლაზარიცას სხვადასხვა დონეზე. ბევრ სოფელში წმ. ლაზარეს დღე არის ყველა სულის დღე, როდესაც მიცვალებულთა საფლავებიდან ამოთხრასა და ხელახლა დამარხვას აქვს ადგილი⁵. დ. კაუფმანის მოსაზრებით (1982:22-23), ლაზარიცა აგებულია „დასამახსოვრებელი ფუნქციის რიტუალზე...“ პერიოდისა და თავად რიტუალის ტრანსცენდენტული სპეციფიკა გამოხატულებას ჰპოვებს ლაზარეს „ჯვარედინ“ ჰანგებშიც „საფლავებზე“ დიდი ლაზარიცას დღეს – მხოლოდ გასული წლის მანძილზე ლაზარიცას დროს ამ ქვეყნიდან უდროოდ წასულებისათვის. მათ აქვთ საერთო მუსიკალური და სტილური მახასიათებლები და ზოგჯერ ტიპური lament-ის ნიშნები: სიმღერის rubato სტილი, თავისუფალი ლექსთწყობა, სიმღერის დასაწყისში სპეციფიკური მიმართვა იმქვეყნად უდროოდ წასულთა მიმართ, ტიპური ბალადური ფაბულა „ხმა სამარიდან“... მეორე

პლასტი თითქმის სტატიკურია და წარმოადგენს სიმღერების მუსიკალურ საფუძველს. ვერბალურ შინაარსს ხშირად წამყვანი მომღერალი ასრულებს მელოდიისა და რეჩიტატიული ფრაგმენტების მონაცვლეობით. პარალელურად, დიდი ლაზარიცას დროს, სოფელ ლოგოდაშში რიტუალი ატარებს აგრეთვე *მინისქვეშეთის* სემანტიკურ კვალსაც: ვიდრე ლაზარკები სკვერში ღია წრეში ცეკვავენ ფერხულს წყნარ/საშუალო ტემპში, ახალგაზრდა პატარძლები არიგებენ მრგვალ პურს. ლაზარეს ჰანგის აშკარა მრავალჯერადი მოტივ-სტრუქტურული განმეორება ავლენს სპეციფიკურ ვერბალურ შინაარსს („ჯარისკაცი ქალიშვილი“)⁶. დაუნერეღი წესის თანახმად, ამ რიტუალის გარეშე არავის აქვს უფლება დაესწროს *უმერეშკა*-ს (ლიტ. – მემორიალური მსახურება ან დაკრძალვა).

კვალი, რომელიც გენეტიკურად აკავშირებს ამ ტრადიციას უფრო ძველ, არა მხოლოდ მითიურ, არამედ რიტუალურ შრესთან, არის გარკვეული *ველური* გადმონაშთი (ძველი წყაროების მიხედვით *orxy* კურთხევის მისტიკური ნიშნავს), ისევე, როგორც დიდი ლაზარიცას დროს მამაკაცთა ყოფნაზე დადებული ტაბუ. უმრავლეს სოფლებში მარხვიდან გამოსვლა, დიდი ლაზარიცას დასაწყისის მსგავსად, სპეციფიკურ სიმალეზე მოქცეულ წმინდა ადგილებში (როგორცაა მინდვრები, მთები, გამოქვაბულები, სასაფლაოები, აღთქმული ადგილები ასნლოვანი მუხებით...)⁷. უფრო ძველი მონაცემებით, ლაზარეს კვირების დროს „თეთრ პერანგებში შემოსილი ქალიშვილები სოფლის ბოლოს ერთი გორადან მეორეზე გადარბიან, ცეკვავენ და მღერიან...“ სოფელ კრასტილციში „მამაკაცებს მკაცრად ეკრძალებოდათ ქალიშვილებთან ახლოს მისვლა და მათი შეწუხება... თუ რომელიმე ახალგაზრდა ყმაწვილი ან კაცი ამ აკრძალვას მაინც დაარღვევდა, ქალიშვილებს მისი ცემა ან მოკვლა შეეძლოთ ჯოხებითა და ქვებით...“ ქალთა ამ ტიპის სარიტუალო ქცევა (ისევე, როგორც სირბილი, მიწაზე გაგორება, ტრიალი...) აღქმულია, როგორც ხმოვან-მოტივური მოქმედებების „არქაული და ექსტაზური“ (ჩემი აზრით – *ალტაცებული* ტიპი (Ilieva, 1989:71-72). ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ ზოგი ძველი ჩანაწერი (მე-16 საუკუნე), როცა ვსაუბრობთ ცეკვის ტემპის სინქრონულ ზრდასა და სიმღერის უღერადობაზე („ბოლოს ისინი/ლაზარკები სწრაფად მირბოდნენ... და სიმღერა ყვირილად იქცეოდა“, Hinkova, 1976:213).

* * *

ლაზარეს კვირების სარიტუალო შინაარსს უმალეს ხარისხში აჰყავს დიდი ლაზარიცას რწმენა და ქმედებები. მთელი რიტუალი ლოკალიზდება და ააქტიურებს ახალი სასიცოხლო ციკლის დაწყებას პატრიარქალურ სოფელში – აღორძინების სოციალიზაცია, მოძრაობა საზოგადოების მომდევნო საფეხურის მიმართულებით, ავადმყოფთა მსვლელობა. სოფელ ოგრაჟდენში (სასაფლაოზე, სკვერში) „ცეკვისათვის“ და დიდი ლაზარიცას განმეორების დროს სიმღერები ერთმანეთს განუწყვეტლივ ებმის. ქალიშვილებს ერთმანეთი მჭიდროდ უჭირავთ საცეკვაო ჯაჭვში და გამუდმებით მღერიან. მელოდიათა გადაადგილება და გადაბმა „წარმოქმნის“ კომპაქტურობას

და თითქოს უფრო მეტად დაცულ ხმოვან „ბადეს“. დაახლოებით 20 წლის წინ, მთელს სიტუაციას აღიქვამდნენ, როგორც მედიტაციურსა და ღრმად შთამბეჭდავს. მოსალოდნელი მნიშვნელობაც ქალიშვილთა ჯგუფის ფენომენალურ შესაძლებლობებში რწმენა იყო. უნდა დავსძინო, რომ მათი ქცევები არის ძველი კოლექტიური *მაგიის*, ღვთაებაზე ზემოქმედების გადმონაშთი, არა თხოვნის მოსასმენად და დასახმარებლად, არამედ შესასრულებლად... (წყაროების მიხედვით *მაგიის/გოიhte...a* ძველი მნიშვნელობით, იხ. Fol., 2004:64)⁸. მათ სემანტიკურ და მსგავს სტილურ ჟღერადობას შეუძლია დაგვეხმაროს აგრეთვე გამოვთქვათ მოსაზრება მათი პირველწყაროს სიძველის შესახებ.

„მხოლოდ ქალებისათვის“ ლაზარიცასგან განსხვავებით, ყველაზე პოპულარული ფორმა რიტუალებს შორის ბულგარეთის ტერიტორიაზე, ისევე, როგორც მის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში, იყო ლაზარობა სახლებში (ჩვეულებრივ, ბზობის კვირის წინა შაბათს) და სოფლის სკვერში (ბზობის კვირას) მთელი სოფლის საზოგადოების თანდასწრებით. ძნელი სათქმელია, თუ როდის ჩაენვდებოდა ლაზარიცას ფარული, იდუმალი ხასიათის არსს. პრაქტიკაში, რიტუალის „გახსნის“ პროცესმა წარმართა ზოგი მნიშვნელოვანი ცვლილება ქცევაში, სიმღერების მუსიკალურ ფიგურაციულობაში, ისევე, როგორც მათ ვერბალურ სიმბოლოებში, თანდათანობით რომ გაქრა და გაერთიანდა საერთო ნიშნის ქვეშ „ჯანმრთელობის“ მიზნით. უამრავი მაგალითია კრებულებსა და პერიოდულ გამოცემებში, რომლებიც ვერბალურ მრავალფეროვნებასა და ლაზარეს სიმღერათა ციკლის გაფართოებას გვიჩვენებს. ამ პროცესში, ლაზარეს ზოგ ძველ და ტიპურ ჰანგებს ედებოდა ზოგი ამჟამად ახალი ლექსი, რომლებიც მკვეთრად განსხვავდება ძველებისაგან; ბევრი მათგანი აგრეთვე იგება „ყოველდღიურ“ ან სასიყვარულო სიუჟეტებზე.

საშესრულებლო სიტუაციებიდან მომდინარე ახალი მნიშვნელობები, აუცილებლად ასახავენ მუსიკალურ ჰანგთა არსს. სოფლებში, სადაც ქალიშვილები მთელი საზოგადოების წინაშე მოქმედებენ, აგრეთვე არის მუსიკალურად განვითარებული სიმღერები, რომლებიც განსხვავებულ ტენდენციებს შეიცავენ – პირველი პლასტის უფრო ფართო ტონალური საზღვრები, მაშინ როდესაც მეორეს უჭირავს მთავარი ბგერა (მაგ.: სეკუნდური ინტერვალებისა და დონეთა გადაჯვარედინება საკმაოდ იშვიათია), სრული მუსიკალური „იმიჯის“ ჩამოყალიბება, მუდმივად ცვალებადი ინტერპრეტაცია, ნახევარ-წინადადებების განსხვავებული მუსიკალური შინაარსი... ჩემი აზრით, ამ ტიპის სიმღერები წარმოადგენენ ლაზარეს ციკლის მეორე დონეს. ზოგი ავტორი მათ იაზრებს, როგორც „ახლებს... როგორც მრავალხმიანი სიმღერის განსხვავებულ ტიპს“ (Kaufman N., 1968:90). ამ ტიპის მელოდიები, მთელი თავისი უბრალოებითა და მცირე რაოდენობით, ასე ვთქვათ, განსხვავდებიან ძველებისაგან ერთი ძირითადი მიზეზით – ისინი არიან არა სიმღერა-სიმბოლოები, არამედ გარკვეული ტიპის ხალხური მუსიკალური წარმოდგენები. ძველი მომღერლები მოუწოდებენ მხო-

ლოდ იმ პერსონალური გამოვლინებებისაკენ, რომლებიც მიღებულია საზოგადოების მიერ, როგორც ყველაზე სასიცოცხლო და ესთეტიკური მოვლენა (მაგ.: გამოჩენილი ან ნაკლებად ცნობილი მომღერლები და მოცეკვავეები, როგორც მომავალი საპატარძლოები...). ასეთი „საერო“ ხასიათის „შესრულება“ და სიმღერა, შეიძლება არსებობდეს და გადარჩეს რიტუალური ფორმის გარეშე – სხვა სასიმღერო სტილში.*

მე-20 საუკუნის შუა წლების შემდეგ, ოგრაჟდენის რეგიონში ლაზარაცა უბრალოდ „პირწმინდად“ გაქრა – ახალი მნიშვნელობისა და ფორმების შექმნის გარეშე (მხოლოდ ძველი შემსრულებლების მეხსიერებაშია შემორჩენილი სიმღერები და მათი შესრულების გარემო საუკუნის პირველ ნახევარში). იგივე პერიოდში რიტუალი, როგორც წმინდა და სასიცოცხლო ნორმა, თანდათან ქრებოდა ბულგარეთის მთელ ტერიტორიაზე. განსხვავებული ადგილობრივი შესრულებები (სამხრეთ-დასავლეთ მხარეების ჩათვლით) ყდერდა ძველი მუსიკალური და ვერბალური ფაბულებიდან ახლებამდე. რიტუალში მათი თანასწორობა და კონსოლიდაცია არის მულტი-საფეხურიანი ხასიათის დამსახურება და შედეგია თავისთავად იმ ტრადიციისა და პროცესისა, რომელიც ახალ მნიშვნელობას აძლევს მის შინაარსს. სარიტუალო ქმედებების განსაზღვრა, როგორცაა „სინკრეტულ/ეზოთერული“ და „ღია/ეზოთერული“, ხელსაყრელი პირობების არსებობის შემთხვევაშიც, რა თქმა უნდა, ძნელია გარედან დამკვირვებლისათვის, რომელიც არასდროს გაქცეულა საფლაგზე ცეცხლის დასანთებად... მსგავსი მიდგომა სრულიად წარმოუდგენელია „ჩახედული“ ხალხისთვის, რომელსაც უბრალოდ სწამს ყოველგვარი შეკითხვის — „რატომ?“ — გარეშე... სოფელ ბოგოროდიცაში ხნიერ ქალები დღესაც ღრმად გრძნობენ ლაზარაცას და მის წმინდა, მაგიურ ძალას („როცა ისინი უარს ამბობენ ლაზარობაზე, ქალიშვილები კვდებიან ერთი მეორეს მიყოლებით და ისინი ლაზარობას თავიდან იწყებენ...“). შესაძლოა, ამგვარი რწმენა ხაზს უსვამს ლაზარაცას აღორძინებას, როგორც ბოლო წლებში განახლებულ ტრადიციულ ფორმას ოგრაჟდენის ზოგ რიგ სოფელში. მეც მინდა ამის მჯეროდეს.

შენიშვნები

¹ კვლევა ემყარება ჩემს დაკვირვებებს ლაზარაცას ირგვლივ 1982 წლიდან, ასევე მონაცემებსა და მუსიკალურ ჩანაწერებს ამ რეგიონის სხვადასხვა სოფლებიდან.

² ფოლკლორში *glas*-ი ნიშნავს ხმა, მონოფონური სიმღერის მელოდიას და ღია-ფონური სიმღერის მთელს ხმოვან კომპლექსს.

³ წრიული მოძრაობების, როგორც საცეკვაო სპირალის ანალოგი – მზის განსაკუთრებული ნიშანი [თუ პირიქით? - რ.ნ.] (Kaufman D., 1998:119).

⁴ სივრცის, ლექსის, მუსიკალური ლექსთ-წყობის და ერთი და იგივე ტიპის სარიტუალო ქმედების სემანტიკური იდენტურობის საფუძველზე, ისევე, რო-

* იხ. მაგალითები დანართში.

გორც ტაბუ მამაკაცთა ყოფნაზე ლაზარობის დროს სკვერში (სოფლებში: რიბნიცა, პალატე, მაჰალატა, ბოგოროდიცა...) შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც სასაფლაოზე ლაზარობის სემანტიკური ვარიანტი.

⁵ მაგალითისათვის: 3, 5 ან 7 წლის შემდეგ საფლავის ამოთხრას (ადგილობრივი პრაქტიკის მიხედვით), რომელსაც მოსდევს ძვლების მეორადი დაკრძალვა, ჰქვია „ნამდვილი დაკრძალვა“.

⁶ სიმღერა (100-ზე მეტი ლექსი) გვიყვება ახალგაზრდა ქალზე, რომელიც ნავიდა ჯარში მამის ნაცვლად. ბულგარეთის სხვადასხვა მხარეში ისტორიის სხვადასხვა ვერსია არსებობს. ეს მოიაზრება, როგორც მეფედ კურთხევის ანტიკური ცერემონიის გადმონაშთი.

⁷ ბულგარულ სარიტუალო სისტემაში დღესასწაულის აღნიშვნა საღამოს იწყება. მაგალითად, სოფელ კრასტილციში დიდი ლაზარიცა იწყება შაბათის ღამეს ლაზარეს მთის (ალბათ ძველი ყორღანის) სამჯერ გარშემოვლით ნელი, ჯაჭყური ჰორო-ცეკვით, რომელსაც ქალიშვილები თანდათანობით სპირალად გადააქცევენ (Neikova, 1988; Ilieva, 1989:72).

⁸ ამდაგვარი მოწოდებებია „ღმერთ ნიკალასა და ბაბუა ილიას“ მიმართ მარხვის დროს – შუასაუკუნეებში ყველაზე გავრცელებული აზრი ღმერთის უზენაესობაზე (Karavelov, 1940:214-215, მონაცემები მიეკუთვნება მე-19 საუკუნის ყოფილი შუა-დასავლეთ ბულგარეთის ტერიტორიაზე გავრცელებულ ლაზარიცას).

თარგმნა თამარ ბარდაველიძემ

Lazaring again...”). Probably, such a kind of belief underlies in the revival of Lazaritsa, though as an innovated tradition form during the last years in some Ograjden’ villages. I would like so be it.

Notes

¹ The research is based on my observations upon Lazaritsa since 1982, as well on earlier data and musical records from different villages in the region.

² According to folks, *glas* means the tune, the melody of the monophonic song and the whole sounding complex of the diaphonic one.

³ For the winding movement as an analogous of the dancing spiral – a peculiar solar, sign [or vice versa? – RN] (Kaufman, D., 1998:119).

⁴ On the basis of the semantic identity within space, verse, musical idiosyncrasies and ritual acting of one and the same kind as well as on the taboo over the male’s presence the Lazaring at the square (in the village of Ribnitsa, Palat, Mahalata, Bogoroditsa ...) could be considered as a semantic variant of Lazaring at the cemetery.

⁵ E.g. digging out the grave after 3, 5 or 7 years (according to the local practice) followed by second burial of the bones, called “a veritable funeral”.

⁶ The song (over 100 of verses) tells about a young woman, who joined the army instead of her father. The subject is known in different versions and from different parts of Bulgaria. It is considered to have preserved elements from the ancient Tsar’s initiations

⁷ In the Bulgarian ritual system the celebration of a rite starts in the evening. E. g. in the village of Krastiltsi Great Lazaritsa begins on the Saturday eve with thrice rounding of Lazar’s hill (probably an old tumulus) on a slow chain horo-dance, which the maidens gradually wind up in a spiral (Neykova, 1988; Ilieva, 1989:72).

⁸ Suchlike are the callings through the Lent on “God Nicola and Saint Grandpa Ilia” – the most representative, medieval hypostases of the supreme God within Bulgarian tradition (Kareavelov, 1940: 214-215, the data refers to Lazaritsa in 19 century in former Middle west Bulgarian territories).

References

Ilieva, Anna. (1989). Narodniat tanz v Jugozapadna Bulgaria (Po vaprosa za stila). In: *Edinstvo na Bulgarskata folklorna tradicia*. (pp.63-116). Sofia: Izdatelstvo BAN.

Karavelov, Liuben. (1930). *Zapiski za Bulgaria I Bulgarâte.*, Sofia: Izd. biblioteks *Bulgarski knjijici* N 21 (First edition in 1867).

Kaufman, Dimitrina. (1982). Pogrebalni I pomenni elementi vav velikdenskite pesni. *Bulgarski folklore*, 2:11-25.

Kaufman, Dimitrina. (1998). *Misteriata na Bulgarskoto mnogoglasie*. Sofia: AKT Music.

Kaufman, Nikolai. (1968). *Buldarskata mnogoglasna narodna pesen.*, Sofia: Izd. Nauka i izkustvo.

Neykova, Ruzha. (1986). Lazarichkite nedeli v Jugozapadna Bulgaria. *Bulgarsko muzikoznanie*, 4:36-50.

Neykova, Ruzha. (1988). Pesnite-pripiavanja na Goliama Lazaritsa v Pirinskia krai. *Bulgarsko muzikoznanie*, 4:55-68.

Fol, Aleksander. (2004) . *Orphica Magica* . I. Sofia: Izd. Sv. Kliment Ohridsk,

Hinkova, Hana. (1976). Patepisni izvori ot 15 I 16 vek za bita I kulturata na Bulgarskia narod. In: *SbNU* 55. (pp.145-273). Sofia: Izd. BAN.

მაგალითი 1. სასაფლაოზე ლაზარეს კვირების დროს; დიდ ლაზარიცაზე (სოფელი ბოგოროდიცა, რნ 1985).

Example 1. On the cemetery through the Lazar's Sundays; on the Great Lazaritsa (The village of Bogoroditsa, RN 1985).

M.M. ♩ = 160

За - спа - да е све - та Не - де -
ля, за - спа - да е све - та Не - де - ля.

მაგალითი 2. ბიჭუნათა “საცეკვაო” (სოფელი ვრანია, რნ 1984).

Example 2. On “for-dancing” of male child (The village of Vrania, RN 1984).

M.M. ♩ = 108-116

И - маш си - на пи - ти ми' и - маш си - на пи - ти ми - я.
1a 1b 2

მაგალითი 3. გოგონათა/ბიჭუნათა “საცეკვაო” (სოფ. იგრალიშტე, რნ 1984).

Example 3. On “for-dancing” of female/male child (The village of Igralishte, RN 1984).

M.M. ♩ = 160

Ро - ди - ла май - ка кер - ка ра - ин - ка, ро - ди - ла май - ка
кер - ка ра - ин - ка.

მაგალითი 4. საფლავზე (სოფელი იგრალიშტე, რნ 1984).

Example 4. On tomb (The village of Igralishte, RN 1984).

M.M. $\text{♩} = 92$

Ех, ти ми Слав - ке ле, кит - ко ле, раз -
ша - ре - е - на.

მაგალითი 5. საცეკვაო სიმღერა* (სოფელი ვრანია, რნ 1984).

Example 5. Dance song* (The village of Vrania, RN 1984).

Льс - ка - ви - че, бьс - ка - ви - че, що ми
льс - каш лс, що ми бьс - каш.

* სიმღერას აქვს ერთადერთი მიზანი – ცეკვა სოფლის სკვერში ბზობის კვირას. ხნიერმა ქალებმა ამიხსნეს, რომ ვერბალური შინაარსი ჰქმნის არა გრძნობას, არამედ “სიმღერა მხოლოდ ცეკვის მიზნით იმღერებოდა”.

* The song is with the sole purpose of dancing on Palm Sunday at the village square. The old women explained to me that the verbal content makes no sense at all, but they “sung the song just to dance”.

ერთი იზოლაციიდან მეორისაკენ: ზოგიერთი მოსაზრება ფრანგული მრავალხმიანი სიმღერის შესახებ

რამდენიმე წლის განმავლობაში ვმუშაობდი ფრანგული პირინეის მრავალხმიანი სიმღერაზე, რომელსაც მრავალი გამოკვლევა ეძღვნება. მე დაინტერესებული ვარ მუსიკალური სისტემების ანალიზით ადამიანის მამოძრავებელი ძალებისა და პროდუქტიულობის კონტექსტში.

მაგრამ ვენის სიმპოზიუმისთვის მუშაობისას (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2005) მე შევავსე საფრანგეთის სხვადასხვა რეგიონის პოლიფონიური პრაქტიკის ეთნოგრაფიული დოკუმენტაცია და შესაბამისად დავსვი საკითხი იმ ლოგიკის შესახებ, რომელიც არსებობს საფრანგეთის სხვადასხვა რეგიონის მუსიკალურ პრაქტიკაში.

ფრანგული კულტურა მონოდიურ კულტურად არის მიჩნეული, თუმცა მრავალხმიანი სიმღერა გვხვდება სამხრეთ საფრანგეთის 4 პერიფერიულ პუნქტში: მთიან და მთებთან ახლოს ზონაში (სურ. 1).

სავოი (ალპების ზონა) ახლოს არის იტალიაში მდებარე აოსტას ველის მრავალხმიანი ტრადიციასთან; ნიცას რეგიონი კი ახლოს არის ლიგურიის, ასევე იტალიურ, მრავალხმიანი სიმღერასთან. მრავალხმიანობა პირინეის ზონაში გვხვდება ჩრდილოეთ ბასკეთში – ბასკურ ენასთან ერთად და გასკონიის მთებში (კარკასონის რეგიონში), სადაც ოქსიტანურ ენაზე ლაპარაკობენ. აქ, მრავალხმიანი სიმღერა, როგორც ბერნარდ ლორტატი-ჟაკობი წერს (Lortat-Jacob, 2000:57), წარმოდგენილია მომღერლებით *numerus apertus*-ში და მუსიკალურ დონეზე ხასიათდება მელოდიურ-ჰორიზონტალური ტიპით (Macchiarella, 1991). ეს მრავალხმიანი სიმღერა აიგება ერთი მაღალი ხმის ან/და ერთი დაბალი ხმის მიერ, რომელსაც *cantus firmus* ან *cantus primus factus* პრინციპი უდევს საფუძვლად (Casteret, 2001).

მუსიკალური მასალის ანალიზზე დაყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ მრავალხმიანი სიმღერა მკაცრ მუსიკალურ კანონებს ემორჩილება. მუსიკალური ტრანსკრიფციის მოდელირების შემდეგ თვალნათლივ ჩანს, რომ ეს ტრადიცია ემყარება მრავალხმიანობის ორ პროტოტიპს: პარალელიზმსა და ბურდონს. ამ პროტოტიპებიდან კი სახეზეა ოთხი მუსიკალური მოდელი.

პირველი მოდელი არის ტერციების პარალელიზმი მაღალ ხმაში. უნდა დავაზუსტოთ, რომ აქ მეორე საფეხური ხშირად წარმოდგენილია მაღალ ხმაში ტერციის ან კვარტის გამოკლებით. ეს არ არის უბრალო ვარიაცია, არამედ სახეზეა სისტემა, რომელიც თავს იჩენს მთელი საფრანგეთის (და ხშირად ევროპულ) მრავალხმიანი სიმღერაში (მაგ. 1).

მეორე მოდელში ვხვდებით ტერციათა პარალელიზმს ბანის პარტიაში,

გარდა ბგერათრიგის პირველი ორი ნოტისა, რომელსაც თანხლებას უწევს სექსტა (ან ოქტავა) და კვინტა (მაგ. 2). ეს მოდელი გვხვდება ბეარში (მაგ. 3), ბიგორში, ბასკეთსა და სავოიში (მაგ. 4).

მესამე მოდელი — დაბალი ბურდონი პირველ საფეხურზე გვხვდება ნიცას საგრაფოში და გასკონიაში (მაგ. 5).

მეოთხე მოდელი კი წარმოადგენს მაღალ ბურდონს მეხუთე საფეხურზე, გვხვდება მხოლოდ გასკონიაში (მაგ. 6).

პირენეებზე, ადგილობრივი მოსაზრებითა და მუსიკალური მასალის ანალიზის თანახმად, განსხვავება ორ და სამ ხმას შორის წარმოიქმნება რამდენიმე პარამეტრის კომბინაციით:

- შესაძლებელია შეიქმნას მესამე ხმა;
- მომღერალთა ვოკალური მონაცემების ხარისხი, რაც გამომწვეულია ამ რეგიონში დაბალი ხმის არასაკმარისი რაოდენობით;
- საკმაო რაოდენობის კარგი მომღერლების ყოლის აუცილებლობა, რაც უზრუნველყოფს ტონის სისუფთავეს და სიმყარეს (Casteret, 2001);
- cantus-ის მელოდიური ხაზის მაღალ და დაბალ ხმებში ერთდროულად გატარება. იქმნება სამი განსხვავებული დამატებითი ხმა ვერტიკალში. ხშირია ბანის გაორმაგება ოქტავით დაბლა, ხოლო გაორმაგება მაღლა, ჩვეულებრივ, არ გვხვდება.

ამიტომ ეს გულისხმობს, რომ cantus-ი ფოკუსირებულია ამბიტუსზე და მელოდიური ბგერათრიგის ნაწილზე, რომელიც იქმნება G-3 – D4 პენტაქორდზე (Casteret, 2003) (მაგ. 7, 8).

ეთნოგრაფიული დაკვირვებები კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებენ მსგავსებას ახლომდებარე, მაგრამ განსხვავებულ რეგიონებში (800 კმ-ის დაშორებით) არსებულ პოლიფონიურ მოდელებს შორის. ცხადია, ამ კომენტარში არ ვცდილობ პასუხი გავცე კითხვას, თუ რატომ არის ასე გავრცელებული მელოდიურ-ჰორიზონტალური პოლიფონია, რომელსაც ევროპის დიდი ნაწილი უჭირავს; გარკვეული მაგალითები შეიძლება განხილულ იქნეს, როგორც უნივერსალური პროცესი თუმცა, ამ ორ მხარეში გვხვდება განსაკუთრებული დეტალები.

ბანის მოდელი ტერციებში უპირატესობას ანიჭებს კვინტის კონსონანსს მელოდიურ მოძრაობაში და უფრო მეტიც, წინა პლანზე წამოწევს მას დამაბოლოებელ კადანსში. ის ამჯობინებს, აგრეთვე, სექსტას პირველი საფეხურის თანხლებაში.

ჩვენ ასევე აღვნიშნავთ იერარქიას, მაღალი ხმის ნიმუშში, სადაც კვარტა იკავებს ტერციის ადგილს მეორე საფეხურზე, რაც დამახასიათებელია არა მარტო საფრანგეთისთვის, არამედ, აგრეთვე, კორსიკისთვის, კატალონიისთვის, აოსტასა (Olivier, 1997), განსაკუთრებით ფართედ, იტალიისთვის და სხვ.

არსებული გარემოსა და კონტექსტის გათვალისწინებით, მსურს ვიპოვო მსგავსება პოლიფონიათა შორის, როგორც ზეპირ ისე ფიქსირებულ ტრადიციაში. ბოლო 15 წლის განმავლობაში ევროპული ზეპირი მრავალხმიანო-

ბის კვლევებმა თავი მოუყარა ზეპირ და ჩანერილ ტრადიციას, კერძოდ, *Faburden*-სა და *Falsobordone*-ს. ეს ტერმინები კარგად არის ცნობილი პირინეაში და მომდინარეობს ხალხური მუსიკიდან, რაც უძველეს დოკუმენტაციებში არის დაფიქსირებული. პირველი ნახსენებია დასავლეთ პირინეის გამოჩენილი მოქალაქის (1850 წელი) მიერ. იგი წერდა: “ჩვეულებისამებრ, ბაჰუს გლეხები მლოცველებს თანხლებას უწევდნენ *sourdine*-თი (*sordino* — მუნჯი,) ან *Faburden*-ით”. მეორე დოკუმენტი არის საშობაო ჰიმნი. ჩვეულებრივ, ეს ტერმინი მოდის XVIII—XIX საუკუნეებში შექმნილი ლიტერატურული ნაწარმოებებიდან, ცნობილი მოქალაქეებისა და მლოცველების სამეცნიერო ნაშრომებიდან, მაგრამ დღესაც მეტად პოპულარულია საზოგადოების სხვადასხვა ფენაში. სიმღერა ეძღვნება იესო ქრისტეს შობას, მაგრამ აქ მწერები აღიღებენ მხსნელის დაბადებას. ერთ-ერთი სტროფი სრულდება მწერების სახელებისა და მუსიკალური პროცესის გამომხატველი ომონიმებით: “მწერები, მოსკიტები, ციციანთელები და ა.შ. . . . ქმნიან მუსიკას *Faburden*-ში”. მიზეზი ფრანგულ ან ოქსიტანურ ენაში უნდა ვეძიოთ, სადაც *faburden* კელას სინონიმია. ასე რომ, მლოცველების, ცნობილი მოქალაქეების, პოპულარული დაგანათლებული ადამიანებისათვის ცნება *faburden* კარგად იყო ცნობილი.

რას ნიშნავს ეს ტერმინი?

ფორმალურ დონეზე ეს მხოლოდ თავსატეხია. ფაბურდონმა ფართო გამოყენება ჰპოვა; ანუ სხვანაირად რომ ვთქვათ, იგი აღნიშნავს პოლიფონიას — “*Cantare super librum*”. იმპროვიცაზიის მნიშვნელობით და, ამდენად, წარმოადგენს ფარულ (იმპლიციტურ) ან გარკვეულ (ექსპლიციტურ) მოდელებს. ამ ავტორებისთვის ფაბურდონი არ არის ერთადერთი საშუალება.

ზემოთ მოყვანილი ორი მაგალითი ადასტურებს, რომ პოლიფონია არსებობს სოფლურ რელიგიურ კონტექსტში.

ჩემი დაკვირვებები პირენეაში ახალია. თუმცა, ისინი ნათელს ჰფენენ ცოცხალ პრაქტიკას საერო კონტექსტში და ამავე დროს არაფერს გვეუბნებიან რელიგიური კონტექსტის შესახებ.

იტალია (მეზობელი ევროპული ქვეყანა) ძალიან მდიდარია მრავალხმიანი ტრადიციით, როგორც რელიგიურით, ისე არარელიგიურით. საფრანგეთი უფრო დამთმობი აღმოჩნდა ვატიკანის გადანყვეტილებების მიმართ და 45 წელიწადში ცოტა რამ შემორჩა ფრანგულ ეკლესიას: დაიკარგა რეპერტუარი და სერიოზული ცოდნა.

მოდით, წარმოვიდგინოთ პოლიფონიური პრაქტიკის მდგომარეობა სხვა ეპოქებში, როგორც ყველაზე ცოცხალი და მყარი მოვლენისა რელიგიურ კონტექსტში: ჰიმნები ოქსიტანურ ენაზე და ლათინური პიესები პროპრიები და ორდინარიუმები (საგალობლების ნაირსახეობები — რედ.) მესაში.

დასავლეთ პირინეის და ალპების რეგიონში (მაგ., სავოიში) ჩვენ შეგვიძლია ვიპოვოთ საერო (არაკანონიკური) კონტექსტისათვის აღწერილი მრავალხმიანი მოდელები რელიგიურ კონტექსტში.

ამის მაგალითია 1964 წელს (ბესანი, სავოი, ალპები): ფრაგმენტი XVIII

საუკუნის ე.წ. 'ბესანის', ანუ ამავე საუკუნის ცნობილი კომპოზიტორისა და ორგანისტის მაიკლ კორეტის "კრედოდან", რომელიც დაიწერა პატარა სოფელში მაღალი ალპების ველზე (კერძო კოლექციიდან). აქ გვხვდება ორი ხმა, ბანი ხაზს უსვამს დამაბოლოებელ კადანსს, არა ტერციით, არამედ კვინტით, როგორც ეს საერო მოდელებშია.

ანალოგი გვხვდება დასავლეთ პირინეაში, XVII საუკუნის კომპოზიტორის ჰენრი დიუ მონტის მესაში. მისი სამეფო მესა იმღერებოდა 1970 წლამდე დღესასწაულებზე და სრულდებოდა, ყველაზე ცოტა, ორი ხმის მიერ.

ამ ორ შემთხვევაში არაფერი მიგვანიშნებს, მოდელი დამწერლობითი ტრადიციიდან მოდის თუ ზეპირი პრაქტიკიდან. თუმცა, რამდენიმე დოკუმენტი დასავლეთ პირინეის და ნიცას რეგიონიდან თვალნათლივ აჩვენებს, რომ აქ გავრცელებული იყო ლიტურგიული პიესები ლათინურად, რომელშიც პოლიფონია აღინიშნებოდა. მაიკლ ფუსარდი აღწერს რამდენიმე უძველეს მესას ნიცას რეგიონიდან, რაც მისი სიტყვებით, "დაუმუშავებელი ხალხური ხელოვნების" დასტურია (Foussard, 1996). მათი უმრავლესობა ერთტიპური რიტმისგან და პარალელურ ტერციებზე აგებული სამი ხმისგან შედგება. კადანსი ავტორის გაოცებას იწვევს, რადგან ხმა მეთოდურად იცილებს წამყვან ტონს ვერტიკალური კონფიგურაციით D/A/C – G/B/D (იქვე :121).

ამ მესათაგან ზოგიერთი შექმნილია სწორედ იმ მხარეში. ისინი შემოგვინახეს შარლ როვერის, ქალაქის მერისა და St Etienne de Tinee-ს ეკლესიის კანტორის ჩანაწერებმა (მაგ. 9). მან XIX საუკუნეში ჩაიწერა 61 მესა, რომელთაგან 31 პოლიფონიურია. მისი შთამომავლების გადმოცემის თანახმად, როგორც ჩანს, ზოგიერთი მესა იქმნებოდა სახლში, საღამოობით.

ხელით დაწერილი მსგავსი რვეულები მე ვიპოვე დასავლეთ პირინეაში. ისინი შეიცავენ 22 პიესას ლათინურად, და გაერთიანებული არიან შემდეგი სათაურით: "მოტეტები წმ. საკრამენტის კურთხევისთვის". ეს რვეული ძალიან საინტერესოა. მის გაცვეთილ ფურცლებს ეტყობა, რომ მას ხშირად იყენებდნენ. იგი დაიწერა ბეარნის პატარა სოფელში მცხოვრები ფერმერისა და ეკლესიის მომღერლის მიერ, რომელიც გარდაიცვალა 1838 წელს (მაგ. 10, კერძო კოლექციიდან).

მუსიკალური თვალსაზრისით, ნოტაცია კვადრატულია, მელნის ფერები აღნიშნავს ორ ან სამ ვოკალურ ხმას. თითოეული ლათინური სტროფი ესადაგება სოლო პასაჟებსა და ორი ან სამი ხმის პოლიფონიას, ჩანერილია 4 ხაზიან სანოტო სისტემაში. როგორც ნიცას Comte-ს ხელნაწერში, მუსიკალური ჩანაწერი აიგება მარტივ ერთტიპურ რიტმსა და, ძირითადად, პარალელურ მოძრაობებზე. გავრცელებულია ტერციის კონსონანსი. გამონაკლისია სამი პიესა, რომელიც წარმოადგენს მელოდიურ ხაზს კვინტების მკაცრი პარალელიზმით. ტერციებით აგებულ პიესებში კადენციები და, უფრო მეტად, აქცენტები *cantus*-ის მეორე საფეხურზე თანხლებულია ბანში კვინტებით, ისევე, როგორც ნიცის რეგიონის ხელნაწერსა და ზეპირ პრაქტიკაში.

დასკვნა:

დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ უძველესი (ისტორიული) და თანამედროვე მაგალითები მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი. არაფერი მიგვითითებს იმ ფაქტზე, რომ ზეპირი ტრადიცია პირდაპირ ფიქსირებულისგან ამოიზარდა.

მიუხედავად ამისა, ნათელია, რომ მრავალხმიანი სიმღერის ხალხური გამოვლინებებს ფიქსირების მიდრეკილება ჰქონდათ. ასე, რომ გარკვეული მოდელთაგან (მაშინაც კი, როცა ისინი ზეპირი წარმომავლობისაა) ზოგიერთი შეიძლება განვითარდეს, ზოგი კი გავრცელდეს.

ამის მტკიცება ძალიან ძნელია. მე მხოლოდ ამ თავსატეხის რამდენიმე ფრაგმენტი შევკრიბე, რაც საშუალებას მომცემს შემდგომში, ყველაფრის მიუხედავად, გავაგრძელო მუშაობა ჰიპოთეზაზე.

თარგმნა ნანა შარიქაძემ

musical writing is simple homorhythmic and, in the majority, parallel.

The consonance of the third is generalized, except three pieces which present a music line in strict parallel fifth.

On the pieces in thirds, the cadences, and more generally the accents on the second degree of the cantus, are accompanied with a fifth on the bass part, like in Nice region manuscript and oral practice.

I would simply say to conclude that in ancient (historical) or contemporary examples that are linked by a surprising unity of process, nothing indicates clearly that the oral tradition draws from the written one.

All the same, it is clear that the popular exercise of multipart singing has, in the past, weighed on the written media. So, the traffic of some models (were they even of oral provenance) could be amplified and some could even become generalized.

Obviously proof is very difficult to bring together, I only have set together several pieces of the puzzle that would permit me to set forth, in spite of other elements, a work hypothesis.

On the musical aspect, the notation is square, coloured inks indicate the two or three vocal parts. Each of the Latin stanzas, alternate solo passages and polyphony with two or three parts, recorded on four-note staves. As in the manuscript of the Comté of Nice, the musical writing is simple homorhythmic and, in the majority, parallel.

The consonance of the third is generalized, except three pieces which present a music line in strict parallel fifth.

On the pieces in thirds, the cadences, and more generally the accents on the second degree of the cantus, are accompanied with a fifth on the bass part, like in Nice region manuscript and oral practice.

I would simply say to conclude that in ancient (historical) or contemporary examples that are linked by a surprising unity of process, nothing indicates clearly that the oral tradition draws from the written one.

All the same, it is clear that the popular exercise of multipart singing has, in the past, weighed on the written media. So, the traffic of some models (were they even of oral provenance) could be amplified and some could even become generalized.

Obviously proof is very difficult to bring together, I only have set together several pieces of the puzzle that would permit me to set forth, in spite of other elements, a work hypothesis.

References

Casteret, Jean-Jacques. (2001). *Quan s'i presta... ! (Quand ça s'y prête !)* : Modèles, et perception de la polyphonie dans les Pyrénées gasconnes. In: Luc Charles-Dominique et Jérôme Cler (eds.). *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*. (pp. 145-169). Actes du colloque de La Napoule/Université Nice-Sophia-Antipolis, Modal, FAMDT.

Casteret, Jean-Jacques. (2006). *Répertoire chansonnier et identité musicale en Béarn*. *Colloque Chansonniers et tradition orales*. (pp. 177-191). Cordae-La Talvera, novembre 2003. Toulouse, Cordae-La Talvera / Conservatoire Occitan.

Foussard, Michel. (1996). Le chant religieux dans le comté de Nice. In: Marcel Peres (dir.), *Le chant religieux corse, état, comparaisons, perspectives, actes du colloque de Corte 1990*. (pp. 109-133). Paris, Créaphis, cahiers du CERIMM.

Lortat-Jacob, Bernard. (2000). Ditelo con i fiori o con i canti . In: Rossana Dalmonte et Ignazio Maccharella (eds.). *Tutti i lunedì di primavera, Seconda rassegna europea di musica etnica dell'Arco Alpino*.(p. 57). Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Labirinti.

Maccharella, Ignazio. (1991). Il canto a più voci di tradizione orale . In; Roberto Leydi (a cura de), *Guida alla musica popolare in Italia, 1. Forme e strutture*. (pp. 161-196). Lucca, LIM, sd.

Olivier, Emmanuelle. (1997). Les « chants en rèton » : essai de définition d'une pratique polyphonique alpine . *Actes de la Conférence Annuelle du Centre d'Études Franco-provençales*. (pp. 88-98). Saint-Nicolas (Aoste), 21-22 décembre 1996, Musumeci.

სურათი. საფრანგეთის მრავალხმიანობის რუკა.
Figure. Map France multipart singing.



მაგალითი 1.

Example 1.



მაგალითი 2.

Example 2.



მაგალითი 3.

Example 3.

P42 PASTOREJANT *2001 LAROUS*
 J. Lequière / J.L. Mongaigé





მაგალითი 4.
Example 4.

La phrase finalé présente de nombreuses variantes :
Voici : 1° Celle d'Allinges, près Thonon, (Chantée par M. Perroud.)



2° Celle de la vallée des Habère et de Boège, ornée de la contrevoix.



Extrait des transcriptions de Claudius Servettaz

მაგალითი 5.
Example 5.



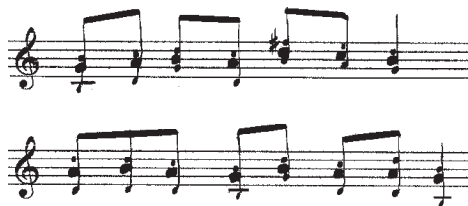
მაგალითი 6.
Example 6.



მაგალითი 7.
 Example 7.



მაგალითი 8.
 Example 8.



მაგალითი 9.
 Example 9.

Messe Romeline 488.

Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison.
Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison.
Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison.
Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison.
Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison. Kyrie e-le-ison.
Christe christe e-le-ison. Christe christe e-le-ison. Christe christe e-le-ison. Christe christe e-le-ison.
Christe christe e-le-ison. Christe christe e-le-ison. Christe christe e-le-ison. Christe christe e-le-ison.
Christe christe e-le-ison. Christe christe e-le-ison. Christe christe e-le-ison. Christe christe e-le-ison.

მაგალითი 10.
Example 10.

The image shows a page of handwritten musical notation titled "MOTETS". The score is written on ten staves. The lyrics are in Latin and include phrases such as "Cantate", "Amen", "Laudate", and "Sanctus". The notation includes various musical symbols, clefs, and bar lines. The handwriting is in an older style, typical of 18th-century manuscripts. The page is divided into two columns of staves, with the right column ending in a decorative flourish.

კანტუკეტანი ბასკური სიმღერის სამყარო

„ბასკეთში, როგორც ეს არა მარტო შევნიშნე, არამედ მთელი ჩემი არსებით შევიგრძენი, სიმღერა და მუსიკა მხოლოდ სასცენო ხელოვნება როდია. ეს, უბრალოდ, ხალხის ცხოვრების ბუნებრივი და სპონტანური გამოხატულებაა.“
მიგელ ანხელ ესტრელასი, პიანისტი

ექვს არ იწვევს სიმღერისა და მუსიკის უდიდესი მნიშვნელობა ბასკი ხალხის ცხოვრებაში. სხვა მხატვრულ დისციპლინათა შორის, უპირველეს ყოვლისა, სიმღერა არის ბასკური ენის მდიდარი ჟღერადობის მატარებელი. იგი თან სდევს ხალხის ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მომენტებს, იოლად გადალახავს გეოგრაფიულ და ლინგვისტურ საზღვრებს. მიუხედავად იმისა, რომ ბასკეთში სიმღერა სოციალური პრაქტიკის ერთ-ერთი უძლიერესი სახეობაა, უკანასკნელი წლების განმავლობაში, მასზე უარყოფითად აისახება კოლექტიური მეხსიერების ერთგვარი დაქვეითება, ხარვეზები სასიმღერო ტრადიციის გადაცემაში, ვინაიდან, ოჯახი აღარ არის შესაბამისი ფუნქციის მატარებელი და ამ სფეროში არ გაგვაჩნია სათანადო მომზადების ცენტრები ბავშვებისა და ახალგაზრდა შემსრულებლებისათვის. ამ გარემოების გათავისსინეზით, ბასკური კულტურის ინსტიტუტმა 1998 წლიდან შეიმუშავა და წარმატებით ახორციელებს ბასკური სიმღერისა და მუსიკის დაცვის გრძელვადიან პროექტს *კანტუკეტან* („სიმღერის ძიებაში“).

კანტუკეტანის სული: ცოცხალი მეხსიერება

1990 წლიდან ბასკური კულტურის ინსტიტუტი მიზნად დასახავს ბასკური ენისა და კულტურის აქტიურ მხარდაჭერას იმ პროექტების მეშვეობით, რომლებსაც მას წარუდგენენ კულტურის ადგილობრივი ასოციაციები. მაგრამ იგი ამით არ შემოიფარგლება და საკუთარ აქციებსაც ახორციელებს. მგვარად, ბოლო სამი წლის განმავლობაში წარმართავს *კანტუკეტანის* სპეციალურ პროგრამას ბასკური სიმღერისა და მუსიკის დასაცავად. როდესაც, 1998 წელს, ბასკური კულტურის ინსტიტუტმა საჯარო გახდა ამ პროგრამის ძირითადი მიმართულებები, ყველასათვის ნათელი გახდა, რომ ჩვენი სამომავლო ნაბიჯები სულაც არ არის ნოსტალგიით ნაკარნახები. თუმცა პროგრამის ძირითადი მისია მდომარეობს იმაში, რომ შევავროვოთ და დავიცვათ ბასკური სიმღერა, მოვიძიოთ ახალი საშუალებები ეროვნულ მეხსიერებაში მისი უწყვეტობის

შესანარჩუნებლად და უზრუნველვყოთ მისი შემოქმედებითი წინსვლა. ამასთანავე, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ბასკური სიმღერა — კულტურული მემკვიდრეობის განუყოფელი ნაწილი, ძირითადად განიხილება, როგორც თანამედროვე მუსიკის უშრეტი წყარო. პროექტი ამბიციურია, რადგან, გარდა იმისა, რომ ითვალისწინებს დიდი ექსპოზიციის ორგანიზებას, რომელიც ჩვენი მომავალი მოღვაწეობის ქვაკუთხედად იქცევა, იგი აგრეთვე მთელი ბასკეთის მასშტაბით შეიძენს არნახულ დინამიკას, რომელიც თავისთავად იქნება სრულიად ახალი ხედვის მატარებელი ამ სფეროში. აღსანიშნავია ამ პროგრამის კორპორატიული სულისკვეთებაც, ვინაიდან იგი ღიაა ახალი პარტნიორობისათვის კულტურულსა თუ ეკონომიკურ სფეროებში და ემყარება სიმღერის შემოქმედთა მრავალრიცხოვან არმიას. და ბოლოს, დაგვეხმარება, ვიყოთ უფრო გახსნილები გარე სამყაროს მიმართ, რაც ჩვენი კულტურის განახლების საწინდარია და ამდიდრებს მას. ამგვარად აღნიშნული ინსტიტუტის ძირითადი მიზანია, თავისი წვლილი შეიტანოს ბასკური კულტურის მომავლის მშენებლობაში.

გამოფენა, რომელსაც ისმენ

თავიდანვე, გამოფენა ჩაფიქრებული იყო, როგორც მთელი პროგრამის „გული“, რომელიც სულს შთაბერავდა დანარჩენ ღონისძიებებს. ბასკური კულტურის ინსტიტუტს უნდა მოენახა ორიგინალური და ინოვაციური საშუალებები და არჩევანი შეაჩერა ინტერაქტიულ და ხმოვან მოძრავ გამოფენაზე. ეს კონცეფცია იქცა მეტად საინტერესო ურთიერთთანამშრომლობის საგნად კვებეკის სამუზეუმო საზოგადოებასა (GID) და ბასკეთის საკომუნიკაციო კომპანიას (COMEDIA) შორის. კვებეკელებმა კიდევ ერთხელ დაამტკიცეს თავისი ნოვატორული ნიჭი მუზეოგრაფიაში. შედეგმა საყოველთაო გაოცება გამოიწვია: 200 მ²-ის სივრცეში, სადაც მნახველს ყოველ ნაბიჯზე ახალი აღმოჩენა ელის, იგი გაივლის საოცარ მარშრუტს, რომელიც მუსიკალური ჰანგებიტა და სახვითი საშუალებებით აჩვენებს ბასკური სიმღერის მთელ ისტორიას, მის მჭიდრო კავშირს ხალხთან, ბასკური სიმღერისა და მუსიკის აქტუალობასა და მრავალფეროვნებას. დღეისათვის, ეს გამოფენა 34 ქალაქში მოეწყო, როგორც თვით ბასკეთში, ასევე მის ფარგლებს გარეთაც და ის სხვადასხვა ასაკის 70 ათასზე მეტმა დამთვალიერებელმა მოინახულა.

სიმღერასთან ზიარება

ეს საოცარი გამოფენა სამ ცენტრალურ მოდულშია განლაგებული. თითოეული მათგანი ერთ დიდ თემას მოიცავს: „ისტორია სიმღერაში“ (ზეპირსიტყვიერი ტრადიციის მნიშვნელობა, 1200-წლოვანი ბასკური და მსოფლიო ისტორია სიმღერაში, სიმღერებში მონათხრობი სიმღერა, XIX საუკუნიდან დაწყებული ბასკური სიმღერის შემგროვებლობითი სამუშაოები); „სიმღერის ჟამი“ (საყოფაცხოვრებო სიმღერის სხვადასხვა ჟან-

რები: სუფრულები, აკვნის სიმღერები, მეცხვარეების სიმღერები..., ვერსიფიცირებული იმპროვიზაციები, კოლექტიური საზეიმო სიმღერები, სიმღერა, როგორც სოციალური კავშირი...) და „ცოცხალი მეხსიერება“ (ბასკური რეპერტუარის განახლების პროცესი 60-იანი წლებიდან, როკის ფენომენი, თანამედროვე სიმღერის მრავალფეროვნება, ბასკური სიმღერის ხვალისდელი დღე). თითოეული მოდული მოიცავს ორსახოვან სამყაროს: ერთი მხრივ, „ჟღერადი შხაპის“ ორიგინალური სისტემის მეშვეობით დამთვალეირებელი მთლიანად ეფლობა მოდულის თემიდან გამომდინარე სიმღერების ატმოსფეროში და, იმავდროულად, მის თვალწინ ეკრანზე ცოცხლდება ამავე თემატიკასთან დაკავშირებული სურათები. მოდულის მეორე ქრილში დამთვალეირებელი თავად ხდება პროცესის მონაწილე. ორი მოსასმენი მოწყობილობა მას საშუალებას აძლევს გააკეთოს არჩევანი მოდულის თემატიკის ამსახველ 30 სიმღერას შორის, ხოლო მულტიმედიურ სექციაში მას მიენოდება ბასკური სიმღერის თავისებურებების ანალიზი და საშუალება ეძლევა გაიღრმავოს ცოდნა და გაეცნოს უიშვიათეს ვიზუალურ დოკუმენტებსა და ფონოჩანაწერებს, რომელთაგან ზოგიერთი ჯერ არც კი გამოქვეყნებულა. დამთვალეირებელს საოცარი ემოცია ეუფლება, როდესაც უსმენს პოეტი იმპროვიზატორის, ერასუნ-ირურის ხმის ექოებს, „ჰევი-მეტალ“ ჯგუფის „სუტაგარის“ მუსიკის რეზონანსებს... აიდაჰოს უდაბნოში ჩანერილ, ბასკი მეცხვარის იმპროვიზებულ ლექსებს ან ახალგაზრდა მომღერალი ქალის, ანარის ნაზ და სევდიან ხალხურ სიმღერას, ჯგუფ „იტოიზის“ სიმფონიური ვარიაციებს... როცა უყურებს იშვიათ სურათს, როგორ მღერის ბასკური გუნდი გერნიკას ხის ქვეშ 1930 წელს. ოთხსაათიანი აუდიო ჩანაწერი ამ გამოფენაზე დაუვიწყარ მოგზაურობას სთავაზობს სიმღერის მაძიებელ დამთვალეირებელს.

არქივები, რომელიც ხელახალ აღმოჩენას ელოდება

ფორმით ინოვაციური, კანტუკეტანის გამოფენა თავისი შინაარსობრივი სიმდიდრითაც აოცებს მნახველს. ჩანაფიქრის სისრულეში მოსაყვანად, უკვე 1999 წლიდან, ბასკური კულტურის ინსტიტუტი შეუდგა იმ დოკუმენტური ფონდების ინვენტარიზაციას, რომლებსაც შეხება ჰქონდათ ბასკურ სიმღერასა და მუსიკასთან. ამგვარად, შესაძლებელი გახდა ფონო-, აუდიოვიზუალური და იკონოგრაფიული დოკუმენტების ლოკალიზაცია. ბევრი მათგანი შეიძინა ბასკური კულტურის ინსტიტუტმა და თავად უზრუნველყოფს მათ დაცვას. პარიზის ხალხური ხელოვნებისა და ტრადიციების მუზეუმთან თანამშრომლობით შესაძლებელი გახდა ბასკეთში 1947 წელს ჩანერილი სიმღერების, აგრეთვე იმ ეპოქის ბასკი იმპროვიზატორების ფოტოსურათების აღდგენა. ჩვენ შევიძინეთ, ასევე ამონარიდები 1928 წელს სულის პროვინციაში პარიზის სასიმღერო ტექსტების მუზეუმის (ამჟამად საფრანგეთის ეროვნული ბიბლიოთეკის აუდიოვიზუალური დეპარტამენტი) დაკვეთით ჩატარებული ეთნოგრაფიული გამოკითხვის მასალებიდან. ბუა დ'არსის კინემატოგრაფიის

ეროვნულმა ცენტრმა, თავის მხრივ, მოგვანოდა ბასკეთის თემატიკასთან დაკავშირებული ომამდელი პერიოდის ორი ფილმი: „შარპანტიეების ოჯახის ფილმი“ (1923 წელს გადაღებული მუნჯი ფილმი, რომელშიც ასახულია სოფელი სენ-პე-სურ-ნიველი) და „რამუნჩო“ (1938 წელის შექმნილი, პიერ ლოტის ნაწარმოების მიხედვით), რომელშიც გადაღებულია ლეგენდარული გუნდის „ერესონკას“ გამოსვლა სოფელ სარში). და ბოლოს, ბასკური კულტურის ინსტიტუტს გადაეცა მრავალფეროვანი ფრაგმენტები სან სებასტიანში ეუსკადის ფილმოთეკაში დაცული მხატვრული და დოკუმენტური ფილმებიდან (სახელდობრ, 1930 წელს ბასკეთზე გადაღებული პირველი ფილმიდან, ასევე ბასკი კინემატოგრაფისტის ანტონ ესეიზას დოკუმენტური ფილმიდან ახალ ბასკურ სიმღერაზე, რომელიც მან 1983 წელს გადაიღო). „კანტუკეტანის“ პროგრამის დამსახურებაა, რომ ამ დოკუმენტებმა თაროებიდან დღის სინათლეზე გადაინაცვლეს, რომ მათი გაღვიძებული მეხსიერება ახალ სიცოცხლეს იძენს ჩვენს თვალწინ და თავის ხმას გვაგონებს ამ გამოფენაზე და ... მის მიღმაც.

სიმღერების შეგროვება, გამოკითხვები, დაფინანსების საშუალებები

კვლევამ, რომელიც წინ უძღვოდა გამოფენის გახსნას, პარალელურად, ბიძგი მისცა უამრავ ინიციატივას კოლექტიური მეხსიერების დაცვისა და დაფინანსების თვალსაზრისითაც. ამგვარად, უამრავმა ასოციაციამ დაიწყო ფონდების ინვესტირება სიმღერების შესაგროვებლად და ჩასანერად. ერთ-ერთმა მათგანმა, მაგალითად, თავის სოფელში, სენ-პე-სურ-ნიველში, განაახლა „მომღერალთა სუფრის“ ტრადიცია. ეს კიდევ ერთი საშუალება გახლდათ, რომ უძველესი სიმღერების კვალდაკვალ ხელახლა აღმოეჩინათ ნაწილობრივ ან მთლიანად დავიწყებული სიმღერები, ჩაენერათ ისინი და შეეთავაზებინათ ეთნომუსიკოლოგებისათვის მათი კვლევა, ასევე მონაწილეობა მიეღოთ მათ გავრცელებაში სპეციალური კატალოგის გამოცემით. ფონოჩანაწერების მდიდარი არქივების მქონე ბასკეთის ადგილობრივმა რადიოებმა, რომლებიც უკვე ოცი წელია, რაც მაუნყებლობენ, ისევე, როგორც ფრანსბლეს საზოგადოებრივი მაუნყებლობის ბასკეთის სამსახურმა, ჩაატარეს თავიანთი ფონდების ინვენტარიზაცია და გაავრცელეს თავიანთ ტალღებზე ეს უნიკალური მუსიკალური მემკვიდრეობა, რომელსაც სპეციალური გადაცემები მიუძღვნეს. ამ საყოველთაო ენთუზიაზმთან ერთად, რომელიც თან ახლავს სასიმღერო მეხსიერების დაცვასა და გავრცელებას, სწორედ რომ კანტუკეტანის დინამიზმმა განაპირობა ის, რომ დღეს, ისე, როგორც არასდროს, სიმღერა გახდა სოციოლოგიური და ეთნოგრაფიული კვლევის უპირველესი საგანი. ამის დასტურია ბასკეთის საგუნდო ფედერაციასთან ერთად ჩატარებული ვრცელი გამოკითხვა, რომელმაც ათასი საგუნდო მომღერალი მოიცვა. ეს არის ერთობ სერიოზული დოკუმენტი, რომელიც სრულ სურათს იძლევა, თუ რა ვითარებაა სხვადასხვა ადგილას და საშუალებას გვაძლევს უფრო

ღრმად გავეცნოთ სასიმღერო პრაქტიკასა და მის შემსრულებლებს, შევაფასოთ მისი სუსტი მხარეები და დავსახოთ წინსვლის პერსპექტივები (კერძოდ, ლოტბარების მომზადების საკითხებში). ამ მკვლევარების უზომო თავდადება და დაუღალავმა შრომამ, რომელთაც პროექტის შექმნის დღიდანვე გვერდში ედგა ბასკური კულტურის ინსტიტუტი, მოიტანა უნიკალური გამოფენა, რომელიც დაგვირგვინდა ცნობარი-კატალოგის „კანტუკეტან – ბასკური სიმღერის სამყარო“-ს გამოცემით. ეს არის დღეს გამოფენის განუყოფელი დანამატი და მდიდარ მასალას სთავაზობს განსჯისა და ანალიზისათვის ყველას, ვინც ბასკური სიმღერით არის გატაცებული და სურს უფრო ღრმად ჩასწვდეს მას.

სიმღერის სიყვარული

მაგრამ რა ფასი ექნებოდა მეხსიერების დაცვას, თუ არ ვიზრუნებდით მის მემკვიდრეობითობაზე? ბასკური სასიმღერო კულტურის სიცოცხლისა და შემოქმედებითი განვითარებისათვის მომავალ თაობებს უნდა ჰქონდეთ მისი გაცნობის საშუალება, რაც გამოიწვევს მათში სიმღერის სიყვარულისა და სურვილს, თვითონაც იმღერონ. ამ მხრივაც კანტუკეტანის პროგრამა ამოუწურავ შესაძლებლობებს უხსნის ბასკური კულტურის ინსტიტუტს სიმღერის თაობიდან თაობაზე გადასაცემად და გზას უხსნის ფანტაზიას ისეთი ახალი პედაგოგიური საშუალებების აღმოჩენა-დანერგვაში, როგორიცაა, მაგალითად, ბასკური სიმღერების კომპაქტ-დისკი 6-12 წლის ბავშვებისათვის, რომელიც გამოუშვა მულტიმედიის სფეროში მოღვაწე კომპანიამ „Elhuyar d'Uzurbil“ (Gipuzkoa). ამ კომპაქტ-დისკის მოსამზადებლად ბასკური კულტურის ინსტიტუტი დაუკავშირდა პედაგოგიურ კომიტეტს, რომელშიც შედიოდნენ პედაგოგები, აღმზრდელები და მუსიკალური განათლების დარგის სხვა სპეციალისტები. ამ თანამშრომლობის შედეგია ეს სათამაშო პროდუქცია, რომელიც ბავშვებს ას ბასკურ სიმღერას გააცნობს ხუთი მუსიკალური თამაშის მეშვეობით: „პარტიტურების თამაში“ ავითარებს ბავშვის მუსიკალურ სმენას; „სამიქშერო პულტი“ ეხმარება, თავი გამოსცადოს დისკ-ჟოკეის როლში, აღმოაჩინოს და შეუწყოს სხვადასხვა ინსტრუმენტები (მათ შორის ხმაც); „წყვილების თამაში“ საშუალებას აძლევს ხელახლა ააწყოს სიმღერა მისი მოსმენის შემდეგ და დაუკავშიროს მას მომღერლის სახე; „შემოქმედებითი თამაში“ ეხმარება თვითონ შექმნას სიმღერა (დანეროს სიტყვები და დაადოს ნაცნობ მელოდიას) და ბოლოს, „თამაში-იმპროვიზაცია“ ეძღვნება ბასკური სიმღერის „არსებით ნიშანს“ — სასიმღერო და ტექსტურ იმპროვიზაციას. ეს მუსიკალური შემეცნებითი თამაშები 2001 წელს გამოვიდა და უკვე 3000-ზე მეტმა ოჯახმა შეიძინა, ხოლო 4000 ბავშვი დიდი ინტერესით გაეცნო მათ კანტუკეტანის გამოფენაზე.

სკოლა-პარტნიორი

დღეს, ცოდნის გადაცემის ფორმებისა და საშუალებების განუხრელი ევოლუციის ფონზე, სკოლა შეუცვლელი და სასურველი პარტნიორია ყველა იმ ნამონყებებში, რაც განათლების, კულტურისა და ხელოვნების სფეროებს ეხება. პირინეები-ატლანტიკის დეპარტამენტის აკადემიურმა ინსპექციამ ბასკური კულტურის ინსტიტუტი სცნო სასკოლო და სკოლისგარეშე კულტურული განათლებისა და ასევე, ბასკურ კულტურასა და ბასკურ ენაში კადრების მომზადების რესურს-ცენტრად და უკვე 1999 წლიდან იგი აქტიურად მონაწილეობს ყველა ერთობლივ პროექტში, რომელიც მიზნად ისახავს, ბასკური სიმღერისა და მუსიკის პოპულარიზაციას. ეს „კულტურული ექსკურსები“, რომლებიც ყოველწლიურად ტარდება ბასკეთის თითქმის ყველა სასწავლებელში — სახელმწიფო, კერძო თუ ბასკურენოვან სკოლებში — და გათვალისწინებულია დანყებითი და საშუალო კლასების მოსწავლეებისთვის. ისინი რამდენიმე თვის განმავლობაში ეცნობიან და ითავისებენ ბასკურ სიმღერასა და მუსიკას არაპირდაპირი თემატიკის მეშვეობით, როგორცაა აგროპასტორალიზმი, კარნავალი, დათვთან დაკავშირებული ტრადიციები, ასევე უძველესი დროის ისტორია... ხელოვნების მუშაკები (მუსიკოსები, მომღერლები, მოქანდაკეები, მოცეკვავეები, მწერლები...) უძღვებიან ბავშვებს ამ საგანმანათლებლო თავგადასავლებში, ხოლო პედაგოგებს, რომელთაც ამის სურვილი გააჩნიათ, შესაძლებლობა ეძლევათ გაიარონ სპეციალური მომზადება და თავადაც იმუშაონ სასურველ თემებზე კლასთან ერთად.

სიმღერის პედაგოგია

ამ კულტურული პროგრამის გარდა, რომელიც უფრო გახსნილს გახდის სკოლას გარე სამყაროსთან მიმართებაში, უამრავი სხვა ღონისძიება დაიგეგმა და განხორციელდა კანტუკეტანის ფარგლებში, მისი და მასთან დაკავშირებული ასოციაციების მხარდაჭერით. 1999/2000 საწავლო წლის განმავლობაში სასოფლო სამუსიკო ცენტრების ინიციატივით 20-მდე პედაგოგი და 500-მდე მოსწავლე სოფელ ასპარენიდან მუშაობდა ბასკი კომპოზიტორისა და მომღერლის, მიკელ ლაბოას იუბილისადმი მიძღვნილ პროექტზე. ამ დიდებული ხელოვანის შემოქმედების შესწავლას ბავშვებმა რამდენიმე თვე მოანდომეს და დიდ კონცერტზე მის წინაშე წარსდგნენ სხვა ვოკალურ ჯგუფებთან და სოფლის კლუბებთან ერთად. ეს სასცენო გამოცდილება წარუშლელი დარჩება მოსწავლე ახალგაზრდობის მეხსიერებაში.

რაც შეეხება საგუნდო სიმღერას, 2000 წელს, ბასკური კულტურის ინსტიტუტის დაკვეთით, ახალგაზრდა კომპოზიტორმა, ჟოკსან სან მიგელმა (Joxean San Miguel) გამოიკვლია ტრადიციული და თანამედროვე ბასკური სიმღერის რეპერტუარი, სასკოლო დაწესებულებების გუნდებისათვის შესარჩევად. შედეგად, 2000 წლის შემოდგომაზე რამდენიმე

სკოლის გუნდი შეუდგა ექსპერიმენტს ახალ პედაგოგიურ მასალაზე (სიმღერათა კრებულები ახალი არანჟირებებით, კომპაქტ-დისკები...).. ამ შემთხვევაშიც, წლის ბოლოს ახალგაზრდა მოსწავლე მომღერლებსა და მუსიკოსებს უნიკალური შანსი მიეცათ, შემაჯამებელი კონცერტით გამოსულიყვნენ სცენაზე პროფესიონალი მუსიკოსებისა და ფართო აუდიტორიის წინაშე.

წინ, სიმღერის ძიებაში

თუ დღეს ბასკეთი ისევ არის ახალგაზრდა მომღერლების კერა, ამაში დიდი დამსახურება მიუძღვით ისეთ ერთობლივ ინიციატივებს, როგორცაა სიმღერის მასშტაბური კონკურსი – „Haur kantu txapelketa“ (საბავშვო სიმღერის ჩემპიონატი), რომელიც ორ წელიწადში ერთხელ ტარდება ქვეყნის შვიდ ისტორიულ პროვინციაში. კანტუკეტანის პროგრამის ფარგლებში, ამ კონკურსში გამარჯვებულ მოყვარულ მომღერლებს შესაძლებლობა ეძლევათ, გაიარონ მოსამზადებელი კურსები. ამგვარად, აღმოჩენილ ტალანტებს შეუძლიათ, უფრო შორს წავიდნენ სიმღერის ძიებაში, დახვეწონ ვოკალის ტექნიკა, გაეცნონ თანამედროვე მუსიკას, უფრო ფართოდ, ზოგადად მუსიკალურ კულტურას, რადგანაც სიმღერის სიყვარულთან ერთად, ჩვენ, ალბათ, სასიმღერო ცნობიერების გადაცემაც გვჭირდება. ეს ის ცნობიერებაა, რომელსაც დღეს უკვე მყარად აქვს ფესვები გადგმული ბასკური ზეპირსიტყვიერი ტრადიციის პირდაპირ და უერთგულეს გამგრძელებლებში: „ბერტსოლარებში“ და სიმღერის იმპროვიზაციის ოსტატები). ამ სფეროში, მეტად, ვიდრე ნებისმიერ სხვაში, სახეზეა დიდი ძვრები ტრადიციის გაგრძელებაში, რაც უწინ მხოლოდ ოჯახის წიაღში, ტავერნებსა და სოფლის მოედნებზე ხდებოდა. დღეს კი ამ პროცესს წარმართავენ საიმპროვიზაციო სკოლები (ჩრდილო ბასკეთში ამჟამად ხუთი ასეთი სკოლაა) და თავად იმპროვიზატორები თავიანთი გამოსვლებით სასწავლო დაწესებულებებში. აქაც, ისევ კანტუკეტანის პროგრამა უზრუნველყოფს პროფესიონალი კადრების მომზადების მხარდაჭერას, რაც აუცილებელია, თუ გვსურს, რომ არ შეწყდეს და ახალი განვითარება ჰპოვოს ჩვენი კულტურის მარგალიტმა, იშვიათმა და უკეთილშობილესმა ჟანრმა, რომელიც მთელი მსოფლიოს მკვლევრების უდიდეს ინტერესსა და გაოცებას იწვევს.

სიმღერის მომავლის უზრუნველსაყოფად

განურჩევლად იმისა, მოყვარულები არიან თუ პროფესიონალები, ბასკ მომღერლებსა და მუსიკოსებს ერთნაირად სჭირდებათ თანადგომა. ბუნებრივია, რომ ისინი ბოლო წლების განმავლობაში დახმარებისათვის (პროფესიული განათლების მისაღებად, საკუთარი შემოქმედების წარმოსაჩენად, ახალი ნაწარმოების შესაქმნელად) მიმართავენ ბასკური კულტურის ინსტიტუტს, ერთადერთ სტრუქტურას, რომელსაც ხელეწიფება ბასკური კულტურის „მართვა“ ჩრდილო ბასკეთში. კანტუკეტანის

პროგრამისა და ახლადშექმნილი პარტნიორების წყალობით, ბასკური კულტურის ინსტიტუტმა წარმატებით მოიძია სახსრები შემდგომი განვითარებისათვის, რათა არ გაეცრუებინა ხელოვანთა მოლოდინი და დაეკმაყოფილებინა მათი მოთხოვნები. ასე მაგალითად, პროფესიული განათლების სფეროში, მთელი 2000 წლის განმავლობაში, ფუნქციონირებდა ვოკალური ხელოვნების სრულყოფის მოდულები. ეს წამოწყება მომავალშიც აუცილებლად გაგრძელდება. ახალი ჰორიზონტები ისახება ბასკი შემსრულებლების წარმოსაჩენად, როგორც თვით ბასკეთში, ასევე მის ფარგლებს გარეთაც. მრავალ ბასკ მომღერალს, როკ-ჯგუფს, ვოკალურ ანსამბლსა და იმპროვიზატორს მიეცა შესაძლებლობა ეჩვენებინა თავისი ხელოვნება ბორდოში, ბილბაოში, ბეირუთში, პარიზში, უელსში, სამხრეთ ამერიკაში, კალიფორნიაში, უზბეკეთში, სან ტომესა და კვებეკში. ინსტიტუტის განსაკუთრებული ძალისხმევა მიმართულია თანამედროვე ბასკური სიმღერის მხარდასაჭერად. შედეგად, ბაიონ-კოტ-ბასკის რეგიონის ეროვნული კონსერვატორიის კურსდამთავრებულ ახალგაზრდა ტალანტებსა და სხვადასხვა კონკურსის ლაურეატებს შესაძლებლობა მიეცათ, წარმდგარიყვნენ სცენაზე ადგილობრივი მაყურებლების წინაშე (კონცერტები, ფესტივალები და ორგანიზებული გამოსვლები კანტუკეტანის გამოფენის ფარგლებში). ლანდების სამუსიკო სკოლასთან მჭიდრო პარტნიორულ საფუძველზე შეიქმნა ორიგინალური ერთობლივი მუსიკალური სპექტაკლი, რომელშიც მონაწილეობდა ბასკური კულტურის ინსტიტუტის მიერ შერჩეული ხუთი ახალგაზრდა მომღერალი და ლანდების სამუსიკო სკოლის ხუთი ინსტრუმენტალისტი. ასე შეიქმნა ჯგუფი „ეგალკა“, რომელიც გასული წლის თებერვალში წარმატებით გამოდიოდა ბასკეთისა და კვებეკის სცენებზე. და ბოლოს, ბასკური კულტურის ინსტიტუტი განუხრელად განაგრძობს „კანტუკეტანის“ სულს სხვადასხვა კულტურულ ღონისძიებებში ბასკი შემსრულებლების მონაწილეობის უზრუნველყოფით. ესენია: მუსიკორას სალონი (პარიზი), მსოფლიოს ხალხების ცეკვისა და მუსიკის ფესტივალი (რის-ორანჟისი), ატიპიური ღამეების ფესტივალი (ლანგონი), სადაც ინსტიტუტის მიერ წარგზავნილმა ბასკმა ხელოვანებმა გამოავლინეს მთელი თავისი ნიჭი ბასკეთის ამ გზავნილით აღფრთოვანებული უცხოელი მაყურებლის წინაშე.

შემოქმედების წახალისება

იმისათვის, რომ ბასკურ სიმღერას ჰქონდეს მომავალი, დღესვე უნდა დავიწყოთ ამაზე ზრუნვა. ამიტომაც „კანტუკეტანის“ პროგრამის მიზანია, ბიძგი მისცეს და წახალისოს ნებისმიერი ინიციატივა, რომელიც ემსახურება თანამედროვე მრავალფეროვანი ბასკური სიმღერების გავრცელებას, ხოლო მხატვრული შემოქმედების სტიმულირება მისი საქმიანობის ძირითადი ღერძია. შემოქმედებითი პროცესის წარმოჩენა ხდება არა მხოლოდ მუსიკალური ღონისძიებების (სიმღერისა და ცეკვის კონ-

ცერტების, პოეზიის საღამოების, საგუნდო შემოქმედების) მხარდაჭერით, არამედ უნიკალური ექსპერიმენტებითაც, რომელთა შორის, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს კონცერტი, რომელშიც ერთად იღებდნენ მონაწილეობას ბასკური ტრადიციული სიმღერების ცნობილი შემსრულებელი, მომღერალი-მეცხვარე, ერამუნ მარტიკორენა, ბაიონ-კოტ-ბასკის მუსიკოსები და რეგიონის ეროვნული კონსერვატორიის 40-კაციანი გუნდი. ეს იყო უპრეცედენტო მოვლენა, რომლის წარმატებამაც განაპირობა მათი საკონცერტო ტურები ბასკეთსა და მის ფარგლებს გარეთ. კიდევ ერთი დასტური იმისა, რომ მხარს ვუჭერთ ინოვაციებს, გახლავთ უდიდესი ფრანგი კომპოზიტორის ნიკოლას ბაკრის ახლადშექმნილი კანტატა *Isiltasunaren Ortzadarra* („სიჩუმის ცისარტყელა“), თანამედროვე 25-წუთიანი პიესა, რომელიც შთაგონებულია ბასკი მწერლის, იოსანტონ არჩეს პოეტური ქმნილებებით. ეს ნაწარმოები ბასკური კულტურის ინსტიტუტისა და ბაიონ-კოტ-ბასკის რეგიონის წარმატებული პარტნიორული ურთიერთობის შედეგია, რამაც საშუალება მისცა ნიკოლა ბაკრის, ერთწლიანი შემოქმედებითი მივლინების ფარგლებში, ღრმად გასცნობოდა ბასკურ კულტურას. კანტატა შესრულდა ორ კონცერტზე, ენდეისა და ანგლეში. ის ჩაიწერა დისკზეც, რომელიც 2003 წელს გამოუშვა კომპანიამ *Digital Records*.

კულტურული კავშირები, როგორც შემოქმედებითი სტიმული

ამ უმნიშვნელოვანესმა შემოქმედებითმა კავშირებმა შესაძლებელი გახადა არა მხოლოდ განსხვავებული მუსიკალური ჟანრებისა და სამყაროების ურთიერთგადაკვეთა, არამედ საოცრად დაახლოვა ერთმანეთს ჩვენი პლანეტის სხვადასხვა კულტურები. ბასკური კულტურის ინსტიტუტისათვის ერთ-ერთი პრიორიტეტი მსოფლიოს ხალხთა სიმღერების გაცნობაა. სხვისი მოსმენა კიდევ უფრო გვამდიდრებს: ასე, მაგალითად, ამ უკანასკნელი თვეების განმავლობაში ბასკი აუდიტორია სიამოვნებით გაეცნო ქართველ და ბერბერ მომღერალ ქალებს ფოლკლორული ანსამბლებიდან „მზეთამზე“ და „ბნეტ მარაკეში“, „ურს კარპატის“ ბომა მუსიკოსებს, ბულგარულ კვარტეტს „სლავის“, „დაიმახკან-აზნაკის“ ჩეჩენ მომღერალ ქალებს, უზბეკურ ჯგუფს „დუტორჩილარს“ და ხორვატულ ჯგუფს „ნავალიას“. ეს ის ხმებია, რომლებიც შეუერთდნენ ბასკურ ხმებს, რომ სკოლის მოსწავლეებსა თუ და ბასკ შემსრულებლებს მოესმინათ, ესწავლათ და გაეზიარებინათ ერთმანეთის გამოცდილება.

კანტუკეტანის შემდეგ

რა თქმა უნდა, ჯერ ნაადრევია „კანტუკეტანის“ პროგრამის შედეგების საბოლოო შეფასება. თუმცა კი, მისი სამწლიანი არსებობის ძირითადი მიმართულებების ანალიზი, საშუალებას გვაძლევს, დავასკვნათ, რომ მისი ყველა ინიციატივა ეფექტურად განხორციელდა და ხასიათდებოდა არნახული დინამიზმით. ყველა სფეროში, ეხებოდა ეს მეხსიერების დაცვას, პროფესიული კადრების მომზადებას თუ თავად შემოქმედებას,

იგი თითქმის ყოველთვის პასუხობდა ხელოვანების, ასოციაციების, პარტნიორებისა თუ აუდიტორიის მოლოდინსა და სურვილებს. თავად გამოფენას კი, რომელიც ამ პროგრამის „შუქურა“, უდიდესი ნარმატება ხვდა წილად. ეს მოძრავი გამოფენა უკვე მოინახულა 70 ათასმა დამთვალიერებელმა და იგი კვლავაც აგრძელებს თავის მოგზაურობას. უახლოეს მომავალში დაგეგმილია მისი გატანა ატლანტის ოკეანის გაღმაც და ამერიკის შეერთებული შტატების ბასკურ სათვისტომოებსაც ექნებათ მისი ხილვის შესაძლებლობა. ამ ხანგრძლივი მოგზაურობის დასასრულს, რომელიც მრავალ დასახლებულ პუნქტს მოიცავს, ბასკური კულტურის ინსტიტუტის დიდი სურვილია, რომ ეს გამოფენა სამუდამოდ დარჩეს ბასკური სიმღერის ცოცხალ მუზეუმად, შესაძლოა, სხვა რომელიმე მუზეუმის ჭერქვეშ, მაგრამ არ გადაუხვიოს მარადი განახლების, კულტურული ევოლუციისა და ცოცხალი შემოქმედების გზას.

ამასთან, კანტუკეტანის პროგრამა არასდროს ყოფილა თვითმიზანი ბასკური კულტურის ინსტიტუტისათვის. ის იყო ერთგვარი „საბაზი“ საზოგადოებასთან ურთიერთობების დასამყარებლად და იმ ახალი აქციების ჩასატარებლად, რომლებიც მიზნად ისახავენ ბასკური ენისა და კულტურის უკვდავყოფასა და განახლებას. ჩვენი ერთ-ერთი მთავარი მიზანი ბასკეთში ზეპირი მუსიკალური მემკვიდრეობის შეგროვების, დაცვისა და მისი დაფინანსების ერთიანი პოლიტიკის შემუშავებაა, რაც უნდა აისახოს ისეთი სტრუქტურის შექმნაში, რომელიც ზეპირი ტრადიციის ჭეშმარიტ რესურს-ცენტრად იქცევა. კანტუკეტანით, ამ ამბიციური და გამაერთიანებელი პროგრამით, ბასკური კულტურის ინსტიტუტმა ბასკი ხალხის სასიმღერო მეხსიერებას მომავლის გზა გაუკაფა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ბასკური სიმღერის ჟღერადი და პოეტური სამყარო გაგვაგონებს თავის გამოძახილს ყველგან, სადაც კანტუკეტანი მიიყვანს მას.

თარგმნა ირინა კუციაძე

come. One of our main goals is to work out a single policy for accumulation, preservation and valorization of oral musical heritage in the Basque Country. This should be manifested in the creation of a structure that will turn into a true oral centre-resource. Provided that this project is realized, the result of the immense work carried out within the *Kantuketan* program will occupy its legitimate place and the promotion of Basque culture will be continued on the new basis.

By means of *Kantuketan*, this ambitious and unifying program, the Institute of Basque Culture has paved the future way for the singing memory of the Basque people. This means that the resonance of the sonorous and poetic world of Basque singing is heard in every place where *Kantuketan* brings it.

Reference

ಇಂಟರ್‌ನಾಷನಲ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಆಫ್ ಬಾಸ್ಕಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಸಂಶೋಧನಾ ಯೋಜನೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೆಳಕಂಡಂತಿರುವ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

სიმღერები რაჭრანით ტუმბა: სათავეები და ინტერპრეტაციის საკითხისათვის

ლიტვურ სასიმღერო ტრადიციაში გვხვდება სიმღერები რეფრენით *tumba tumba; tumba tumba tumba drica* და კიდევ ამის მსგავსი *ciumba ciumba dra; ciumba ciumba olia dria; tumid tumid tumdidi* და ასე შემდეგ. ზემოთ ნახსენები სიმღერები ფოლკლორისტიკების მიერ განიხილება როგორც „მსუბუქი“, „პოპულარული სიმღერა“ და ა. შ. მომღერალთა ცნობების მიხედვით, ეს სიმღერები იმღერებოდა ბავშვების მიერ ან „საღამოს გართობის დროს“, „მუშაობისას“, „ყველიერზე“, „წვეულებაზე, ნათლობასა და ქორწილში“. ისინი შეიძლება იყოს როგორც მონოფონიური, ისე ჰომოფონიური. ჩვენს მიერ მოყვანილი რეფრენები ვრცელდება ერთ-ერთი ტექსტური ხაზის ფარგლებში, ან ქმნის ახალს (მაგ. 1).

ზოგიერთ სიმღერაში, რეფრენ *tumba*-ს გამეორება იღებს ბურდონული ბანის, *basso ostinato*-ს სახეს. შესაძლებელია მარცვლები *tumba tumba* მოცემული იყოს ორ ან მეტ ხმაში და იგივე იმიტირებული იყოს ინსტრუმენტულ აკომპანემენტში (მაგ. 2).

მსგავსი რეფრენი *bam-bam (bim-bam.)*¹, რომელიც იმღერება დაბალ ბურდონულ ვოკალურ პარტიაში შეიძლება ახდენდეს ზარის იმიტაციას (სხვათა შორის, ტერმინი *bordun* დაკავშირებულია ზარებთან)² (მაგ. 3).

თავისთავად ეს მოსაზრება არ არის ახალი – მრავალი ერის ტრადიციაში სხვადასხვა მარცვალი ძალიან ხშირად შეიძლება იქცეს ინსტრუმენტული თანხლების იმიტაციად (*Pamiatniki mordovskogo...* 22; Ruitel, 1988; Khertseva, 1988; და ა. შ.). თუმცა, ამ შემთხვევაში, ჩვენ განსაკუთრებით გვინტერესებს სიტყვა **ტუმბა**, რომელიც, რამდენადაც ვიცით, გვხვდება ზოგიერთი ერის მრავალხმიან სიმღერებში. გაბმული ბანი, რომელიც ერთ ნოტზე რეფრენის **ტუმბე-ტუმბე** გამეორებას წარმოადგენს, ტიპურია არუმინული სიმღერებისათვის (გრამოსტენის ეთნიკური ჯგუფი). (მაგ. 4. აქ, როგორც ვხედავთ, გუნდის პარტიის მკაფიო თანხლების ფონზე სოლისტიკების ბრწყინვალე სადღესასწაულო მელოდია ისმის).

საინტერესოა, რომ სერბიაში ასეთივე ტიპის სიმღერები შეადგენენ ერთგვარ ჯგუფს, რომელიც ხალხში **ზუმბა**-ს სახელითაა ცნობილი. მაგალითად, ერთ-ერთი ამ სიმღერათაგან იმღერება კაცების ჯგუფის მიერ: ზოგიერთი მათგანი იმეორებს რეფრენს **ზუმბე ზუმბე** (I-II-I-V საფეხურებზე). ამასთან დაკავშირებით მოვიყვანთ ეთნომუსიკოლოგების კომენტარს: „სახუმარო სიმღერა. იმღერება რაკიჟას (ქლიავის არაყი) გამოხდის დროს, ასევე ლხინის, დღესასწაულებზე ან კოლექტიური შრომის დროს. მისი ფოლკლორული სახელწოდება **ზუმბა** გვიჩვენებს, რომ იგი განეკუთვნება სიმღერების სპეციფიკურ ჯგუფს. ნამყვან ხმას თანხლებას უწევს გუნდი, რომე-

ლიც წარმოთქვამს მხოლოდ ბგერათმიბაძვის მარცვლებს და წარმოადგენს ინსტრუმენტული აკომპანემენტის იმიტაციას. ცალკეული მომღერლები ხანდახან იმიტირებენ ცხოველების ხმებს“ (*Hey, Rudnik, you old mountain. . .64-66*) (მაგ. 5).

საკითხავია, არის თუ არა ლიტვური და უკვე ხსენებული ერების ერთსახელიან რეფრენებს შორის რაიმე მჭიდრო კავშირი, თუ უბრალოდ სიტყვების შემთხვევით მსგავსებასთან გვაქვს საქმე?

ლიტვურ ენაში სიტყვა *tumba* არაა ცნობილი არც ზმნისა და არც არსებითი სახელის მნიშვნელობით. სიტყვის წარმოშობის შესახებ მსჯელობისას, პირველ რიგში, ყურადღება უნდა მიექცეს ჩვენს მეზობლებს – რუსებს (როგორც ცნობილია, ლიტვური ენა შეიცავს სლავური სიტყვების საკმაოდ მნიშვნელოვან რაოდენობას), რომელთა ენაში სიტყვას *tumba* (ბი აბ) აქვს შემდეგი მნიშვნელობები: 1) დაბალი ბოძი გზაზე; 2) ქვესაყრდენი; 3) პატარა მაგიდა საწოლის თავთან (რუსულად — ბი აბ აბ); 4) მსუქანი, ტლანქი ნელი ადამიანი. რუსული სიტყვა ბი აბ ენათესავება ხალხში გავრცელებულ ლათინურ სიტყვას *tumba* — “საფლავი“, რომელიც განიხილება როგორც ბერძნულიდან წარმოებული ბი აბ „გორაკი“ (Fasmer, 1996:120).

ინგლისური სიტყვა *ტუმბ* (ცერა თითი) ენათესავება ლათინურ ზმნას *ტუმერე* „გაბერვა, ყოყოჩობა და ა.შ. ინდო-ევროპული *ტუ- / *ტუ- / *ტეუ — „გაბერვა, გასიება“; ინგლისური *ტომბ* – საფლავი, ნასესხებია ფრანგული სიტყვიდან *ტომბე*, რომელიც წარმოიშვა ლათინური სიტყვიდან *ტუმბა* და მასთან მსგავსი ფუძე აქვს — *ტუმერე* და ა.შ. (Klein, 2003:787-788). შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ ყველა ნახსენები სიტყვა მიეკუთვნება იგივე ინდო-ევროპულ ენათა ჯგუფს (ლიტვურთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს სიტყვები: *ტუმეტი*, *ტუმალას*, *ტუკტი* და ა.შ. (Fraenkel, 1962-65 :1139). ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი სიტყვა მეტ-ნაკლებად ენათესავება სიტყვებს „გაბერვა, გასიება“.

უნდა გვახსოვდეს, რომ ხსენებული არუმინული ენა მიეკუთვნება რუმინული ენის მაკედონიურ-რუმინულ დიალექტს. ამასთან, შეიმჩნევა იმპულსები სხვა ენებიდანაც, რომლებიც მკვიდრდება მიგრაციის დროს (Muszkalska, 1999:81). შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ *ტუმბე-ტუმბე*-ს, რომელიც გვხვდება სიმღერებში, შესაძლებელია ქონდეს იგივე მნიშვნელობა, რაც მსგავსი ფუძის რუმინულ სიტყვებს. მაგალითად, ესპანური სიტყვა *ტუმბა* - საფლავი; კატაფალკი; *ტუმბო* – შენჯღრევა, შერხევა; გრუხუნი, ქუხილი, თქაფა-თქუფი; *ტუმბონ* – უსაქმური, მუქთახორა, უქნარა, ნაცარქექია (Petrauskas, 2007:21-722, 754). როგორც ჩანს, რეფრენი *ტუმბე-ტუმბე*, რომელიც არსებობს არუმინულ სიმღერებში (ისევე როგორც ლიტვურში?), ერთი მხრივ, შეიძლება ნიშნავდეს „მსუქანს“ (მუსიკაში – დაბალი ტონი), „ინერტულს“ და რაიმე მსგავსს. ის შეიძლება მოსახერხებელი იყო ძალიან დაბალი ბანის პარტიის „გამოსახატავად“ (ბურდონი). საინტერესოა, რომ სარდინიული ლაუნედასის (ხის ჩასაბერი ინსტრუმენტი) ყველაზე დიდი ბანის სტვირის

სახელწოდებაა *tumbu* (ლაუნედასის ნაწილები: *Loba: 1)tumbu 2)mankosa manna, Kabittsina - Mankosedda* (Benson, 1969 (I): 14-15)(მაგ. 6).

ძველ ინდოეთში (VII საუკუნე) ცნობილი იყო ხემიანი ლირა კვახის რეზონატორით. „მაჰაბჰარატაში“ ის (ბამბუკის ფლეიტა ვამსა-სთან ერთად) მოხსენიებულია როგორც *ტუმბავინა* (Kaufman, 1981:180). ამ შემთხვევაში *ტუმბა* ნიშნავს „კვახს“, ანუ რაიმე „გაბერილს“.

მეორე მხრივ, რეფრენი *ტუმბა* შეიძლება უკავშირდებოდეს სიტყვის ფუძეს, რომელიც გამოხატავს შესაფერის ჟღერადობას. გავიხსენოთ, რომ არსებობს დასარტყამი ინსტრუმენტების მრავალი სახელწოდება, რომლის წარმოშობაც ბგერადი მიბაძვითაა განპირობებული. მაგალითად, ტამ-ტამი — „დიდი გონგი“ (მე-19 საუკუნის შუა წლები, წარმოშობა ზუსტად ცნობილი არაა, შესაძლებელია მოდიოდეს ჰინდის „ტომ-ტომ“-იდან), *ტომ-ტომი*, დოლი (თავდაპირველად წამოვიდა ინდოეთიდან). ჰინდის ტომის ტამ-ტამი, სავარაუდოდ იმიტაციის შედეგადაა წარმოქმნილი (შევადართ სინგალის ტამა-ტამა და მალაიური ტონგ-ტონგი). ნიგერიის სამხრეთ-დასავლეთით დასახლებული იარუბას ხალხის *უნდუნ* — ორ მემბრანიანი, ქვიშის საათის ფორმის დასარტყამი ინსტრუმენტი. მასზე შესაძლებელია სალაპარაკო ენის ტონების და სიმალლის ცვალებადობის იმიტაცია, გამოცდილი შემსრულებლები ამ ინსტრუმენტის თანხლებით რიტუალურ სადიდებელ პოეზიას აღავლენენ ღვთაებისადმი. ამ ინსტრუმენტის ტყუპები გვხვდება აღმოსავლეთ აფრიკაში, აზიასა და მელანეზიაში³ უძველეს ინდოეთში საომარ დოლ *დუნდუბჰი* — რომელიც ჭექა-ქუხილის ღმერთის, ინტრას დამხმარე იყო, კიდევ ერთი სახელი ჰქონდა „ინტრას მუშტი“ (ნახსენებია „რიგვედაში“, „მაჰაბჰარატაში“ და სხვაგან (Kaufman, 1981:31-32). აქ აუცილებელია გავიხსენოთ, რომ ლიტვური ჭექა-ქუხილის ღმერთის, *პერკიუნასის* ხალხში გავრცელებული ერთ-ერთი სახელია *დუნდულისი* (წარმოქმნილია ზმნიდან *დუნდეტი* — ქუხილი; ჟღერადობა, რომელსაც გამოსცემს დოლი).

შეგვიძლია აღვნიშნოთ მარიული (ფინელ-უგრების ეთნიკური ჯგუფი რუსეთის ფედერაციაში) ორმხრივი დოლი *tumyr* ან *tiumyr*. იგი გამოიყენება როგორც რიტუალური და დამხმარე ინსტრუმენტი. ხანდახან მისი ოსტინატური ფიგურები თანხლებას უწევენ საგუნდო სიმღერებს (*Musikalni entsiklopedicheski slovar...*, 556).

დავუბრუნდეთ ჩვენი ინტერესის ობიექტს, რეფრენს *tumba*. ამ სიტყვის ერთ-ერთი, სხვადასხვა ლექსიკონში წარმოდგენილი მნიშვნელობა (მრავლობითი *tumbas*) ცენტრალურ ამერიკაში არის „აფრიკული დოლი“ ან „აფრო-კუბური ინსტრუმენტი“ (*Ispanu-lietuviu kalbu zodynas*, 2001:721-722)⁴. როგორც ქვევით დავინახავთ, არსებობს ამ დასარტყამების რამდენიმე დასახელება: *tumba francesca* (ცილინდრის ფორმის დასარტყამი ინსტრუმენტები, რომელიც გამოიყენება სიმღერისა და ცეკვის აკომპანემენტისთვის; ისინი პოპულარობას იძენენ კუბაზე XVIII საუკუნის ბოლოს ჰაიტისელი ზანგების მემკვიდრით, რომელთაც ფრანგებს უწოდებდნენ⁵), *tumba vendu, tumba-*

dora vendu და სხვ. როგორც გვახსოვს, ესპანური სიტყვა *tumbo* (რომელიც თავის ჟღერადობით შეესატყვისება ზმნას *tumba*) ნიშნავს „შენჯღრევა, შერხევა“; „გრუხუნის, ქუხილის, თქაფა-თქუფი“. შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ სიტყვები *tumba- tumba (tumbe- tumbe)*, რომლებიც მეორდება სიმღერაში, განიხილება როგორც დასარტყამი ინსტრუმენტების თანხლების იმიტაცია. ამასთან ერთად, შეგვიძლია ასევე შევადაროთ ინგლისური სიტყვა *thump* (ძლიერი დარტყმის ხმა, მუშტით ან ხელკეტით, მსგავსია სიტყვისა *thumb*, რომელიც დაკავშირებულია „რაიმე გაბერილთან“). უკანასკნელი სიტყვა ბგერნერითი წარმოშობისაა (მე-16 საუკუნის შუა წლები, ჟღერადობის იმიტაცია). *Thump*, არსებითი სახელი: 1) ძლიერი დაბერვა; 2) ძლიერი დარტყმის ხმა; კაკუნის; ზმნა: 1) ძლიერი დარტყმის მიყენება, მსუბუქი დარტყმა, ხმამაღალი დარტყმა; მუშტით დარტყმის მიყენება, დოლის ცემა; 2) ბრაზუნის, კაკუნის, საცობის ამოღება“.

არსად არაფერია ნათქვამი დოლთან — *tambur* კავშირის შესახებ (იტალიური *tamburo*, ესპანური *tambor*, ფრანგული *tambour*). *Tam-bour*, არსებითი სახელი (მრავლობითი *tam-bours*) ნიშნავს სამხედრო ბარაბანს: ბარაბანი, კერძოდ მცირე სამხედრო ბარაბანი (მე-15 საუკუნე, ძველი საფრანგეთის გავლით, სპარსული ტობირა, რომელიც შესაძლოა ჩამოყალიბდა არაბული *tunbur*-ის „ბარბითის“ გავლენით); შევადაროთ *tam-bou-ra*-ს (მრავლობითი *tam-bou-ras*), აზიურ სიმებიან ინსტრუმენტს: დაბალი ჟღერადობის, ბარბითის მაგვარი საკრავი, რომელზეც იკვრება ჰარმონიული საფუძველი, გაბმული ბანის ბგერა (შემოვიდა მე-16 საუკუნის ბოლოს არაბეთის და სპარსეთის გავლით, სპარსული *dunbara*, სიტყვა-სიტყვით „ბატკნის კუდი“). ასევე შევადაროთ *tam-bou-rin*: „დიდი ცილინდრული ფორმის ორმხრივი ბარაბანი“ (მისი კორპუსის სიმაღლეა დაახლოებით 1 მ; გამოჩნდა პროვანსში, საფრანგეთში მე-19 საუკუნეში); მეორე ტიპის პორტატული ბარაბანი (ბანრით ერთმანეთთან დაკავშირებული მემბრანები (*Pasaulio muzikos instrumentai*, 1999:224).

ფრანგული ხალხური ინსტრუმენტი *tambourin de bearn* წარმოადგენს სიმებიან „დასარტყამ ინსტრუმენტს“. ამ ინსტრუმენტის სიმები ნაწლავებისაგანაა დამზადებული და მისი აჟღერება ხდება ხემის დარტყმით სიმებზე. ასევე *tam-bou-rine* „დასარტყამი ინსტრუმენტი წკრიალა ჟღერადობით (მე-16 საუკუნის ბოლო, ფრანგულიდან სიტყვასიტყვით „პატარა ბარაბანი“, ნაწარმოებია *tambour*-იდან). ასევე შევადაროთ *ta-bor* ან *ta-bour* „პატარა ბარაბანი“: მასზე იკვრება ერთი ხელით, ხოლო მეორე ხელი უკრავს სალამურზე. განსაკუთრებით პოპულარული იყო ეს ინსტრუმენტები შუა საუკუნეებში (მე-13 საუკუნე, ძველი ფრანგული *tabour*, რომლის წარმოშობა ზუსტად ცნობილი არაა: შესაძლებელია სპარსული *tabir*-იდან, „ბარაბანი“. სათავე — ინგლისური *tambourine*).

უნდა აღვნიშნო, რომ ამ მოხსენების მიზანს არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს დეტალური ლინგვისტური ანალიზი. ჩემი მხრიდან ეს არის მცდელობა, შევისწავლო კავშირი შესაბამისი მუსიკალური ჟღერადობის წარმომავლობას შორის (უმრავლეს შემთხვევაში იგი ენათესავება დასარტყამ ინსტრუმენტებს). როგორც ჩანს, განსხვავებულ ენებში მკაფიოდ ხაზგასმული ჟღერადობა გამოიხატება მსგავსი ტიპის მარცვლე-

ბით: *tum-* (*dum-*), *tun-* (*dun-*), *tam-tom-* და ა.შ. ბუნებრივია, რომ ფოლკლორული სიმღერები ხდება მრავალი განსხვავებული რეფრენის საფუძველი და ამავე დროს, დასარტყამი ინსტრუმენტების თანხლების იმიტაციის საფუძველიც. მაგალითად, თითქმის დარწმუნებით შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ რეფრენი *bung bunga da* მიზნად ისახავს ბარაბანის ჟღერადობის იმიტაციას; შედარებულია ლათინურ სიტყვასთან *bunga* – ბარაბანი. ლიტვურ სიმღერებში უამრავი მსგავს ფუძიანი რეფრენია: *tum-di tum-di tum-didi*; *tum-ta dritaa*; *tumba (d)rylia ocha*; *tumba rasa* (ამ სიტყვების კომბინაცია უაღრესად იდუმალია). ამასთან ერთად, ერთი რეფრენი (*tumbala tumbala tumbalalaika*) გვხვდება ებრაულ სიმღერებში⁶, რაც შესაძლებელს ხდის ვიპოვოთ კავშირი კიდევ ერთ ინსტრუმენტთან – ბალალაიკასთან (რუსულად – სამკუთხა ფორმის სიმებიანი საკრავი, წარმოიშვა 1780-90-იან წლებში. *А̀а̀ә̀ა̀ѝ э̀è̀ ǜ* – ლაყობა; სლავურად *áàè-ლაპარაკი, êà-სუფიქსი*⁷). საინტერესოა, რომ ლიტვურ სიმღერებში იმიტაციური სიტყვა *bala* გამოიყენება “ბოშური” ან სხვა ენის⁸ გამოსაჯავრებლად, მაგალითად: *Vic bala ciium bala, oka ciuka ciium bala*.

მიუხედავად ამისა, მანც ისმის კითხვა, რა მიზანი აქვს ასეთი „ინსტრუმენტული“ აკომპანემენტის გამოყენებას სიმღერებში – შეიძლება ეს განვიხილოთ როგორც ინსტრუმენტების იმიტირების ორიგინალური ხერხი? ან იქნებ, ეს რიტმული აქცენტების ხაზგასასმელადაა გამოყენებული? ან, იქნებ, შესაფერისი ბრწყინვალე ფონის შესაქმნელად თავისუფალი სოლო მელოდის განვითარებისთვის? (მაგ. 7). ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა საკმაოდ რთულია. ასეა თუ ისე, ლიტვურ ფოლკლორში გვაქვს საქორწილო (ისევე როგორ სხვა მოვლენებთან დაკავშირებული) სიმღერების ჩანაწერების საკმაოდ მნიშვნელოვანი რაოდენობა, რომელთა დროსაც სტუმრები სხედან მაგიდასთან და აბრაახუნებენ მუშტებს ან ჭურჭელს (მაგალითად, კოვზებს). ასეთი შესრულება უზრუნველყოფს მონაწილეების მხიარულებასა და კოლექტიურობის შეგრძნებას. შეიძლება, უძველეს დროში მაგიდაზე ბრაახუნს და კაკუნს მაგიური დატვირთვა ჰქონდა – იცავდა ახალდაქორწინებულ წყვილს, ისევე, როგორც ქორწილის სხვა მონაწილეებს ბოროტი ძალებისაგან (მაგიდაზე კაკუნით საქორწილო ტანსაცმელში გამოწყობილნი ეპატიჟებიან სტუმრებს და ქორწილის მომსახურეებს). საბოლოო ჯამში, შესრულების ასეთი ტიპი წვეულებას მხიარულს და ხმაურიანს ხდის, რადგან სიმღერას მხარს უბამს მონვეულთა საკმაოდ დიდი რაოდენობა. ირკვევა, რომ რეფრენი *tumba* და მისი მსგავსი სიტყვები გამოიყენება როგორც დასარტყამი ინსტრუმენტი (გავიხსენოთ სერბული სიმღერა *zumba*, რომელიც იმღერება წვეულებების, დღესასწაულების დროს ალკოჰოლურ სასმელთან ერთად; შეიძლება აქ იყოს კავშირი ესპანურ სიტყვა *zumba*-სთან — „ცემა, დარტყმა“; „ზარი, ზარის რეკვა“; „ჟღერუნა“ (სათამაშო); *zumbar* „ჟღერადობა, წუნწუნი, ზმუილი, ბურღლუნი, ჯუჯლუნი, გრუხუნნი“; „დარტყმა, მირტყმა, ცემა“; *zumbido* - „ზმუილი, ხმაური“). შესაძლებელია, რომ *tumba* და მისი მსგავსი რეფრენები ჟღერდეს ერთდროულ-

ლად გაბმულ ბანთან და რიტუალურ კაკუნთან ერთად, ან რაიმე მოქმედებასთან, რომელიც წარმოშობს ჟღერადობას (ფეხების ბაკუნი, კოცნა და ა.შ.); დღესაც კი, ზოგიერთ სიმღერაში გვხვდება სინკრეტიზმის ნარჩენები: ესაა სიმღერები, რომლებიც ბოლოვდება მარცვლებით: მაგალითად *tram*, რომელსაც თან ახლავს ფეხების ხმამალალი ბაკუნი). ასევე, რეფრენი *tumba* ლიტვურ სიმღერებში, რომელიც, როგორც წესი, მოცემულია მრავალხმიანი სიმღერის დაბალ რეგისტრში, შეიძლება განხილული იყოს, როგორც რაიმე „მსუქანი“, „მოკლე“ და „ინერტული“ (უკვე ნახსენები ინდო-ევროპულთან მსგავსების მიხედვით)?

რაც შეეხება სიტყვა *tumba*-ს ინტერპრეტაციის კავშირს გარკვეული ჟღერადობის გამოსახვის პრინციპებთან, ეს რთული თეორიული საკითხია, რომელიც ცალკე შესწავლას იმსახურებს. შესაძლოა, ამ კითხვაზე პასუხი მოიძებნოს სხვა ეროვნების განსხვავებული სფეროების სპეციალისტების დახმარებით. ამ მომენტისთვის კი პასუხი არა გვაქვს.

შენიშვნები

¹ *Bim-bam* – ზარის რეკვის ბგერადმიბაძვითი იმიტაცია (Lietuviniu kalbos zodynas, 1968, 823) მსგავსი მოვლენა (შესაძლოა ტიპოლოგიურად მასთან კავშირში მყოფი?) არსებობს სარდინიის მრავალხმიან სასიმღერო ტრადიციაში, როცა შესრულებულ სიმღერას უწოდებენ *tenores*. მხოლოდ მთავარი ხმა წარმოთქვამს ტექსტს, დანარჩენი ხმები იმეორებენ სიტყვებს – *bim-mari-bam, bim-ba-ram bam-bam, bim-bom etc.* (დაბალი ხმები — *contra* და *bassu* — ასრულებენ რიტმულ ბურდონს I და V საფეხურებზე ხსენებული სიტყვების გამოყენებით; მკვლევრების თანახმად ამ ხმების ფუნქციები სონორულია) (Muszalska, 1999: 159-160; Raciunaite-Viciniene, 2003).

² ფრანგული სიტყვის *bourdon* ერთ-ერთი მნიშვნელობა არის “დიდი ზარი.”

³ იხ. *Online Etymology Dictionary*. 2001 ნოემბერი.. დუგლას ჰარპერი. ლოგოს დიზაინი ფუტკრის გამოსახულების მსგავსი.. გვერდების დიზაინი და სისტემატიზება დენ კორმაკის.

⁴ იხ. *Diccionario de la Musica Popular Cubana*. <http://www.artisanat-africain.com/instruments/lescongas/congas018.htm>

⁵ იხ. <http://www.artisanat-africain.com/instruments/lescongas/congas018.htm>

⁶ ტუმბალაიკა რუსი ებრაელების ფოლკლორი და და საყვარელი სიმღერაა.

⁷ იხ. *Dictionary.com Unabridged (v1.1)*. დაფუძნებული Random House Unabridged Dictionary, © Random House, 2006.

⁸ ლიტვური *balabubasyti, -ija, -ijo* ლაქლაქი; შეადარე: *balasyti; balabosas –kas balabosija* – ლაყბობა; *balabuke* – მოლაქლაქე გოგო; *balalai* – ბგერათშეხამება, რომელსაც იყენებენ ვინმეს დასაძახებლად ფინურ აბანოში (*Lietuviu kalbos zodynas*, 2005).

songs should be interpreted as something „fat“, „short“ and „inert“ (while mentioning times of affinity of Indo-European)?

Regarding the word *tumba* interpretation“s relation with a radical representing a certain sound: it is a separate complicated theoretical question. Probably this question could be answered with the help of other nations,, specialists of different areas. For the time being let,,s leave it open.

Notes

¹*Bim-bam* – an onomatopetic imitation of a ringing bell (*Lietuviø kalbos þ odynas*, 1968, 823). A very similar phenomenon (possibly related typologically?) exists in the multi-voice singing tradition of Sardinia when performing songs called *tenores*. Only the main voice articulates the text, while other voices repeat a series of syllabic vocables, such *bim-bari-bam*, *bim-ba-ram bam-bam*, *bim-bom* etc. (the lowest voices – *contra* and *bassu* – perform a rhythmic bordun on the I and V scale degrees using the mentioned vocables; according to researchers the function of these voices is sonoric) (Muszkalska, 1999:159–160; Raèiù naitë-Vyèinienë, 2003).

²One of the meaning of the French word *bourdon* – large bell.

³*Online Etymology Dictionary*. November 2001. Douglas Harper. Logo design by Logo Bee.com. Page design and coding by Dan McCormack.

⁴*Ispanø -lietuviø kalbø þ odynas*, 2001: 721–722; *Diccionario de la Música Popular Cubana*. <http://www.artisanat-africain.com/instruments/lescongas/congas018.htm>

⁵<http://www.artisanat-africain.com/instruments/lescongas/congas018.htm>

⁶*Tumbalalaika* is a Russian Jewish folk and love song in the Yiddish language.

⁷*Dictionary.com Unabridged (v 1.1)*. Based on the Random House Unabridged Dictionary, © Random House, Inc. 2006.

⁸Lithuanian *balabãsyti*, *-ija*, *-ijo* intr. „to chatter nonsense, prattle,; comp. *balbasyti*; *balabosas* – kas balabosija, gossip, rattlebox; *balabukë* – a chatty girl, *balalai* – interj. sound used to summon everyone to the sauna (*Lietuviø kalbos þ odynas*, 2005).

References

- Balkevièius, J., Kabelka, J. (1977). *Latviø –lietuviø kalbø þ odynas*. Vilnius: Mokslas.
- Bentzon, A. F. W. (1969). *The Launeddas*. A Sardinian folk-music instrument. *Acta Ethnomusicologica Danica* 1. vol. 1–2. Copenhagen: Akademisk Forlag.
- Fasmer, M. (1996). *Etimologičeski slovar ruskogo iazika*. vol. I-IV. Saint Petersburg.
- Fraenkel, E. (1962–1965). *Litauisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg, Göttingen.
- Frisk, H. (1960–1970). *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Bde. I, II. Heidelberg.

Hey, Rudnik, you old mountain. Traditional singing and playing by the “Crnuæaka” group. (2003). Compiled by Radmila Petroviæ, Jelena Jovanoviæ. Belgrade: Exelsior.

Kaufman, W. (1981). Altindien. *Musikgeschichte in Bildern*, Band II: Musik des Altertums. Lieferung 8. Leipzig: VEB.

Lemchenas, Ch. Macaitis, J. (2003). *Rusø -lietuviø kalbø þ odynas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijø leidybos institutas.

Khertsea, I. (1988). Phenomen na grani vokalnogo i instrumentalnogo. (“fifa” – vid ruminskoi fleiti). In: *Narodnie musikalnie instrumenti i. instrumentalnaia musika*. Part 2. (pp.217-220). Moscow: *Sovetskii Kompozitor*.

Lietuviø kalbos þ odynas. (1968). T. I. Red. kol. J. Kruopas, A. Lyberis ir kt. Vilnius: Mintis.

Lietuviø kalbos þ odynas: elektroninis variantas, T. I–XX, 1941–2002 (2005). Redaktoriø kolegija: G. Naktinienë (vyr. redaktorë), J. Paulauskas, R. Petrokienë, V. Vitkauskas, J. Zabarskaitë. Vilnius: Lietuviø kalbos institutas. www.lkz.lt.

Lietuviø liaudies dainynas: T. I: Vaikø dainos. (1980). Parengë P. Jokimaitienë, melodijas parengë Z. Puteikienë. Redakcinë komisija: A. Jonynas, K. Aleksynas, D. kuzinienë, L. Sauka. Vilnius: Lietuviø literatûros ir tautosakos institutas.

Lietuviø liaudies instrumentinë muzika. Puëiamieji instrumentai. (1959). Sudarë ir parengë S. Paliulis. Vilnius: Valstybinë groþinës literatûros leidykla.

Musikalni entsiklopedicheski slovar. (1990). Moscow: Musika

Muszkalska, B. (1999). *Tradycyjna wieloglosowosc wokalna w kulturach basenu Morza Sroziemnego*. Seria Muzykologia nr. 6. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Pamiatniki narodnogo musikalnogo iskustva. (1981). Editor: E.B. Gippius; Compilers: N. I. Boiarkin. T. I. Saransk: *Mordovskoe Knozhnoe Izdatelstvo*.

Pasaulio muzikos instrumentai (1999). Iliustruota enciklopedija. Versta ið anglø k. [Editor Ruth Midgley. Diagram Visual Informatikon Limited, 195 Kentish Town Road, London MW5 2JU, England, 1976]. Vilnius: Kronta.

Petrauskas, V. V. (2007). *Ispanø -lietuviø kalbø þ odynas*. Vilnius: Leidykla “Þ odynas”.

Raëiû naitë-Vyëinienë, D. (2000). Dviejø pradø – vokalinio ir instrumentinio – susipynimas

sutartinëje „Buvo dû da Vilniuj”. *Lietuvos muzikologija*, ”. 1.(pp. 89–103). Vilnius: Lietuvos muzikos akademijos leidykla ir Kultûros ir meno instituto leidykla „Gervelë”.

Raèiù naitë-Vyèinienë, D. (2002). *Lithuanian Polyphonic Songs. Sutartinës*. Vilnius: Vaga.

Raèiù naitë-Vyèinienë, D. (2003). Sutartinës dviejôs tarp kitø archajiðkø dainavimo dviese bûdø. *Liaudies kultûra*, 2:19–31.

Ruitel, I. (1988). O vzaimosvaziakh vokalnoi i instrumentalnoi musiki v estonskom folklore. In: *Narodnie musikalnie instrumenti i instrumentalnaia musika*. Part 2. (pp.184-196). Moscow: *Sovetskii Kompozitor*.

Sviraj lire, pucali ti konci. Koriúteni zvuáni zapisi iz arhive hrvatskog radija .(2006). [CD serie]. Editors: Vido Bagur, Još ko Æaleta. KUD Metkoviæ.

The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments. (2006). Editor Ivanka Nikolova. [Ilyustrovana Entsiklopedia na Mazikalnite Instrumenti. 2000 by Kibea Publishing Company (Bulgarian edition)]. KÖNEMANN, Tandem Verlag GmbH.

მაგალითი 1. ჩანერილია პანევიჟისის რაიონის სოფელ ნიბრაგალისის ეთნოგრაფიული კომპანიის მიერ 2003 წელს, ლიტვის მუსიკისა და თეატრის აკადემიის სტუდენტური ექსპედიციის დროს, დ.ბარონაიტეს, ლ.ჟარკაიტეს, ლ.იუკიუტეს მიერ. ნოტებზე გადაიღო დ. რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენემ 2006 წელს.

Example 1. Recorded by the Ethnographic Company of Nibragalís Village, Panevėþys Region in 2003 during the Lithuanian Music and Theatre Academ Students Expedition by D. Baronaitė, L. Sarkaite, L. Juciute. Transcribed by D. Raciunaite-Vyèinienë in 2006.

Žiū-ri ka-ti-nas ka-čiu-ķę. tum-ba tum-ba tum-ba tum-ba. tu-ri žą-si-nas žą-siu-ķę.
 tum-ba tum-ba tum-ba tum-ba. tum-ba tum-ba tum-ba tum-ba.
 tum-ba tum-ba tum-ba tum-ba. O aš vy-ras pa-sau-li-nis. tum-ba tum-ba tum-ba tum-ba...
 tum-ba tum-ba tum-ba tum-ba. tum-ba tum-ba tum-ba tum-ba. tum-ba tum-ba tum-ba tum-ba...

მაგალითი 2. ქორნილის მონაწილეები მღერიან ჟედუვას რეგიონის რადვილსკას რაიონის სოფელ რაუდონდვარისში. სიმღერები მოისმინა და ნოტებზე გადაიღო დ. რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენემ 1998 წელს.

Example 2. Wedding participants sang this at Raudondvaris Village, Seduva district, Radviliskis Region. Song was heard and transcribed by D. Raciunaite-Vyèinienë in 1998.

(R) È-jo se - nis lau-ko ar - ti. pa-si-é - męs pyp-ķę kar - čia.
 (I P) Tvyst tvyst tiur-liur-liu, tvyst tvyst tiur-liur-liu, tvyst tvyst tiur-liur-liu.
 (II P) Var - la nu-sti-pu-si, var - la nu-sti-pu-si, var - la nu-sti-pu-si.
 (III P) Tum-ba tum-ba...

მაგალითი 3. რესპონდენტი კ. ბოჩიულიენე, დაბ. 1862 წ. სალამიესტისში, ვაბალნიკასის საგრაფოში. 1932 წელს ნოტებზე გადაიღო ს.პალიულისმა (*Lietuvinu liaudies instrumentine muzika. . .*, N 341).

Example 3. Respondent: K. Boèiulienë, born in 1862 at Salamiestis, Vabalninkas County. Transcribed in 1932 by S. Paliulis (*Lietuviø liaudies instrumentine muzika...*, Nr. 341.).

♩ = 96

Bu-vo dū-da Vil - niuj.
 Kad ir bu-vo, ne-ky go-vo.
 Ro-tas ro-to
 Bam, bam, bam, bam....

მაგალითი 4. არუმინული სიმღერა “ტუმბე-ტუმბე.”
Example 4. Aromanian song “Tumbe-tumbe”.

Moderato ♩ : 75

Solist
 Grup vocal

e,
 Tum - be - tum - be, tum - be - tum - be, tum - be - tum - be,
e, Vru - ni - oa - ra, vru daù - ori,
 tum - be - tum - be, tum - be - tum - be, tum - be - tum - be.

მაგალითი 5. ჩანერილია მამაკაცების ჯგუფის მიერ 1996 წ. (*Hey, Rudnik, you old mountain. . .N10*).

Example 5. Recorded by the male group in 1996 m. (*Hey, Rudnik, you old mountain... Nr. 10*).

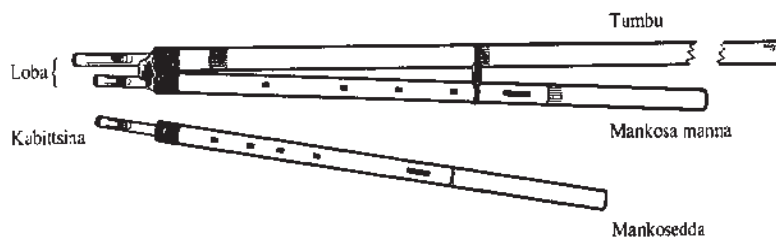
$\text{♩} = \text{cca } 74$

ო-რი-ჯა-სე და-ნი არუ-ნი კად სა ვეჯ-ბე აო-ჰო'კუ-ნი და-ია ვი-დიმ მო-ჯე-ჯენ-ჩე
 ზუმ-ბე, ზუმ-ბე, ზუმ-ბე, ზუმ-ბე, ზუმ-ბე, ზუმ-ბე, ზუმ-ბე, ზუმ-ბე

ი- ჟუ! უაუ-აუ-აუ-აუ.
 მო-ჯე-ჯენ-ჩე, ლე- პო-პენ-ჩ(ე), კად სამ-ბლი-ზუ-კუ-ჰე-სთი-ო'ო' ი-ჯა-სლა-ტე
 ზუმ-ბე, ზუმ-ბე, ზუმ-ბე, ზუმ-ბე, ზუმ-ბე, ზუმ-ბე, ზუმ-ბე, ზუმ-ბე

მაგალითი 6. სარდინიული ლაუნედასი.

Example 6. A Sardinian *launeddas*.



მაგალითი 7. ჩანერილია პაკრუოიის რეგიონის სოფელ კლოვაინაის ეთნოგრაფიული კომპანიის მიერ 1988 წელს. ჩაინერეს ე.ვიჩინასმა და კ. კალიბატასმა. ნოტებზე გადაიღო დ. რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენემ 2000 წელს.

Example 7. Recorded by the Ethnographic Company of Klovainiai Village, Pakruojis Region in 1988 by E. Vyèinas and K. Kalibatas. Transcribed by D. Raciunaite-Vyèinienë in 2000.

Šar - ku - t na - ba - gut, ko - dë tu - jë mar - gë?
Tum - ba tum - ba tum - ba tum - ba

Ko ne - bū - si mar - gë, šin - kor - kè - la ser - gë...
tum - ba tum - ba tum - ba tum - ba tum - ba tum - ba tum - ba...

„ქართული კადანსის“ კილო-ინტონაციური წყობის თავისებურებების შესახებ

მოსხენება ეთმოზა ე. წ. „ქართულ კადანსს“ — ქართლ-კახურ სასიმღერო მრავალხმიანობაში დამკვიდრებული მამოდულირებელი კადანსების ფართოდ გავრცელებულ სახეობას, რომელიც, თავის მხრივ, აერთიანებს რამდენიმე ქვესახეობას. ამჯერად ჩვენ შემოვიფარგლებით „ქართული კადანსის“ ძირითადი ფორმის განხილვით. სპეციალურ ლიტერატურაში იგი ცნობილია „პირველი სახის ქართული კადანსის“ სახელწოდებით.

პროფესორ შ. ასლანიშვილის გადმოცემით, სახელწოდება „ქართული კადანსი“ ეკუთვნის აკადემიკოს დ. არაყიშვილს — საქართველოში მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშების შეკრების, ნოტებზე გადატანისა და შესწავლის წამომწყებ მკვლევარს. ჩვენ, რა თქმა უნდა, უნინარეს ყოვლისა, დაგვანტერესა ქართული კადანსის ეროვნულ-თვითმყოფი თავისებურებების არაყიშვილისეულმა გაგებამ, რომელიც უნდა შეესაბამებოდეს სახელწოდებას, მის მიერვე მინიჭებულს მუსიკალური აზრის დასრულების ამ სახეობისათვის. სამწუხაროდ უნდა ითქვას, რომ აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით არაყიშვილის ნაშრომებში, მიუხედავად გულმოდგინე ძიებისა, ვერა და ვერ მივაგენით ჩვენთვის საყურადღებო დაკვირვებებს. ავტორი კმაყოფილდება დიდი სეკუნდით აღმავალი პარალელური კვინტების დადგენით, რომლებიც აღინიშნება პირველი სახის კადანსით სიმღერათა დასრულების მომენტში. ეს არის და ეს. ამას იგი იმეორებს რიგ სიმღერებში ამავე კადანსის გამოყენებასთან დაკავშირებით („დელასა და დელასა“, „მურმანო“, „ტირიან თუშის ქალები“ და სხვ. *Àðàèø àèèè*, 1942:3-4). როგორც ვხედავთ, არ არის დასაბუთებული კადანსის ამ საგანგებოდ შერჩეული სახელწოდების მიზანშეწონილობა, მისი ქართველური ფესვები.

გაკვირვებას იწვევს შემდეგი გარემოება: ჩამოთვლილ სიმღერებს ავტორი მიაკუთვნებს ერთტონალურ ნაწარმოებთა რიცხვს. განვითარების დამაგვირგვინებელი კვინტური პარალელიზმები, მისი აზრით, მიიღება ერთიანი ეოლიური კილოს ფარგლებში. ამით იგი უგულვებელყოფს ქართული კადანსის მამოდულირებელ სპეციფიკას, რომლის განხილვაზე ჩვენ ეხლა გადავდივართ.

დავადგინოთ პირველი სახის ქართული კადანსის ფარგლებში დამკვიდრებული მოდულაციის სახეობა, რომლის გამოყენების შესახებ საერთოდ ხმა არ დაძრულა ქართულ ხალხურ სიმღერებთან დაკავშირებულ სპეციალურ ლიტერატურაში. მხედველობაში გვაქვს ე. წ. **ფუნქციური მოდულაცია**, რომელიც ხორციელდება მომიჯნავე კილოტონალობების შემაკავშირებელი **საერთო ანუ შუალედური** აკორდის ფუნქციური გარდაქმნის ნიშნით (*Ðè èñ* , 1964:82.). ეს აკორდი მომდევნო ტონალო-

ბაში გადასვლის მომენტიდან რეტროსპექტულად გარდაისახება განსხვავებული საფეხურიდან აგებულ ჰარმონიად, რომელიც, შესაბამისად, იძენს ახლებურ ფუნქციურ დანიშნულებას. აღსანიშნავია, რომ საერთო აკორდი თავისთავად ჯერ კიდევ არ აწარმოებს მოდულაციას. იგი ქმნის შესაძლებლობას მოდულაციისა, ამზადებს მას. საერთო აკორდს აუცილებლად მოჰყვება **მამოდულირებელი** აკორდი, რომელსაც გამოჰყავს ჰარმონიული განვითარება წინა ტონალობიდან. იგი წარმართავს ამ განვითარებას უკვე მომდევნო ტონალობის მახასიათებელ კონტექსტში. მამოდულირებელი აკორდის შემცველი საქცევი გზას უხსნის ახალი ტონიკის განმტკიცებას.

ჩვენ განვიხილეთ ფუნქციური მოდულაციის მახასიათებელი ზოგადი ნიშან-თვისებები. განმარტებას ითხოვს პირველი სახის ქართულ კადანსში მოდულაციის ამ სახეობის გამოყენების სპეციფიკა.

ყურადღებას იპყრობს აღნიშნული კადანის ფარგლებში გამოვლენილი ფუნქციური მოდულაციის დიატონური სისადავე, ლაკონიზმი. კადანის ფორმირების მომენტში მიქსოლიდიური კილოდან პარალელურ ეოლიურში გადასვლის ხანმოკლე, მაგრამ, ამავე დროს, მკაფიოდ გამოხატული პროცესი არსებითად ხორციელდება ორად ორი დასკვნითი თანაჟღერადობის შეუღლებით (მაგ.1): პირველი მათგანი — Es-მიქსოლიდიური კილოს პირველი საფეხურის სამხმოვანება (es-g-b) ასრულებს კადანსში მონანილე კილოების შემაკავშირებელი **შუალედური** აკორდის ფუნქციას. იგი დაუყოვნებლივ გარდაისახება დიდი სეკუნდით ზევით მდებარე კილოური სისტემის — კადანის დამაგვირგვინებელი f-ეოლიურის ქვედა შემავალი საფეხურის სამხმოვანებად. ეს აკორდი გადაწყვეტას პოვებს მეორე და უკანასკნელ ვერტიკალში, რომელიც უკვე განასახიერებს კადანის დამაბოლოებელ ეოლიურ ტონიკას, მოცემულს სპეციალურად ამ როლისათვის განკუთვნილი კვინტური თანაჟღერადობის ფორმით (f-c).

აღსანიშნავია, რომ უკანასკნელისწინა აკორდის ტონიკაში გადაწყვეტა წარმოებს მაპროფილებელ კიდურ ხმათა წყვილში მიღებული კვინტური პარალელიზმების ნიშნით (მაგ. 1,2,3). როგორც უკვე ითქვა, ქართული კადანის ფარგლებში პარალელური კვინტების ფორმირება შემჩნეული აქვს ჯერ კიდევ დ. არაყიშვილს, რომელიც, სამწუხაროდ, კმაყოფილდება ფაქტის მარტოოდენ კონსტატაციით. იგი არაფერს ამბობს ამ მოვლენის ღრმად ფესვებგადგმული სტილური მნიშვნელობის შესახებ, რომელიც ადასტურებს ამ ვითარებაში პარალელურ ხმათა სვლებთან დაკავშირებული მელოდირი საწყისის წამყვან მნიშვნელობას.

როგორც ვხედავთ, პირველი სახის ქართული კადანის დამაბოლოებელი ეოლიური ტონიკა შეთავსებით ასრულებს საერთო აკორდის შემდგომ უშუალოდ ჩამოყალიბებულ მამოდულირებელი აკორდის ფუნქციას. უნდა ითქვას, რომ ერთსა და იმავე ჰარმონიულ ვერტიკალში მამოდულირებელი აკორდისა და ახალი ტონიკის ფუნქციათა შერწყმა ნაკლებდამახასიათებელია მაჟორ-მინორულ სისტემაში ჩამოყალიბებული მამოდულირებელი კადანებისათვის, რომლებშიაც დასკვნითი ტო-

ნიკური სამხმოვანება მიიღება ინტენსიური მოდულაციური განვითარების შედეგად. კლასიკური მამოდულირებელი კადანსების ტიპობრივ ნიმუშებში ტონიკის განმტკიცებას წინ უძღვის ახალი კილოტონალობის მახასიათებელი სუბდომინანტური და დომინანტური აკორდების გამოყენება. ამასთან ერთად, მოდულაციურ პროცესს თან სდევს წინა ტონალობის უარყოფი ალტერაციული ბგერების ჩართვა.

სრულიად სხვა სურათია პირველი სახის ქართულ კადანსში. იგი არ მოითხოვს არც დასკვნითი კილოტონალობის განმტკიცებისაკენ მიმართულ აკორდთა მთელი ჯგუფის ფორმირებას და არც ამ ტონალობის მახასიათებელი ალტერაციული ბგერების ჩართვას. მეტადრე შთამბეჭდავია ქართული კადანსის ამ სახეობით ყოველი კუპლეტისა და მთელი ნაწარმოების დაგვირგვინება, რომელიც იწვევს კომპოზიციური დასრულებულობის მკაფიო შეგრძნებას.

პირველი სახის ქართული კადანსის ჭეშმარიტ ფორმანარმოქმნელ დანიშნულებაში გარკვევის მიზნით უნდა შევეხოთ ფართო ასპექტს მისი გამოყენებისა. ირკვევა, რომ აღნიშნული კადანსის აღქმის რელიეფურობას ხელს უწყობს ტონალური განვითარების **ციკლორობის** პრინციპი, რომელიც ემყარება ქართულ ხალხურ-სასიმღერო მრავალხმიანობაში ფართოდ გავრცელებული კილოების — მიქსოლიდიურისა და ეოლიურის მოდულაციური წრებრუნვის პერიოდულობას. ყოველი ასეთი წრებრუნვათაგანი მთლიანად მოიცავს მორიგი კუპლეტის განვითარებას. როგორც შემდგომ დავინახავთ, ამ მრავალგზის განმეორებული მოდულაციური ციკლის მკაფიოდ ხაზგასმულ ეოლიურ ტონიკაზე დასრულება ხორციელდება პირველი სახის ქართული კადანსის კანონზომიერი გამოყენების ნიშნით¹.

არსებობს მიქსოლიდიური და ეოლიური კილოებისაგან შემდგარი ციკლორობის ორი ახლო მონათესავე მოდელი.

პირველი მათგანის საილუსტრაციოდ მოგვყავს პოპულარული სიმღერა „ბერიკაცი“ (მაგ. 2). აქ თავდაპირველად აღინიშნება კილოური მოდულაცია მთავარ F ცენტრზე დამყარებული მიქსოლიდიური სისტემიდან ერთსახელიან დორიულში (ტაქტები 5-7), ხოლო შემდგომ — ტონალური მოდულაცია დიდი სეკუნდით ქვევით მდებარე Es ცენტრზე დაფუძნებულ მიქსოლიდიურსავე წყობაში (ტაქტები 7-8).

განმარტებას ითხოვს მოდულაციურ პროცესში გამვლელი f-დორიული კილოს ჩართვა, რომელიც მიზნად ისახავს სანყისი F-მიქსოლიდიურიდან ორი ნიშნით განსხვავებულ Es-მიქსოლიდიურში გადასვლის შერბილებას.

მოდულაციური ციკლის ფორმირების დასასრულს ადგილი აქვს გამანონასწორებელ უკუსვლას შუალედურ პოზიციაში აღმოჩენილი Es-მიქსოლიდიური კილოდან პარალელურ f-ეოლიურში, რომელიც ხორციელდება ქართული კადანსის მეშვეობით (ტაქტები 10-11).

მიქსოლიდიური კილოსა და ეოლიურის მოდულაციური წრებრუნვის შემცველი მეორე მოდელის ნიმუშად მოგვყავს სიმღერა „მურმანო“ (მაგ. 3). აქ უკვე სიმღერის ყოველი კუპლეტთაგანი იწყება და მთავრდება f-

ეოლიურ კილოტონალობაში. შუალედური სისტემის მნიშვნელობას, მსგავსად პირველი მოდელისა, ინარჩუნებს Es-მიქსოლიდიური კილოტონალობა (მეორე კუპლეტი, ტაქტები 15-18).

როგორც ვხედავთ, ორივე მოდელთგანს ახასიათებს მოდულაციური წრებრუნვის გამომხატველი ერთიანი კონტური: განვითარების სანყისი და დასკვნითი მონაკვეთები ორივე შემთხვევაში ემყარება მთავარ f ცენტრს. იმ განსხვავებით, რომ პირველ მოდელში თავდაპირველად დომინირებს F-მიქსოლიდიური კილო და მხოლოდ კუპლეტის დასასრულს თავს იჩენს “ქართული კადანსით” განპირობებული f-ეოლიური ნყობა; მაშინ, როდესაც მეორე მოდელში განვითარება უბრუნდება, ისევ და ისევ “ქართული კადანსის” მეშვეობით, დასაწყისშივე გაბატონებულ ეოლიურ მიხრილობას. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე მოდელში მოდულაციური ციკლის ორგანული შემადგენელი ნაწილი — შუალედური Es-მიქსოლიდიური კილო წარმოგვიდგება “ქართული კადანსის” ფორმირების პირველსანყისის როლში. იგი ანიჭებს მოყვანილ კადანსს მოდულაციური წრებრუნვის ნიალიდან მიღებული დასკვნითი ნაწილის მნიშვნელობას, რაც ცხადყოფს აღნიშნული წრებრუნვიდან მოწყვეტით ამ კადანსის განხილვის მიზანშეუწონლობას.

ჩვენ გვერდს ვერ ავუვლით პროფ. შ. ასლანიშვილის მიერ პირველი სახის ქართული კადანსის შინაგანი ნყობის განმარტებას. იგი არსებითად განსხვავდება არაყიშვილისეულისაგან. როგორც უკვე ითქვა, სიმღერებს, რომლებშიაც გამოყენებულია ქართული კადანსი, არაყიშვილი უმართებულოდ მიიჩნევს ერთტონალოურ ნაწარმოებებად; მაშინ, როცა მუსიკალური აზრის დასრულების ამ სახეობას ასლანიშვილი სამართლიანად მიაკუთვნებს მამოდულირებელი კადანსების რიცხვს. მაგრამ სამწუხაროდ, იგი სრულიად არასწორად იხილავს ქართული კადანსის ფარგლებში განხორციელებულ მოდულაციურ პროცესს.

ავტორს მიაჩნია, რომ კადანსის დამაგვირგვინებელი კვინტური თანაჟღერადობა (f-c) თავდაპირველად გვევლინება Es-მიქსოლიდიური სისტემის კუთვნილი მეორე საფეხურის ჰარმონიის სახით. მისი აზრით, ფუნქციურ გარდაქმნას განიცდის სწორედ ეს დასკვნითი თანაჟღერადობა, რომელიც კადანსის დასრულების მომენტში ვითომდა გარდაისახება f-ეოლიური კილოს ტონიკად (Añëàí èø ãëëè, 1978:106) რა შეიძლება ითქვას ამასთან დაკავშირებით?

ჩვენი აზრით, ქართული კადანსის ფორმირების ლოგიკა გამორიცხავს მოდულაციურ პროცესში მიქსოლიდიური კილოს მოჩვენებითი მეორე საფეხურის მონაწილეობას. გავიხსენოთ კადანსის ჩამოყალიბების ამსახველი ფუნქციური მოდულაციის ზემოაღწერილი მექანიზმი. ვიმეორებთ: ფუნქციურად გარდასახული საერთო აკორდის როლში აქ გვევლინება მთავარი f-ცენტრის სანყისი და დასკვნითი ფორმირებების მიმართ შუალედურ პოზიციაში მყოფი Es-მიქსოლიდიური კილოს პირველი საფეხურის სამხმოვანება, რომელიც უტოლდება კადანსის დამაგვირგვინებელი f-ეოლიური კილოს ქვედა შემავალი საფეხურის სამხმოვანებას (es-g-b). ეს აკორდი გადაწყვეტას პოვებს სწორედ დასკვნითი კვინ-

ტური თანაჟღერადობის სახით მოცემულ f-ეოლიურ ტონიკაში, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ამ მომენტისათვის აშკარად უარყოფილი Es-მიქსოლიდიური კილოს მეორე საფეხურთან. ამრიგად, პირველი სახის ქართული კადანსის მახასიათებელი მოდულაციური განვითარების სპეციფიკა იგნორირებულია ავტორის მიერ.

აღარას ვამბობთ იმის შესახებ, რომ პირველი სახის ქართულ კადანსს იგი იხილავს იზოლირებული მოვლენის სახით. ყოველ შემთხვევაში, არ აღინიშნება მთლიანი კუპლეტის ფარგლებში განხორციელებულ მოდულაციურ წრებრუნვასთან მისი დაკავშირების რაიმე ცდა; მაშინ, როდესაც აღნიშნული კადანსი წარმოადგენს, როგორც უკვე ითქვა, ამ წრებრუნვის განუყოფელ ნაწილს.

დავუბრუნდეთ ქართულ კადანსში წარმოჩენილი ეროვნულ-თვითმყოფი თავისებურებების საკითხს.

მრავალხმიან ქართულ ხალხურ სიმღერებში არსებით მნიშვნელობას იძენს დიატონურ ბგერათა რიგებზე დამყარებულ თანაჟღერადობათა სეკუნდურ-მელოდიური თანაფარდობა, რომელიც დომინირებს სასიმღერო მუხლის ფორმირების ნებისმიერ მონაკვეთზე, მათ შორის კადანსურზე. გარდა ამისა, აქ აღინიშნება თანაჟღერადობათა ტერციული, უფრო იშვიათად, დაღმავალკვარტული (პლაგალური) შეუღლება — ყველა ის ფორმები, რომლებსთვისაც უცხოა კლასიკური მაჟორ-მინორის მახასიათებელი დომინანტური აკორდების ცენტრისკენული მიზანსწრაფვა.

აღსანიშნავია, რომ ჩვენს მიერ საგანგებოდ გამოყოფილი აკორდთა სეკუნდურ-მელოდიური შეუღლების კანონზომიერება თავის მხრივ განაპირობებს მოდულაციური ცენტრების სრულიად ანალოგიურ სეკუნდურ-მელოდიურ ურთიერთკავშირს, რომელიც გაბატონებულია პირველი სახის ქართული კადანსის მონანილეობით შემდგარ მოდულაციურ ციკლებში.

ქართული ხალხურ-სასიმღერო კადანსების თვითმყოფადობაში ჩანვდომის მიზნით უნდა შევეხოთ ე. წ. „მკაცრი სტილის“ ევროპულ პოლიფონიურ მუსიკაში ახალი ტიპის კადანსების ფორმირების ისტორიას.

ცნობილია, რომ უახლოესი საუკუნეების ევროპული კილო-ჰარმონიული აზროვნების ძირითადი კანონზომიერება — აკორდთა ავთენტიკური (აღმავალკვარტული ან დაღმავალკვინტური) შეუღლების წესი თავდაპირველად ფეხს იკიდებს სწორედ იმდროინდელი კადანსების ჩამოყალიბების პროცესში (XV-XVI ს.ს.). მოგვიანებით იგი მთლიანად ეუფლება მუსიკალურ ნაგებობას, რამაც გამოიწვია „ალორძინების ეპოქის“ მუსიკაში წარმოჩენილი საეკლესიო კილოების რღვევა, მათ ნაცვლად ცენტრალიზებული მაჟორ-მინორის შემადგენელი ჰარმონიული კილოების დამკვიდრება.

ისტორიული განვითარების სრულიად სხვა გზას დაადგა ქართული ხალხურ-სასიმღერო მრავალხმიანობა. აკორდთა შეუღლების ავთენტიკური პრინციპი დღესაც მიეკუთვნება აღნიშნული მრავალხმიანობის მიმართ სტილისტურად შეუსაბამო მოვლენათა რიცხვს (თუ, რა თქმა უნდა, არ მივიღებთ მხედველობაში ქალაქურ სასიმღერო ფოლკლორს, რო-

მელმაც განიცადა ევროპული მუსიკის ზეგავლენა). ჩვენი დაკვირვებით, ეს გამონვეულია მრავალხმიანი ქართული ხალხური სიმღერის მახასიათებელ პოლიმელოდიურ ფაქტურულ ქსოვილში ბგერათა შემაკავშირებელი **ენერგეტიკული** სანყისის უდავო პრიორიტეტით. რას გულისხმობს ენერგეტიკა? იგი გულისხმობს ერთი ტონის მეორეში უპირატესად სეკუნდურ-მელოდიური გადაზრდის ინტენსიურობას, რომლის მამოძრავებელ სანყისად გვევლინება ხმათა ლინეარულ-მელოდიური მოძრაობის ძლიერი ინერცია. ეს კი არ უტოვებს ადგილს, თუნდაც კადანსებში, თანაჟღერადობათა შეუღლების ავთენტიკურ პრინციპს.

ამით ვამთავრებთ პირველი სახის ქართული კადანსის განხილვას.

შენიშვნა

¹ მარტო გრ. ჩხიკვაძის მიერ შედგენილ ქართული ხალხური სიმღერების კრებულში გამოიყოფა ოცამდე ნიმუში, რომელიც მთლიანად ემყარება განხილული მოდულაციური ციკლის დასრულებას პირველი სახის ქართული კადანსის მეშვეობით.

დამონმებული ლიტერატურა

გოგოტიშვილი, ვლადიმერ. (2001). მრავალხმიანი ქართული ხალხური სიმღერების კილოური წყობის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ. კრებულში: წურნუმია, რუსუდან (პ/მ რედ.). *სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. (გვ. 233-259). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

Àðàèèø àèèè, Æì èððé. (1942). *Í èàààð á í àðí ú ó ò ðàððá èí ñí ú ò ï àñí ýð Áí ñò í -í í é Áðóçè. Áí èèàà ÿ ðí -èòàí í ú é í à Èí ÿ ÿ í çèòí ðñéí é èàò àáððá ÕÃË. Õáèèèèèè* (ხელნაწერი).

Àñèàí èø àèèè, Ø àèàà. (1978). *Ãðò ÿ í é ý á í àðí ú ó ò òí ðí àú ò ÿ àñí ýð Èàðð èè è Èàððò èè. Ì í ñéàà: Ì óçú èà.*

Éóðð, Ýóí ñò. (1931). *Í ñí í àú èèí ààðí í à èí í ò ðàí óí èð à. Ì í ñéàà: Æí ñóáàðñòàáí í í à ÿ óçú èàèúí í à èçáàððàèúñòàí.*

Éóð í àðáá Õðèñòí óí ð. (1958). *Áí ÿ ðí ñú èñò ÿ ðèè è ò áí ðèè àðí ýí ñéí é ÿ í í àè -àñéí é ÿ óçú èè. Èáí èí àðáà: Æí ñóáàðñòàáí í í à ÿ óçú èàèúí í à èçáàððàèúñòàí.*

Ïø èèí, P ðé. (1966). *Ó-áí èáí ààðò ÿ í èè. Ì í ñéàà: Ì óçú èà.*

Ïø èèí, P ðé.. (1978). *Èðàò èè è ò áí ðáò è -áñèè è éóðñ ààðò ÿ í èè. Èçä. ððáòúá. Ì í ñéàà: Ì óçú èà.*

Ïø èèí, P ðé è Ì ðèááí í, Í èéí èàé. (1964). *Ó-áí èè ààðò ÿ í èè. Èçä. àðí ðí á. Ì í ñéàà: Æí ñóáàðñòàáí í í à ÿ óçú èàèúí í à èçáàððàèúñòàí.*

მაგალითი 1. “დელასა და დელასა.” (გვ. 242-243, ტაქტები 25-34)*
 Example 1. “Delasa da Delasa.” (pp. 242-243, bars 25-34)*

Musical score for Example 1, 'Delasa da Delasa.' The score is in 2/4 time and features a vocal line with lyrics in Georgian and Latin script. The lyrics are: 'ო უნ დი დი ხარ, მე პა - ტა - რა ო' and 'o ŷen di - di xar, me pa - ta - ra o'.

მაგალითი 2. “ბერიკაცი.” (გვ 151-152, ტაქტები 1-11)
 Example 2. “Berikatsi.” (pp. 151-152, bars 1-11)

Musical score for Example 2, 'Berikatsi.' The score is in 2/4 time and features a vocal line with lyrics in Georgian and Latin script. The lyrics are: 'ბე - რი კა - ცი ვარ, ნუ მომ - კლავ,' and 'be - ri ka - ci var, nu mom - klav,'. The score includes dynamic markings such as *Maestoso*, *ten.*, *piu mosso*, and *pp*.

* ნაშრომში გამოყენებული სანოტო მაგალითები მოყვანილია შემდეგი კრებულიდან: ქართული ხალხური სიმღერა სამ ტომად. რედაქტორი და შემდგენელი გრ ჩხიკვაძე. ტ. I თბილისი 1960.

* Cited notations are from: *Georgian Folk Songs in Three Volumes*. Edited and compiled by Grigol Chkhikvadze. (1960) vol. I. Tbilisi.

mf *rit.* *p* *

ქე - ღა და - გის - ებს გმო - ბა - სა ჰო
 qve - la da - gis - qebs gmo - ba - sa ho

მაგალითი 3. “მურმანო.” (გვ. 208-209, ტაქტები 11-20)
 Example 3. “Murmano.” (pp. 208-209, bars 11-20)

poco riten. *p*

მურ - მან, მურ - მან, შენ - ხა მზე - ხა, შე - ნი ცო - ღი რა რი - გი - ა,
 mur - man, mur - man, shen - sa mze - sa, she - ni co - li ra ri - gi - a,

ვო - დი ღა დე - ღი - ა ვო - რი - დი - ღა ვა - დი - ღა
 vo - di la de - li - a vo - ri - di - la va - di - la

რუსული სასიმღერო მრავალხმიანობის გაუთვალისწინებელი ტიპი

მრავალხმიანობის ტიპი წარმოადგენს სტილურ ნიშანს, რომელიც ყველაზე მარტივად და ზუსტად მიჯნავს ერთმანეთისაგან რუსული ხალხურ-სასიმღერო კულტურის რეგიონულ ტრადიციებს.

მრავალხმიანობის ტიპში, როგორც წესი, გულისხმობენ მომღერალთა ხმების (ვოკალური პარტიების) ურთიერთმიმართებას. აქ განმსაზღვრელ მნიშვნელობას იძენს ხმათა ფუნქციონალური დიფერენციაციის არსებობა/არარსებობა, ქვედა ხმის ხასიათი — ბურდონია თუ განვითარებული მელოდია. გასათვალისწინებელია, ასევე, ყველა ერთიდაიგივე მელოდიას მღერის უნისონში თუ ვინმე აორმაგებს მას ოქტავაში, ან ადებს ზემოდან ძირითადი მელოდიიდან წარმოებულ სხვა მელოდიას. რაც შეეხება მღერის ვოკალურ-ტიმბრულ ხასიათს, მას არ ეკისრება მრავალხმიანობის ტიპის განმსაზღვრელი როლი (მხედველობაში გვაქვს რუსული სამუსიკო მეცნიერება). ეს ალბათ იმით აიხსნება, რომ ხალხური პოლიფონია თავდაპირველად შეისწავლებოდა პროფესიული გუნდის პოზიციიდან, რომელიც ერთიანი აკადემიური მანერით მღეროდა.

როდესაც რუსეთში სერიოზულად დაიწყეს ხალხური მრავალხმიანობის შესწავლა, ამ ფენომენის ტიპოლოგიური შესაძლებლობების შესახებ ჯერ არაფერი იყო ცნობილი. ი. მელგუნოვმა ჩაწერა გლეხთა გუნდის მიერ შესრულებული ერთი სიმღერა, მაგრამ არა გუნდის, არამედ მისი თითოეული შემსრულებლის მიერ ნამღერი, რის შედეგადაც მიიღო ამ სიმღერის იმდენი ვარიანტი, რამდენიც შემსრულებელი იყო. ამის საფუძველზე მელგუნოვი მივიდა დასკვნამდე, რომ გლეხურ მრავალხმიანობას ახასიათებს მხოლოდ ერთი პრინციპი — ძირითადი მელოდიის ვარიანტების ერთდროული შესრულება (რაც, სხვათა შორის, „კადრს მიღმა“ რჩება) (Lobanov, 1971:138).

როგორი უცნაურიც არ უნდა იყოს, ე. ლინიოვამ, რომელმაც თავის ცნობილ კრებულებში მოგვცა სხვადასხვა გუბერნიებში ფონოგრაფიულად ჩაწერილი სიმღერების ნოტირება, ვერ გაიგონა მრავალხმიანი ნწყობის განსხვავებები. ფაქტობრივად, მან მხოლოდ დაადასტურა მელგუნოვის დასკვნები რუსული მრავალხმიანობის ერთიანი ვარიანტული პრინციპის შესახებ (Lineva, 1904: XV).

მოგვიანებით, როცა უკვე გაჩნდა გამელანის ნოტაციები, რუსული მრავალხმიანობა, ლინიოვას ჩანაწერების მიხედვით, გ. ადლერის მიერ განისაზღვრა, როგორც ჰეტეროფონია (Adler, 1908).

გასაგებია, რომ ამ ეტაპზე, მრავალხმიანობა, როგორც რუსული სიმღერის ეროვნული ტრადიციების მაჩვენებელი, ჯერ კიდევ არ განიხილება, თუმცა, სამეცნიერო ლიტერატურაში უკვე წამოწეულია საკითხი რუსული სიმღერის ადგილობრივი თავისებურებების შესახებ (Moshkov,

1890; იხ. ასევე Moshkov, 2003:22-33.). ლინიოვას ტრიუმფის დროს ა. ლისტოპადოვმა დონის კაზაკების საგუნდო სიმღერაში გამოავლინა ძირითად მელოდიაზე დაშენებული ზედა ხმის პარტია, რომელიც მელოდის კოლორირებას ახდენდა (ე.ნ. „დიშკანტი“). უნდა რა ამ სოლო პარტიას „კაზაკური პოდგოლოსოკი“, ლისტოპადოვმა დაადგინა, რომ რუსულ მრავალხმიანობაში არსებობს ლოკალური ფორმები (Listopadov, 1906:178). ოდნავ მოგვიანებით, ე. გიპიუსმა და ზევალდმა პინეგაში გამოავლინეს მრავალხმიანობის კიდევ ერთი, ადგილობრივი ნაირსახეობა - კონტრასტულ-რეგისტრული სიმღერა „მსხვილი“ და „წვრილი“ ხმებით (Gippius & Evald, 1937). ვფიქრობ, რუსულ ფოლკლორისტიკაში ამ აღმოჩენების შედეგად შევიდა სასიმღერო მრავალხმიანობის სხვადასხვა ტიპებისა და მათი ლოკალური დამახასიათებლობის იდეა.

რუსეთის ტერიტორიაზე მრავალხმიანი სიმღერის ფორმათა გავრცელების შესწავლის პირველი მცდელობა 1950-იანი წლების დასაწყისში ეკუთვნის ტ. ბერშადსკაიას. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ასეთი გრანდიოზული ამოცანის გადასაწყვეტად მისი ნაშრომის შექმნისას არსებობდა მრავალხმიანი სიმღერების მხოლოდ მცირერიცხოვანი პუბლიკაციები და, შესაბამისად, აღნიშნულ ნაშრომში გამოთქმული გარკვეული მოსაზრებები გადახედვას საჭიროებს, ბერშადსკაიას გამოკვლევა, ჩემი აზრით, დაუმსახურებლადაა მივიწყებული. ავტორი თვლის, რომ მრავალხმიანი სიმღერის მის მიერ აღრიცხულ ფორმათაგან თითოეული — ჰეტეროფონია, პოდგოლოსურობა, *მძღ მღ* (გამეორება) (ნ. გარბუზოვისადმი გაღებული ხარკი), აკორდული ნყობა — გვხვდება, როგორც ჩრდილოეთ, ისე ცენტრალურ და სამხრეთ რუსულ არეალში, თუმცა საკუთარი თავისებურებებითა და თანაფარდობებით (Bershadskaya, 1961:29-56 და სხვა გვერდები). ეს მნიშვნელოვანია, თუნდაც იმიტომ, რომ, როგორც ვიცით, სანესჩვეულებო სიმღერები, სადაც არ უნდა იყოს ჩანერილი, მიიღტივან მრავალხმიანობის ერთი რომელიმე ტიპისაკენ, ლირიკულები — სხვა ტიპისაკენ და ა.შ.

მოგვიანებით, მრავალხმიანობის არეალური ტიპოლოგიის გზით წავიდა ბ. ეფიმენკოვა, რომელმაც სხვა ვარიანტი შემოგვთავაზა.¹ მისი აზრით, მრავალხმიანობის ყოველი ტიპი მოიცავს თავის არეალს: ჩრდილოეთ რუსეთში ჰეტეროფონიაა გავრცელებული; სამხრეთში — სიმღერა ბურდონული ვოკალური ხაზით; იქვე კიდევ უფრო ფართოდაა გავრცელებული პოდგოლოსური ტიპის სიმღერა და ა.შ. აღნიშნული ტიპოლოგია ამჟამად საყოველთაოდაა მიღებული და მცირეოდენი დამატებებითა და კორექტივებითაა გადმოცემული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ახალ სახელმძღვანელოში (Pashina, პ/მ. რედ., 2005).

ამრიგად, რუსულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში წარმოდგენას მრავალხმიანობის ტიპოლოგიის შესახებ ქმნის ორი განუყრელი კომპონენტი: ა) **არეალი** და ბ) **ვოკალური ხაზების შეხამება**. სხვა დანარჩენისთვის ადგილი არ არის დატოვებული. თუმცა მრავალხმიანობის ხალხური ტრადიციები უფრო მდიდარია. ამ კუთხით, ყურადღებას იპყრობს სიმღერის მანერა.

ოდესლაც ვ. მოშკოვმა ყურადღება მიაქცია სპეციფიკურ, რამდენადმე დუდლუნა ტემბრს, რომლითაც მღეროდნენ ბელორუსიის სტაროვერული სოფლების გოგო-ბიჭები. ზედა ხმა ძირითადი მელოდიიდან ოქტავით მაღლა ადიოდა და ზოგჯერ მესამე ოქტავის რეს აღწევდა (Moshkov, 2003:27-28). „ჰარმონიზაცია“, ანუ არაოქტავური თანხმოვანება ამ სიმღერაში არ იყო. თუმცა, ვოკალური პარტიების თვით ოქტავური განლაგება, ტემბრის დეტალური აღწერის გარეშეც, საკმარისად რელიეფურად გამოკვეთდა ამგვარი სიმღერის სტილურ უჩვეულობას.

გიპიუსი „Í ãñ è Ì òí ãæüý“-ს I ნაწილის შესავალში, როგორც ეს ცნობილი გახდა მოგვიანებით, ამ ნაშრომიდან ფრაგმენტების გამოქვეყნების წყალობით (Lobanov, 1988:30; Lobanov, 1994:233-235.), დიდი ყურადღებით მოექცა „წვრილი“ ხმით შესრულების მანერას და პირველმა დაახასიათა ასეთი ვოკალური ხერხი, არა როგორც ქალთა სიმღერა მკერდისმიერ რეგისტრში (რაც გავრცელებულია რუსულ ხალხურ სიმღერაში), არამედ, როგორც ფალცეტი. როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, ამ რეგისტრის გამოყენება აკადემიურ ვოკალურ შესრულებაში უფრო ფართოდ ხდება, ვიდრე პინეგელი ქალების სიმღერაში, თუმცა, მისი აზრით, ამ უკანასკნელთა მღერის მანერა განსხვავდება კლასიკურისაგან. სამწუხაროდ, ამ განსხვავების აღწერა, ვოკალური ტექნიკის კუთხით, მოშკოვის მსგავსად, გიპიუსმაც ვერ შეძლო. პინეგელი ქალები, ბელორუსი სტაროვერების მსგავსად, ფალცეტის რეგისტრს ვოკალური პარტიების ადგილმდებარეობის მიხედვით იყენებდნენ, ვოკალური შემსრულებლობის საშუალებების გაუთვალისწინებლად. ამიტომ აღიქმება პინეგის მრავალხმიანობა, როგორც მკვეთრად სპეციფიკური მოვლენა, თუნდაც — ხმათა შეხამებისა და მათი მელოდიური შინაარსის კრიტიკრიუმით (არა-ზუსტი ოქტავური დუბლირება).

წინამდებარე ნაშრომში წარმოდგენილი იქნება სრულიად სხვა შემთხვევა: მრავალხმიანობის ტიპი, განკერძოებული, ერთი მხრივ, სიმალღებრივი და ტემბრული ფაქტორებით, მეორე მხრივ — გავრცელების მეტ-ნაკლებად კომპაქტური არეალით. რაც შეეხება ვოკალური ხაზების თანაფარდობას, ეს ამ შემთხვევაში არაფერს სპეციფიკურს არ წარმოადგენს, იმეორებს რა კოლექტიური მღერის სხვა ტიპებისათვის ცნობილ თანაფარდობას. ამგვარად, მრავალხმიანობის ტიპების გენერალური საკლასიფიკაციო სქემა, რომელსაც საფუძვლად უდევს ვოკალური ხაზების თანაფარდობა ტემბრის გაუთვალისწინებლად, ამ შემთხვევაში ირღვევა.

იქნებ არც ღირდეს „ტემბრი-არეალი“-ს ფენომენის აყვანა განსაკუთრებული ტიპის დონეზე და უკეთესი იყოს არსებული გენერალური კლასიფიკაციის ფორმალური ნუნდაუდებლობის შენარჩუნება? თუმცა, საკითხის სწორედ მეორე მხარე — გავრცელების მეტნაკლებად ერთიანი სივრცე — მოითხოვს, რომ იმ შემთხვევაში, რომლის შესახებაც ქვემოთ გვექნება საუბარი, სიმღერა გარკვეულ ტემბრულ-რეგისტრულ ხარისხში, მიჩნეულ იქნას მრავალხმიანობის კიდევ ერთ ტიპად. მუსიკალური ფოკლორისტიკის თანამედროვე ეტაპზე სიმღერის მრავალხ-

მიანობის ტიპის განხილვა გეოგრაფიული კონტექსტის გარეშე შეუძლებელია.

1972 წელს, ნიჟეგოროდის ოლქში ექსპედიციის დროს, ჩრდილოეთის მხარიდან, სადაც გავრცელებულია ფუნქციონალური მრავალხმიანობა პირველი ოქტავის ფარგლებში, მომიხდა გადასვლა ვოლგისპირა სოფლებში, სადაც პირველად მივხვდი, რომ აღმოვაჩინე მღერის რალაც განსაკუთრებული ტიპი (Lobanov, 1977:252-253; Eremina, Lobanov, Morokhin (რედ.), 1979: 14-15). საშუალოდ, 65 წლის ქალები, მღეროდნენ მეორე ოქტავის მი-სოლ-ის ფარგლებში, ზოგჯერ ლა ბემოლსაც კი სწვდებოდნენ. საკადანსო უნისონები კი, რომელზეც ისინი სიმღერის ფრაზებს აბოლოვებდნენ, ყველაზე ხშირად პირველი ოქტავის ლაზე და მის უახლოეს ტონებზე მოდიოდა.

ვოკალური პარტიების თანაფარდობა არაფერს სპეციფიკურს არ წარმოადგენდა. იმან, რაც ყველგან შეინიშნებოდა პირველ ოქტავაში, აქ გადაინაცვლა კვარტით, კვინტით ან სექსტით ზევით. ხოლო, რამდენადაც ამ ვოლგისპირა სოფლებში ყველა მღეროდა სასიმღერო დიაპაზონის ზედა საზღვართან ახლოს, საგუნდო პარტიები სიმალღებრივად ნაკლებად იყო დიფერენცირებული, მიისწრაფოდა უნისონისაკენ და კადანსებში არ წყდებოდა არათუ ოქტავაში, არც — კვინტაში. ვოკალურ პარტიათა ვარიანტულ-ჰეტეროფონულ გადახლართვას სჭარბობდა ხმათა ტერციულ-ლენტური მოძრაობა. ამით განსხვავდებოდა ვოლგისპირული სიმღერა პინეგის სიმღერების“ „წვრილი“ ხმებისაგან, სადაც მართლაც შეინიშნებოდა მელოდიის ვარიანტთა ჰეტეროფონული დაშრევება.

მართალია, ვოლგისპირა სოფლების მრავალხმიანობაში, როგორც უკვე ითქვა, ვოკალური პარტიები ნაკლებად დიფერენცირებული იყო, გარკვეული განსხვავება მათ როლებში მაინც შეიმჩნეოდა. ასე, მაგალითად, დამწყების პარტია სიმღერის დიაპაზონის ქვედა საზღვრისაკენ მიილტვოდა; ჰანგის მელოდიური რელიეფი კი გადადიოდა დაშენებულ ხმაში, როგორც კი იგი შემოდიოდა (მაგ. 1, 2).

მრავალხმიანობის აღწერილი ტიპი უფრო სპეციფიკურია ორიარუსიან ვარიანტში. განსხვავებით კონტრასტულ-რეგისტრული რუსული ჰეტეროფონიისაგან, რომლის საფუძველს ქმნის დამწყების პარტიის შემცველი ქვედა სართული, სადაც მდებარეობს ძირითადი ჰანგი და ყველაზე მსხვილ მუსიკალურ ქსოვილს მოიცავს, ვოლგისპირა სოფლების ორიარუსიან სიმღერაში ვოკალურ პარტიათა თანაფარდობა სრულიად საპირისპიროა. დამწყების პარტია და ყველაზე მსხვილი მუსიკალური ქსოვილი ზედა ხმებშია მოცემული, ხოლო მეორე პარტია ოქტავით ქვემოთ სრულდება დაბალ რეგისტრში მომღერალი ქალის ან მამაკაცის მიერ. ეს პარტია დუბლირებას უკეთებს ზედა სართულის ქვედა ვოკალურ ხაზს, თუმცა, არ ჟღერს დამწყების სოლოს დროს. სამწუხაროდ, პუბლიკაციებში შემორჩენილია ასეთი სტრუქტურის სიმღერათა ერთეული ნიმუშები.² სხვათა შორის, აღვნიშნავთ, რომ მათი ჟღერადობა არცთუ ისე ესთეტიკური და სრულყოფილია, უფრო მეტად შემთხვევითია და არაორგანული. ასე რომ, ამ შემთხვევაში, მრავალხმიანობის ტიპის

განსაზღვრის საფუძვლად მივიჩნევთ არა ამ რამდენიმე ნიმუშს, არამედ, უფრო მეტად გავრცელებულ სიმღერას მეორე ოქტავაში (მაგ. 3).

იმისათვის, რომ გავიგოთ ყველაზე მთავარი, უნდა დავახასიათოთ ტემბრის სპეციფიკა. აღწერდა რა პინეგურ „წვრილ“ ხმებს, გიპიუსი საუბრობდა ფალცეტზე. იგი პინეგელი მომღერალი ქალების ფალცეტზე წერდა, რომ წვრილი ხმით შეეძლო ემღერა ძალიან დაბალი, უხეში ხმის მქონე ქალსაც კი, ხმის სადღაც ზევით შემწყვედევით (Lobanov, 1994:233). არაფერი სპეციფიკური ამაში, როგორც ახლა ვხედავთ, არ არის. საესტრადო მომღერლის ხმა, რომელიც მკერდის რეზონატორზე მღერის დაბალი, სახასიათო ტემბრით, მაღალ რეგისტრში, შესაძლოა, სოპრანოსავით ჟღერდეს. იქნება თუ არა ეს ისეთივე სრულყოფილი, როგორც ლ. რიუმინას სიმღერა ორი მანერით, — ეს სხვა საკითხია.

„თავისმიერი“ ბგერის ხასიათი — დამუშავებული იქნება აკადემიური მანერით თუ შეინარჩუნებს პირველყოფილ ჟღერადობას — დამოკიდებულია ვოკალური ტექნიკის ისეთ ხერხებზე, როგორიცაა მღერა მოხურული ბგერით, „ნიღბის“ ფლობა, „ერთი ხმოვნის გამღერებისას სახმო აპარატის მუშაობის სწორად შემუშავებული კოორდინაციის გადატანა სხვა დანარჩენ ხმოვნებზე“ (Dmitriev, 1962:25) და ა.შ. თუმცა, სავსებით შესაძლებელია, „თავის“ რეგისტრში ქალთა სიმღერაც, მხოლოდ აკადემიური ვოკალის გარეშე. სწორედ ასეთი მღერაა დამახასიათებელი აუთენტიკური ფოლკლორის შემსრულებელი ქალებისათვის.

ჩრდილო და ჩრდილო-დასავლეთ რუსეთში თავის რეგისტრი უკიდურესად სემანტიზებულია და დაკავშირებულია იმ ჟანრებთან და ჰანგებთან, რომლებიც წინაპართა კულტის იდეას განასახიერებენ. მხედველობაში მაქვს ტირილები, სადაც იგი კონტრასტს ქმნის მკერდისმიერ რეგისტრთან, სამეტყველო ინტონაციებთან, ტირილთან მოთქმის ტექსტის ბოლოს (Razumovskaya, 1984; Lobkova, 2000:132,134,152). საუბარია, ასევე, ტყის მელოდია-შეძახილებზე, რომლებიც ხშირად ასრულებენ ტირილების უტექსტო პრელუდიის როლს. ეს ვოკალიზები მელოდიურადაც ამზადებენ ტირილის ჰანგს (Lobanov, 1997:110-117).

შეიძლება ითქვას, რომ ეს ტყის მელოდია შეიძლება აჟღერდეს აკადემიურთან მიახლოებული მანერით. მომღერალ მთელ ამ მელოდიას მღერის ერთ ხმოვანზე — „უ“. ტირილში, სადაც ტექსტი შემოდის, ეს მომენტი, რა თქმა უნდა, იკარგება.

ეს უტექსტო მელოდია-შეძახილებიც და ტირილებიც გაისმის გაზაფხულზე ტყეში. ბარდებში დამალული ქალი არ ჩანს. თუმცა, იგი ცდილობს, გააგონოს თავისი ხმა რაც შეიძლება შორს და ზრუნავს ბგერის სიძლიერეზე. არაერთ შემთხვევაში ქალებმა უარი თქვეს ამის გაკეთებაზე შენობაში, იმ მიზეზით, რომ მხოლოდ ჰაერზე ისმის შეძახილი ისე, როგორც საჭიროა. საფიქრებელია, რომ აქ იგულისხმება არა მარტო ჰაერზე მღერის აკუსტიკური პრიორიტეტი, არამედ ვოკალური აპარატის შეწყობა ბუნების წიაღთან.

თავის რეგისტრში ხშირად მღერიან 80 წელს გადაცილებული ქალები

ბი. თუმცა, ამისათვის საჭიროა გარკვეული ფიზიკური ძალა, რაც რასაკვირველია, ყველას არა აქვს ამ ასაკში.

საგუნდო სიმღერებში ქალთა ხმების თავის რეგისტრი დესემანტიზებულია. თუ ვისაუბრებთ ნიჟნი ნოვგოროდის მხარეზე, აქ არ გვხვდება უტექსტო ტყის მელოდიები. და, თუმცა, ტირილებში ეს რეგისტრი ზოგჯერ ჟღერს ვოლგის განაპირა რაიონებში, თავისი რიტუალური არსის შენარჩუნებით, ადგილობრივ მრავალხმიანობაში მისი გამოყენება არანაირად არ უკავშირდება ზემოთ განხილულ სემანტიკას.

ვოლგის განაპირა სოფლებში, სადაც მე შევხვდი ქალთა მრავალხმიან სიმღერას თავის რეგისტრში, იგი რამდენადმე განსხვავებულად ჟღერდა, ვიდრე ჩრდილოეთ რუსეთში. გარდამავალი ბგერის ზემოთ კი ვოკალის საყოველთაოდ მიღებულ ნორმებს უფრო უახლოვდებოდა, ვიდრე პინგვლების „წვრილ“ ხმებს.

შესაძლოა, ტემბრის ამგვარ შეფერილობაზე გავლენა მოახდინა საეკლესიო-სამგალობლო ტრადიციამ, მაგრამ ამის დაბეჯითებით მტკიცება ძნელია. XIX საუკუნესა და XX საუკუნის დასაწყისში ყველგან ფუნქციონირებდნენ საეკლესიო გუნდები, რეგენტები. 1970-იან წლებში ფოლკლორული ანსამბლები ინვევდნენ ხანშიშესულ მომღერლებს, რომლებიც ბავშვობაში ან ახალგაზრდობაში გალობდნენ საეკლესიო გუნდებში, შემდეგ — კოლმეურნეობის თვითმოქმედ კოლექტივებში. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ საეკლესიო გალობის ნორმები საყოველთაო იყო, რატომღაც, ასეთი ჯგუფების ნამღერი სხვადასხვანაირად — ადგილობრივი ტრადიციების შენარჩუნებით ჟღერდა.

ზემოთქმულს მივყავართ დასკვნამდე, რომ ვოლგისპირა სოფლების სიმღერებში ადგილობრივი ტრადიციის ფაქტორის გამორიცხვა არ შეიძლება. ოცდაათი წლის წინათ, როცა მე პირველად დავწერე ნიჟნი ნოვგოროდის ოლქის ვოლგისპირა სოფლების თავისებურ სასიმღერო მანერაზე, ჯერ კიდევ არ იყო გამოცემული საკმარისი მასალები, რომ გასაგები ყოფილიყო, თუ რა დონის მოვლენას შევეჯახე. ამჟამად არსებობს კრებულები, მსგავსი სასიმღერო შემსრულებლობის ნიმუშები. მართალია, ისინი მცირერიცხოვანია, მაგრამ არეალი, რომელიც მათ მიხედვით იკვეთება, საკმაოდ შთამბეჭდავია. ასეთი შემსრულებლობა რუსეთში სხვაგან არსად გვხვდება. ამგვარი სიმღერის ნიმუშთა დისლოკაციის რაიონი, პუბლიკაციებისა და ჩემთვის ხელმისაწვდომი საარქივო ფონო-ჩანაწერების მიხედვით, არის კოსტრომისა და ნიჟნი ნოვგოროდის ოლქების ჩრდილო-აღმოსავლეთი მხარე, ულიანოვსკის ოლქის ვოლგისპირა სოფლები, კიროვის, სვერდლოვსკისა და პერმის ოლქების სამხრეთი მხარე. (მაგ. 4, 5).³ ამ არეალის ცენტრშია ვოლგის აუზის ავტონომიური რესპუბლიკები. ეს არეალი, როგორც დღეს ირკვევა, არ მოიცავს ვოლგის მარჯვენა სანაპიროს სიღრმეებს, არამედ — მხოლოდ უახლოეს ვოლგისპირა სოფლებს, ანუ გადის ენის დიალექტური და კულტურის სტილისტიკური ზონების ბუნებრივ საზღვარზე.

მეორე ოქტავაში მღერასთან ერთად, ამ ტერიტორიაზე გავრცელებულია მრავალხმიანობის სხვა ტიპებიც, რომლებიც თავსდება გენერა-

ლური კლასიფიკაციის სქემაში. მათ შორისაა კონტრასტულ-რეგისტრული სიმღერა „მსხვილი“ და „წვრილი“ ხმებით (ვოტკინსკი).⁴ თუმცა ეს ტიპები არ ცვლიან იმ მოვლენის მიდრეკილებას არეალური განკერძოებულობისაკენ, რომელიც მე, სწორედ ამ უკანასკნელის საფუძველზე, მიმაჩნია კოლექტიური სიმღერის ცალკე ტიპად.

შენიშვნები

¹ ეს ტიპოლოგია მოცემულია „მოსკოვის“ სკოლის რიგ შრომებში, რომელთაგან უნდა გამოიყოს გიპიუსის სტატია (Gippius, 1982:6). მაგრამ მე მახსენდება ბ. ეფიმენკოვასა და მ. ენგოვატოვას მოხსენება, სადაც მრავალბმიანობის ტიპოლოგია წარმოდგენილი იყო რუსული სასიმღერო კულტურის უფრო ფართო ფონზე. როგორც ჩანს, მოხსენების ტექსტი არაა შემონახული.

² იხ. Eremina V. I., Lobanov M. A., Morokhin V. N. (1979) №29, №114 (მაგ. 1, 2); Ananicheva T., Sukhanova L. (1991) №15, ნაწილობრივ №33 (მაგ. 3); Kaluzhnikova T. I., Kesareva M. A. (2001) №2, №4, №11 (მაგ. 4), №12, №16, №18, №9 (მაგ. 5) და №20 (სოფელ კუნარაში მომღერლები სიმღერის მხოლოდ პირველ სტროფში მღერიან სოლო მისამღერს; შემდგომი სტროფები, როგორც წესი, სრულდება გუნდურად).

³ ზემოთ დასახელებულ წყაროებს შეიძლება დაემატოს სხვა კრებულები: Engovatova M. (1981), №2, №4 და სხვ.; Travina I. (1978), №15, №16, №18, №20-23 და ასევე კოსტრომული, ნიჟნი ნოვგოროდული, პერმის რეგიონის ჩანანერები, რომლებიც დაცულია რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის რუსული ენისა და ლიტერატურის ინსტიტუტის ფონოგრამარქივში.

⁴ იხ. Travina I. *Russian Folk Songs of Tchaikovsky's Birthplace...* №13, №14, №30, №31 და სხვ.

თარგმნა მაკა ხარძიანმა

Notes

¹This typology is given in a number of works of “Moscow” school, out of which the following article should be mentioned in the first place: Gippius E. V. “Problems of Area Research of Traditional Russian Song in the Regions of Russian and Byelorussian Borders” (1982: 6). But in this connection I also remember a bright report by B. B. Efimenkova and M.A.Engovatova, where the typology of polyphony was shown on a wider background of Russian singing culture as a whole. The text of this report is probably lost.

² Eremina V. I., Lobanov M. A., Morokhin V. N. (Ed.) (1979) # 29, #114 (Ex. 1, 2); Ananicheva T., Sukhanova L. (1991) # 15, # 33 (to some extent) – (Ex. 3); Kaluzhnikova T. I., Kesareva M. A. (2001) #2, #4, #11 (Ex. 4), #12, #16, #18, #19 (Ex. 5) and #20 (Kunara village: in this village singers sing solo only in the first verse of the song; all the remaining verses are exclusively choired).

³The following collections could be added to the abovementioned sources: Engovatova M. (1981), # 2, # 4 and others; Travina I. (1978), #15, #16, #18, #20 – 23, and also recordings from Kostroma, Nizhny Novgorod, and Perm regions selected from the phonogram archive of the Institute of Russian Language and Literature of Russian Academy of Sciences.

⁴Travina I. Russian Folk Songs of Tchaikovsky’s Birthplace... # 13, #14, #30, #31 and others.

Translated by Vladimir Belov

References

- Adler, G. (1908). *Über Heterophonie*. Jahrbuch der Bibliothek Peters.
- Ananicheva, T., Sukhanova L. (1991). *Song Traditions of Volga Region*. Moscow.
- Bershadszkaya, T. S. (1961). *The Main Composition Patterns of the Polyphony of Russian Folk Song*. Leningrad.
- Dmitriev, L. B. (1962). *Voice Forming by Singers*. Moscow.
- Engovatova, M. (1981). *Plangent Songs of Ulyanovsk Region Beyond the Volga*. Moscow.
- Eremina, V. I., Lobanov M. A., Morokhin V. N. (Ed.). (1979). *Songs and Tales of Pushkin Places. Folklore of Gorky Region*. Issue 1. Leningrad.
- Gippius, E. V. and Evald, Z. V. (1937). *Songs of Pinezhye*. Materials of Phonogram Archive, part 2. Moscow.
- Gippius, E. V. (1982). Problems of Area Research of Traditional Russian Song in the Regions of Russian and Byelorussian Borders. In: *Traditional Art of Folk Music and Modern World (Problems of Typology)*. Assoc. ed. M. A. Engovatova. Moscow.
- Kaluzhnikova, T. I., Kesareva M. A. (2001). *Songs of the Old Urals*. Ekaterinburg.
- Lineva, E. (1904). Preface. In: *Russian Songs in Folk Harmonization*. Written down by E. Lineva. Saint Petersburg. Issue 1.

Listopadov, A. M. (1906). Cossack Folk Song at the Don. In: *Proceedings of Musical Ethnographic Commission of The Societe for Natural Science, Archaeology and Ethnography*, vol. I. Moscow.

Lobanov, M. A. (1971). An Outstanding Folklore Researcher (Dedicated to the 125th anniversary of birth of Yu. N. Mel'gunov). *Sovetskaya Musika*, 10.

Lobanov, M. A. (1977). Song Culture of Gorky Region. In: *Modern Times and Folklore*. Assoc. ed. V. E. Gusev. Moscow.

Lobanov, M. A. (1997). *Forest Calls*. Saint Petersburg.

Lobanov, M. A. (1988). Russian Folk Polyphony of Pinega Region According to Modern Data. In: *Issues of Folk Polyphony*. Abstracts of Republican Scientific Conference. Borzhomi, October 15–22, 1988. Tbilisi.

Lobanov, M. A. (1994). Polyphony of Russian Song Lyrics of Pinega Region according to Modern Data. In: *Song Lyrics of Verbal Tradition*. Compiled and edited by I. I. Zemtsovsky. Saint Petersburg.

Lobkova, G. (2002). *Antiquities of Pskov Land*. Saint Petersburg.

Moshkov, V. A. (1890). Some Regional Features of Russian Folk Singing. *Bayan*, 4 – 5.

Moshkov, V. A. (2003). *Folkloristic Heritage. Anthology*. Compiled by M. I. Roditeleva. Saint Petersburg.

Pashina, O. A. (Assoc. ed.) (2005). *Folk Music Creativity*. Saint Petersburg.

Razumovskaya, E. N. (1984). Lament “with a Cuckoo”. In: *Slavic and Balkanian Folklore: Ethnogenetic Entity and Topologic parallels*. Assoc. ed. N. I. Tolstoy. Moscow.

Travina, I. (1978). *Russian Folk Songs of Tchaikovsky's Birthplace*. Moscow.

მაგალითი 1. ნიჟნი ნოვგოროდის ოლქი. ნოტებზე გადაღებულია მ. ლობანოვის მიერ.

Example 1. Nizhny Novgorod region. Transcribed by M.Lobanov.

Зи мушка - зи ма... хо лю дна о на бы ла. эх,
хо лю дна бы ла. да мо... мо ро зги ва я.

მაგალითი 2. ნიჟნი ნოვგოროდის ოლქი. ნოტებზე გადაღებულია მ. ლობანოვის მიერ.

Example 2. Nizhny Novgorod region. Transcribed by M.Lobanov.

вы не дуй... те. ве те ро. (о) чки,
не. не еду вай те.
с гор с гор сне жо чки.

მაგალითი 3. პოვოლჟიე, ულიანოვსკის ოლქი. ნოტებზე გადაღებულია ტ. ანანიჩევას მიერ.

Example 3. Povolje, Ulianovsk region. Transcribed by T. Ananicheva.

♩ = 56

Как у кам ня бы лю, ка ме шка, да —
у ка ме шка у го рю че го.

მაგალითი 4. სვერდლოვსკის ოლქი. ნოტებზე გადაღებულია მ. კესარევას მიერ.

Example 4. Sverdlovsk region. Transcribed by M. Kesareva

♩ = 46

(Ой да) уж... уж я да ду ма ю да
я... я спо... ой да я спо ду... (у) ма ю

მაგალითი 5. სვერდლოვსკის ოლქი. ნოტებზე გადაღებულია მ. კესარევას მიერ.

Example 5. Sverdlovsk region. Transcribed by M. Kesareva

♩ = 92

Све чи сан да лыны е я рко го рят. _____

све чи сан да лыны е я рко го рят.

ქართული საქოვო სიმღერები

ქართველთა უძველეს სასიმღერო რეპერტუარში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სხვადასხვა კუთხეში ცნობილ მზის თაყვანისცემის გადმონაშთს — სანესო ფერხულ „მზე შინას“, რომელმაც ჩვენამდე უფრო ძეობის თანმხლებ სიმღერად მოაღწია. საძეობო სიმღერის სახელეობია „მზე შინა და მზე გარეთა“ (ან „მზე შინა“, „მზე შინაო“, „ზაშინაო“, „ზაშინავა“) და „ნაღნაღ, ნინაღა“ და (ან ნაღნა“). მეორე სახელის საწყისი სიტყვა მზის ქალღვთაების — ნანას ფონეტიკური ვარიანტია და მას გულისხმობს (გარაყანიძე, 1997:19; მსხალაძე, 1969:34).

წარსულში მზისადმი მიმართულ საგალობელს, ბავშვის დაბადების აღსანიშნავი დღეობის გარდა, ამბობდნენ: მისი დაძინებისა და აკვანში პირველი ჩანვენისას, მელოგინესა და სახადიან ავადმყოფთან, რელიგიურ დღესასწაულებზე. მითოლოგიური გადმოცემით, იგი სრულდებოდა მზის კერპისადმი ლოცვისა და მზის შვილად ცნობილი მეფის სეირნობის დროს.

„მზე შინას“ შედარებით ძველი სანოტო და ფონოჩანანერი ძალიან ცოტაა. გამოქვეყნებული მასალებით ცნობილი იყო მისი გურული (მაგ. 1), მეგრული (მაგ. 2) და მესხური (მაგ. 3) ვარიანტები. მაგრამ საკითხზე მუშაობამ სიმღერის ქართლური (მაგ. 4, 5), კახური, იმერული (მაგ. 6), აჭარული (მაგ. 7, 8) და სვანური (მაგ. 9) პარალელებიც გამოავლინა. მზის საგალობელი სოფლური ფოლკლორის ფარგლებსაც გასცდა: მისი ერთი ნიმუში ქალაქური ფოლკლორის დასავლურ შტოს წარმოგვიდგენს.

„მზე შინას“ ძველი და ახლად მიკვლეული დიალექტური ვარიანტები სხვაობს განვითარების დონითა და რიგი ნიშნებით. მაგრამ განსხვავებაზე უფრო თვალშისაცემი მათი კავშირია, რომელიც მუსიკალური ენის სხვადასხვა კომპონენტში ვლინდება და ამ სიმღერების ერთი ძირიდან წარმომავლობაზე მიუთითებს.

საძეობო სიმღერას უფრო ქალები მღერიან, რადგან ძეობის რიტუალში, როგორც წესი, ისინი მონაწილეობდნენ. ერთი ქართლელი ეთნოფორის ცნობით, წინათ, ძეობაში ქალები ქეიფობდნენ, კაცებს არ გააჩერებდნენ (გარაყანიძე, 1981: 50). მიუხედავად ამისა, ყოფაში „მზე შინა“ მამაკაცებმაც იციან და ამბობენ კიდევ. სიმღერის ჩანერილი ნიმუშებიდან გურული, მეგრული და მესხური სწორედ მამაკაცების შესრულებულია; სვანური „ზაშინაო“ მხოლოდ მამაკაცთა ნამღერითაა ცნობილი; აჭარულ „ნაღნაღს“ კი, ქალების გარდა, მამაკაცებიც ამბობენ.

სპეციალური ლიტერატურა და ექსპედიციებში მოპოვებული მასალები ადასტურებს საძეობო სიმღერის საფერხულო შესრულებას ქართლში, კახეთში, იმერეთში, აჭარასა და სამეგრელოში. „მზე შინას“ ფერხულად მღერა არც გურიის, მესხეთისა და სვანეთისათვის უნდა ყოფილი-

ყო უცხო, რასაც ამ კუთხეების ვარიანტების მუსიკალური ტექსტებიც მონიშნავს.

როგორ იმდებრებოდა საძეობო სიმღერა?

გალმა-გამოლმა ან შენაცვლებით (სვანურად — „ლაცაად“) (კახეთი, იმერეთი, სვანეთი); სოლისტისა და უნისონური გუნდის მონაცვლებით (აჭარა); ცალფად (ქართლი, მესხეთი); სოლოდ (ჩონგურის თანხლებით) (გურია, სამეგრელო). გურული „მზე შინას“ სანოტო ჩანანერის საფუძველზე ედიშერ გარაყანიძე მის უწინდელ ორპირულობას ვარაუდობს (გარაყანიძე, 1981:52). მუდმივად განმეორებადი რეფრენი და ფიზიკურ მოძრაობასთან კავშირი მკვლევარს აფიქრებინებს, რომ შორეულ წარსულში სიმღერა რესპონსორული იყო, მრავალხმიანად კი შედარებით გვიან იქცა (გარაყანიძე, 1997:29).

სიმღერის **ფერბალური ტექსტი** მეგრულ ნიმუშებში ქართულია. მეგრული ტექსტი ამ საკითხით საგანგებოდ დაინტერესებულ ქეთევან ჭითანავასაც ვერ ჩაუწერია: მთხრობელებს მისთვის სამეგრელოში ამ სიმღერის აღმოსავლეთ საქართველოდან გავრცელებაზე მიუთითებიათ (ჭითანავა, 1985:217). ქართული სიტყვები სვანური ნიმუშების სვანურ ტექსტებსაც ურევია. სიტყვიერ ტექსტებში ასახულია მითოლოგიური, საძეობო, სააკვნო, ნადირობისა და სატრფიალო თემები. ძირითადი ტექსტი თითქმის ყველგან ერთნაირია, ზოგ კუთხეში — უფრო ვრცელი. სხვადასხვა კუთხის ვარიანტების ყოველი მუხლი მთავრდება (ერთისა კი იწყება) რეფრენით, რაც პოეტური სიტყვის განვითარების ადრეულ საფეხურს ახასიათებს. მისამღერი რეფრენი — ექვსმარცვლოვანი ტაეპი „მზევ, შინ შემოდიო“ უცვლელია საქართველოს უმეტეს კუთხეში (გურია, სამეგრელო, მესხეთი, ქართლი, იმერეთი). ექვსმარცვლოვანია აჭარული საძეობო სიმღერის მუდმივად განმეორებადი გლოსოლოლიაც „ნაღნაღ, ნინაღნა-და“, რომელსაც აქ ისეთივე როლი აქვს, როგორც სხვაგან — „მზევ, შინ შემოდიოს“. შვიდმარცვლოვანია სვანური ნიმუშების მისამღერები („ზამი შაიამოდი“ და „ზამი ჩოი ლამარე“).

სიმღერის აღმოსავლურქართული ვარიანტებიდან მესხური, კახური და ერთი ქართლური (მაგ. 4) ერთხმიანია, ცალფა. თუმცა საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში ინახება მათზე გაცილებით ძველი (1916 წლის), ორხმიანი ქართლური სანოტო ჩანანერი (მაგ. 5). იგი ცენტრალური და დომინანტური ფუნქციის ბანით ქართლელ ქალთა ტიპური სიმღერაა.

დასავლურქართული ვარიანტებიდან გურული და მეგრული სოლო (საკრავით თანხლებული) ერთხმიანობის ნიმუშებია, იმერული და სვანური სამხმიანია, აჭარული კი — ერთხმიანი ქალთა (მაგ. 8) და სამხმიანი მამაკაცთა (მაგ. 7) შესრულებით.

იმერული „მზეშინაო“ ქალაქური სიმღერაა, სოფლურისაგან განსხვავებული ჰარმონიით. მეორე მუხლის დასაწყისიდან სიმღერის ბოლომდე, სიტყვიერი ტექსტის პირველ ოთხ მარცვალზე („ვა-ჟის მა-მა“, „შინ არ არის“ და ა. შ.) სახეზეა ოთხხმიანი მონაკვეთები. ეს შედეგია ბანის პარტიის ორად დაყოფისა, მისი ორი შესაძლო ვარიანტის ერთდროულად ჟღერ-

რისა (ასეთი რამ სოფლურ სიმღერებშიც გვხვდება). სიმღერის ჰარმონია უფრო დასავლეთევროპულ პროფესიულს ეკედლება, თუმცა ხმების უნი-სონი მუხლების დასასრულს (ქალაქურისათვის ჩვეული ტერციის ინტერ-ვალის ნაცვლად) მას სოფლური სიმღერის კანონზომიერებებთანაც აახლოებს. გლახურ სიმღერასთან სიახლოვე აშკარა ხდება „მზეშინას“ სამ ხმაზე, ბანის მაღალი ვარიანტით შესრულებისას. უძველესი სოფლური სიმღერის ამგვარი გაქალაქურება უიშვიათესი მოვლენაა ქართულ მუსიკალურ სინამდვილეში (ჯერჯერობით სხვა ანალოგები არ მახსენდება!). „მზე შინას“ ქალაქური ვარიანტის არსებობა შეიძლებოდა აგვეხსნა ამ სიმღერის განსაკუთრებული პოპულარობით, მისი იმერეთში ფუნქციონირება კი მიგვეჩინა ამ კუთხესთან ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის დასავლური შტოს კავშირის ბუნებრივ შედეგად. მაგრამ: „მზე შინას“ ქალაქური ვარიანტის სწორედ იმ კუთხეში ფიქსირება, სადაც გლახური სიმღერა მიკვლეული არ არის; იმერული ფოლკლორის განსაკუთრებული მიდრეკილება ევროპული პროფესიული მუსიკალური კულტურის ათვისებისა და საკუთარის საფუძველზე, ზოგჯერ კი — მის ნაცვლად დანერგვისაკენ (მაგალითად, გიტარის მიერ ფანდურის ჩანაცვლება „ბატონების მობოდიშებაში“) და ქალაქური სიმღერის სიახლოვე სოფლურის კანონზომიერებებთან, მაფიქრებინებს, რომ ქალაქური ვარიანტი სოფლურის საფუძველზე უნდა აღმოცენებულიყო.

აჭარული სამხმიანი ვარიანტების ჰარმონია აღმოსავლურქართულთან შედარებით ბევრად განვითარებულია: ბანი ცენტრალური ტონის ქვევით მდებარე VII, VI და V საფეხურებს მოიცავს.

სვანური ვარიანტებიდან ერთ ნიმუშში რამდენჯერმე ოთხხმიანი მონაკვეთებიც გვხვდება (მუხლების დასაწყისებში, სიტყვიერი ტექსტის პირველ ოთხ მარცვალზე, ქალაქური „მზეშინას“ მსგავსად). ოთხხმიანობა აქაც ბანის ორი შესაძლო ვარიანტის ერთდროულად ხმოვანების შედეგია. ამ ხმის „სარბიელი“ კიდევ უფრო ფართოა — VII, VI, V და IV საფეხურები ცენტრალური ტონის ქვევით.

რამდენად არის „მზე შინა“ საკრავით თანხლებული სოლო ან ცალფა სიმღერა?

„მზე შინას“ საჩონგურო ნიმუშები თავისთავად გვახსენებს მის მონათესავე „იავნანას“. მართალია, საკრავს (როგორც ბატონების მომლხენს, მომმადლიერებელსა და მათი კეთილგანწყობის მომპოვებელს) სახადთან დაკავშირებულ რიტუალებში გაცილებით დიდი მნიშვნელობა აქვს, იგი მაინც უძველესი სანესო ფერხულის გვიანდელი დანამატია.

„მზე შინა“ რომ ტიპური საჩონგურო სიმღერა არ არის, ეს მისი გურული და მეგრული სანოტო ვარიანტებიდანაც აშკარაა: 1) ისინი არ იწყება საჩონგურო შესავლით (რომელიც ამგვარ სიმღერებში ძირითადად შემდგომი თანხლებაა ხოლმე); 2) მათში არ მონაცვლეობს საჩონგურო და სასიმღერო-საჩონგურო მონაკვეთები. ცხადია, საჩონგურო სიმღერის დასახელებული თავისებურებანი ვერ გამოჩნებოდა ისეთ კარგ მეჩონგურეს, როგორიც გურული „მზე შინას“ შემსრულებელი — პ. ი. დგებუაძე იყო (იხ. *Àð–ð–ð–*, 1908: გურული და მეგრული სიმღერების

დანართები). „მზე შინა“ არ არის ჩონგურის თანხლებით სათქმელი სიმღერა. იგი თავდაპირველად უსაკრავოდ უნდა შესრულებულიყო.

ძეობის რიტუალში „მზე შინა“ მონაწილეთა ფერხული იყო (ფერხულით იმღერებოდა იგი რელიგიურ დღესასწაულებზეც). საფერხულო შესრულება კი საქართველოში თავისთავად გამორიცხავს ცალფა ან სოლო მღერას. ფერხულად მღერისას ჩვენში საუბარი შეიძლება მხოლოდ ისეთ ერთხმიანობაზე, რომელიც რიტუალის მონაწილეთა თანაინტონირებას (ანუ უნისონურ შესრულებას) გულისხმობს. სწორედ ასეთია ალექსანდრე მსხალაძის მიერ ჩანერილი აჭარელ ქალთა „ნაღნაღ“, რომელიც სოლისტისა და უნისონური გუნდის მონაცვლეობით სრულდება. მაშ სად შეიძლებაოდა სიმღერა სოლოდ ან ცალფად ემღერათ? — ბავშვის დაძინებისას! აკი სწორედ ასეთებია დიმიტრი არაყიშვილისა და ვალერიან მაღრაძის მიერ ჩანერილი, სააკვნო ფუნქციის „მზე შინას“ მეგრული და მესხური ვარიანტები. სოლო და ცალფად მღერა სიმღერის საფერხულო შესრულებასთან შედარებით გვიანდელი მოვლენა უნდა იყოს (ცალფა შესრულების გვიანდებობას, უნისონური და ბურდონული ბანის ფონზე მღერისაგან განსხვავებით, გარაყანიძეც აღნიშნავს. (გარაყანიძე, 1997:28-29). რიტუალური ძეობა და მისი თანხლები საფერხულო სიმღერა ჩვენს სინამდვილეში დავიწყებას მიეცა. ამიტომ იგი შეიძლება ცალფადაც და საკრავის თანხლებითაც შესრულდეს. ძეობის რიტუალს ფუნქცია ბატონებისა და ამინდის მართვის რიტუალებზე უფრო ადრე უნდა დაჰკარგვოდა და ფუნქციონირებდა „მზე შინა“ ცალფა შესრულებას „იავნანასა“ და „ლაზარეზე“ ადვილად ჰგუობს. ამას უნდა ადასტურებდეს ის ფაქტიც, რომ ქართლური „მზე შინას“ მთქმელს იქ მყოფმა შემსრულებლებმა, „იავნანასა“ და „ლაზარესაგან“ განსხვავებით, არც ბანი უთხრეს და არც უნისონში აჰყენენ (ამის შესახებ იხ. გარაყანიძე, 1997:28).

თუკი სოლო მღერა ჩონგურის თანხლებით ბუნებრივია ბავშვის დაძინებისას, იმავე სამეგრელოში რელიგიურ დღესასწაულებზე დაბმული ფერხულის ჰანგი, უეჭველად, მრავალხმიანი უნდა ყოფილიყო (უნისონური მღერის ტრადიცია ამ კუთხეში საერთოდ არ გვხვდება!). არაყიშვილის მიერ ჩანერილი მეგრული და გურული სოლო სიმღერები უნდა იყოს შედეგი მრავალხმიანი საფერხულო ჰანგის ერთი ადამიანის მიერ შესრულებისა, რა დროსაც მას აუცილებლად დასჭირებოდა ჩონგური ამ სიმღერების მრავალხმიანი ბუნების გადმოსაცემად! სხვაგვარად რომ ვთქვათ, გურული და მეგრული „მზე შინა“ მრავალხმიანი საფერხულო ჰანგის ჩონგურზე დამღერებული ვარიანტებია. მრავალხმიანი უნდა ყოფილიყო მეგრული თავადი ფალავების ნამღერი (×èðàí ðàà, 1987:60) „მზე შინაოც“.

მრავალხმიან საფერხულო სიმღერას საქართველოს სხვა კუთხეებშიც ამღერებენ საკრავზე. ასეთებია, მაგალითად, „ლაჟღვაში“, „დალა კოჯას ხელღვაჟაღე“ და სხვ. ეს ფერხულები დღემდე ფერხულადაც სრულდება, მაგრამ ზოგჯერ ჭუნირზეც (ან ჭუნირსა და ჩანგზეც) იმღერება. საკრავზე დამღერებისას ფერხულის ჰანგი შეიძლება იყოს სამ-, ორ- ან ერთხმიანი; საკრავის პარტია კი ძირითადად სიმღერის ფაქტურას ასახავს.

საქართველოს კუთხეებისათვის უცხო არც საფერხულო სიმღერის ცალფა შესრულებაა. ამას მონიშნავს ჩემს მიერ აჭარაში ჩანერილი ცნობა, რომ „ეს აკვანი ხარატული“ დედის სიმღერაა, დედა ეტყოდა შვილს“. „ეს აკვანი ხარატული“ იგივე საძეგლო ფერხული „ნაღნაღ“. ე. ი. ერთი და იგივე სიმღერა სხვადასხვა დანიშნულებით და სხვადასხვა გარემოში მღერის შედეგად შეიძლება იყოს: 1) მრავალხმიანიც (ასეთია მამაკაცთა ვარიანტი); 2) ერთხმიანი საგუნდოც (ქალთა ვარიანტი) და 3) ერთხმიანი ცალფაც (დედის მიერ შვილისათვის ნამღერი ვარიანტი). „ნაღნაღს“ სამხმიანობას გარაყანიძე მამაკაცთა შესრულებას უკავშირებს (გარაყანიძე, 1990:138). მაგრამ პოტენციურად ქალთა ნამღერიც მრავალხმიანია, ამიტომ საძეგლო ფერხულის რეალური მრავალხმიანობა, მაინც-დამაინც, მამაკაცთა დამსახურება არ უნდა იყოს.

ყოფაში კარგა ხნის წინ ფუნქციადაკარგული საძეგლო სიმღერა დღეს მხოლოდ სასცენო-საკონცერტო შემსრულებლობას შემორჩა, ისიც — გვარიანი ცვლილებებით (იგი განსაკუთრებით ხშირად გამოიყენება ზოგი ცეკვის მუსიკალურ თანხლებად).

„მზე შინას“ დიალექტური ვარიანტების კვლევა ქართველთა უძველესი მუსიკალური ენისა და მისი შემდგომი ევოლუციის მრავალ საინტერესო საკითხს ჰფენს შუქს.

დამონმებული ლიტერატურა

გარაყანიძე, ედიშერ. (1981). ქართული სანესო სიმღერების ერთი ჯგუფის საკითხისათვის. სადიპლომო შრომა. თბილისი.

გარაყანიძე, ედიშერ. 1990). ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. საკანდიდატო დისერტაცია. თბილისი.

გარაყანიძე, ედიშერ. (1997). ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ერთი ადრეული ეტაპის შესახებ. კრებულში: ნურნუმია, რუსუდან (პ/მ რედ.). მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. (გვ. 18 -39) თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომები. თბილისი: მერიდიანი.

მსხალაძე, ალექსანდრე. (1969). აჭარის საოჯახო სანესჩვეულებო პოეზია. ბათუმი: საბჭოთა აჭარა.

ჭითანავა, ქეთევან. (1985). მეგრული სანესო სიმღერა „მზე შინაო“. კრებულში: ითონიშვილი, ვალერიან და კიკნაძე, რევაზ (პ/მ რედ.). ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მტყუდიები, II. თბილისი: მეცნიერება.

Àðàè-èàà, Àì èððé. (1908). Í ãñ àí àÿ ì ãñ ÿ Çàì ààí í é Æðçèè (Èì àðàðèè). Í òðè ñèè èç Ò ì. Õðáí á Ì óçú èàèüü ì-Ýò í ì ãðàð è-àñéí é Èí ì èññè. Ì í ñèàà.

×èðàí ààà, Èáðáààí. (1987). Ì óçú èàèüü àÿ éóèúò óðà ðààí èí í ã ì àñàèúí èÿ Çàì ààí í é Æðçèè (í ì ÿò í ì ãðàð è-àñéè ì àò àððàèüü Ñàì àãðáéí). საკანდიდატო დისერტაცია. თბილისი.

მაგალითი 1. „მზე შინა და მზე გარეთა.“ გურული. *Ä. Äðæ:èââ, Í ðñ ñí àÿ ï ãñ ÿ Çair àãí î é Äðçèè (Èì àðâðèè). Í ðèèñèè èç II ð «Öðáí â Í òçú èàèüí î - Ýòí î ãðàð è-âñèí é Èî ì èññèè».* *Ì î ñéâà, 1908, დანართი, 5.*

Example 1. “Mze Shina da Mze Gareta.” Gurian. D. Arakchiev [Araqishvili], Folk Songs of Western Georgia (Imereti). Reprints from vol. II of the “Works of Musical-Ethnographic Commission”. Moscow, 1908, Appendix, #5.

Andantino

голосъ
მზე ში - ნა და მზე გა - რე - თა, მზე შინ შე - მო - დი - ო.
mze shi - na da mze ga - re - ta, mze shin she - mo - di - o.

чоңгури

3

დასასრული

მზე ში - ნა და მზე გა - რე - თა, მზე შინ შე - მო - დი - ო.
mze shi - na da mze ga - re - ta, mze shin she - mo - di - o.

მაგალითი 2. „მზე შინაო, მზე შინაო!“ მეგრული. იქვე, დანართი, 1.

Example 2. “Mze Shinao, Mze Shinao!” Megrelian. D. Arakchiev [Araqishvili], Folk Songs of Western Georgia (Imereti). Reprints from vol. II of the “Works of Musical-Ethnographic Commission”. Moscow, 1908, Appendix, #1.

Andante

голосъ
მზე ში - ნა - ო, მზე ში - ნა - ო, მზე შინ შე - მო - დი - ო!
mze shi - na - o, mze shi - na - o, mze shin she - mo - di - o!

чоңгури

вариант

მზე ში - ნა - ო, მზე ში - ნა - ო, მზე შინ შე - მო - დი - ო!
mze shi - na - o, mze shi - na - o, mze shin she - mo - di - o!

მაგალითი 3. „მზე შინა და მზე გარეთა“ (ნანა). მესხური. ვ. მაღრაძე, ქართული (მესხური) ხალხური სიმღერები. თბილისი: ხელოვნება, 1987, გვ. 174.

Example 3. “Mze Shina da Mze Gareta” (Nana). Meskhetian. V. Maghradze, Georgian (Meskhetian) Folk Songs. Tbilisi: Khelovneba, 1987, p. 174.

♩ = 60

მზე ში - ნა და მზე გა - რე - თა. მზე შინ შე - მო - დო - დო.
mze shi - na da mze ga - re - ta. mze shin she - mo - do - do.

მზე ში - ნა და მზე გა - რე - თა. მზე შინ შე - მო - დო - დო.
mze shi - na da mze ga - re - ta. mze shin she - mo - do - do.

მაგალითი 4. „მზე შინა“. ქართლური. ე. გარაყანიძე, ქართლური სანესო სიმღერების ერთი ჯგუფის საკითხისათვის (სადიპლომო ნაშრომი). თბილისი, 1981, დანართი, 12.

Example 4. “Mze Shina”. Kartlian. E. Garaqanidze, On the Issue of One Group of Kartlian Devotional-Ritual Songs. BM thesis. Tbilisi, 1981, Appendix, #12.

მზე ში - ნა და მზე გა - რე - თა. მზე შინ შე - მო - დო - დო.
mze shi - na da mze ga - re - ta. mze shin she - mo - do - do.

ზო - ქის მს - მა შინ არ ა - რი. მზე შინ შე - მო - დო - დო.
bi - chus ma - ma shin ar a - ri. mze shin she - mo - do - do.

მაგალითი 5. „ლაზარე“ („მზე შინა და მზე გარეთა“). ქართლური. ჩამწერი გ. სვანიძე. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი.

Example 5. “Lazare” (“Mze Shina da Mze Gareta”). Kartlian. Notated by G. Svanidze. Archive of Folklore State Centre of Georgia.

ლა - ზა - რე მად - გა კარ - სა - რი. აბ - რი - ა - ლებ - და თვალ - სა - რი.
la - za - re mad - ga kar - sa - ri. ab - ri - a - leb - da tv'al - sa - ri.

ზე - ცას სა - ში გა - მის - ტა - ცა და - ვე - მბიო ი - ში კვალ - სა - რი.
ze - cas sa - shi ga - mis - ta - ca da - ve - mbiyo i - shi kval - sa - ri.

მაგალითი 6. „მზეშინაო“. იმერული. ჩანერა ო. ჩიჯავაძემ მაიაკოვსკის რაიონში 1961 წელს; გაშიფრა ნ. ზუმბაძემ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის (ამის შემდეგ — ქსმშლ) არქივი.

Example 6. “Mzeshinao”. Imeretian. Recorded by O. Chijavadze (Maiakovski region, 1961); transcribed by N. Zumbadze. Archive of the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire.

მზე შინაო, მზე შინაო, მზე, მზე შენო დიო.
mze shino, mze shino, mze, mze sheno dio.

ვა-ვა, ვა-ვა, ვა-ვა, ვა-ვა, მზე, მზე შენო დიო.
va-va, va-va, va-va, va-va, mze, mze sheno dio.

მაგალითი 7. „ნაღ-ნაღ“. აჭარული. ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-სანეს-სრეულებო პოეზია (საკანდიდატო დისერტაცია). ბათუმი, 1968, გვ.35

Example 7. “Nai-Nai”. Acharian. Al. Mskhaladze, Devotional-Ritual Family Poetry of Achara (Thesis for the PhD degree). Batumi, 1968, p. 35.

ნაი-ნაი, ნაი-ნაი-ნაი და, ნაი-ნაი და, ნაი და, ნაი-ნაი, ნაი-ნაი, ნაი-ნაი-ნაი და, ნაი-ნაი და, ნაი და, ნაი-ნაი.
nai-nai, nai-nai-nai da, nai-nai da, nai da, nai-nai, nai-nai, nai-nai-nai da, nai-nai da, nai da, nai-nai.

მაგალითი 8. „ნალ-ნალ ნინაინა“ (ქალების ფერხული). აჭარული. ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო სანესჩვეულებო პოეზია. ბათუმი: საბჭოთა აჭარა, 1969, გვ. 133.

Example 8. “Nai-Nai Ninaina” (Womens’ round-dance). Acharian. Al. Mskhaladze, Devotional-Ritual Family Poetry of Achara. Batumi: Sabchota Achara, 1969, p.133.

ზომიერება

დაწყ.

ნა - ნა ნა - ნა ნა - ნა ნა - ნა ნა - ნა ნა - ნა
na - na na - na na - na na - na na - na na - na

ნა - ნა ნა - ნა ნა - ნა ნა - ნა ნა - ნა ნა - ნა
na - na na - na na - na na - na na - na na - na

5

ქ ა - კა - ნა ხა - რა - ტუ - ლა
ka - a - ka - na ha - ra - tu - la

ნა - ნა ნა - ნა ნა - ნა ნა - ნა
na - na na - na na - na na - na na - na

ნა - ნა ნა - ნა ნა - ნა ნა - ნა
na - na na - na na - na na - na na - na

მაგალითი 9. „ზაშინაო“. სვანური. ჩანერა გ. ჩხიკვაძემ მესტიის რაიონში 1960 წელს; გაშიფრა ნ. ზუმბაძემ. ქსმმლ არქივი.

Example 9. “Zashinao”. Svan. Recorded by G. Chkhikvadze (Mestia region, 1960); transcribed by N. Zumbadze. Archive of the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire.

I მარცხ.

ზა - ში - ნა - ო, ზა - ში - ნა - ო, ზა - ში - ნა - ო - ა - ში - დი, ო - დი, ზა - ში - ნა - ო - ში
za - shi - na - o, za - shi - na - o, za - shi - na - o - a - shi - di, o - di, za - shi - na - o - shi

6

ლა - ღვარჱხო - რ - და, ზა - ში - ნა - ო - ა - ში - დი, ო - დი, ზა - ში - ნა - ო - ში
la - gvarakh - ro - da, za - shi - na - o - a - shi - di, o - di, za - shi - na - o - shi

II მარცხ.

10

ნა - მა - მა - მა - მა
za - shi - ma - ma - ma

ნა - მა - მა - მა - მა - მა
za - shi sha - i - a - mo - di

ნა - მა - მა - მა - მა - მა
za - shi sha - i - a - mo - di

Detailed description: This block contains a musical score for measures 10, 11, and 12. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of three staves: a vocal line in the upper staff, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the lower staff. The lyrics are in Georgian and Latin script. The first line of lyrics is 'ნა - მა - მა - მა - მა' (za - shi - ma - ma - ma) and the second line is 'ნა - მა - მა - მა - მა - მა' (za - shi sha - i - a - mo - di). The third line is a continuation of the second line.

13

ნა - მა - მა - მა - მა
za - shi - shi ma - ma

ლა - იკვანთი ხო - რია
la - ikvanti kho - rya

ნა - მა - მა - მა - მა - მა
za - shi sha - i - a - mo - di

Detailed description: This block contains a musical score for measures 13, 14, and 15. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of three staves: a vocal line in the upper staff, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the lower staff. The lyrics are in Georgian and Latin script. The first line of lyrics is 'ნა - მა - მა - მა - მა' (za - shi - shi ma - ma) and the second line is 'ლა - იკვანთი ხო - რია' (la - ikvanti kho - rya). The third line is 'ნა - მა - მა - მა - მა - მა' (za - shi sha - i - a - mo - di).

**მრავალხმიანი ვოკალური ტრადიციები კუნძულ
აღმოსავლეთ ფლორისზე (ინდონეზია), გულბარეთსა
და მანუსის პროვინციებში (პაპუა ახალი გვინეა)**

შედარება

ჩემს დისერტაციაზე მუშაობისას (Messner, 1980), რომლის თემა იყო ტრადიციული პოლიფონია ბულგარეთის დასავლეთ ცენტრალურ ნაწილში, მეტად გაკვირვებული დავრჩი, როდესაც მსგავსი ტრადიციები აღმოვაჩინე კუნძულ ფლორისის აღმოსავლეთ ნაწილში (ინდონეზია) და პაპუა ახალ გვინეაში. შემდგომში კი, საშუალება მომეცა, სავლეთ კვლევა ჩამეტარებინა ამ რეგიონებში. წარმოგიდგინებ ამ კვლევების შედეგებს და განვიხილავ შედარებებსა და განსხვავებებს ამ სამ, ერთმანეთთან დაკავშირებულ, პოლიფონიურ ტრადიციას შორის, რომელიც მრავალხმიანი სიმღერის განსხვავებულ სახეობას მიეკუთვნება და რომელსაც მე *Schwebungsdiaphonie* ვუნოდე (Messner, 1980: 67-68). რასაკვირველია, ეს ფენომენი მსოფლიოს სხვა კუთხეებშიც მოიძებნება, მაგრამ მე ყურადღებას გავამახვილებ სამ რეგიონზე, რომლებიც თავად შევისწავლე.

ტერმინი *Schwebungsdiaphonie* (ფოიდერმაიერმა შემომთავაზა მისი ინგლისური თარგმანი — „უხეში დიაფონია“) ჩემს მიერ პირველად გამოყენებული იყო პოლიფონიური სტრუქტურის აღწერისას, რომელიც ბულგარეთის დედაქალაქ სოფიას მახლობლად მდებარე სოფელ ბისტრიცაში დღესაც საკმაოდ კარგადაა შემონახული. უძველესი ტერმინი დია-ფონია, „განცალკევებული სიმღერა“, 1920 წელს უკვე გამოყენებული იყო ბულგარელი მუსიკისმცოდნე ვასილ სტოინის (Vasil Stoin) მიერ. მაგრამ მე მას გერმანული ტერმინი *Schwebung* დავამატე, რათა მიმენიშნებინა აკუსტიკურ მუსიკაში ინტენსიურად გამოყენებულ ტერმინებზე „interference“ (წინააღმდეგობა), „beat~ (დარტყმა). ამის მიზანი იყო ბისტრიცელი მომღერლების რეპერტუარში არსებული სპეციფიკური (დასავლური სტანდარტებით) „უხეში“ და „შეზღუდული“ ჰარმონიების იდენტიფიცირება. ფსიქოაკუსტიკურად ეს შეიძლება აღინეროს, როგორც „მაქსიმალურად უხეში“ ინტერვალი 80 – 165 ცენტს შორის, 15-30 Hz (ჰერც) სიხშირესთან შეხამებით. სონოგრამები გვაჩვენებს, რომ ამ სიმღერების სიხშირის არეალი აბსოლუტურ სიმაღლეს აღწევს 500 – 100Hz- ს შორის. ეს, როგორც ყოველთვის, უკავშირდება სიხშირის გამტარუნარიანობას, რომელიც განსაზღვრულ იქნა ცვიკერისა (Zwicker) და ფელდტკელერის, (Feldtkeller) მიერ. (Zwicke, 1967: 248). თუ პლომპს და ტერჰარდტს, მოვიშველიებთ, `მაქსიმალური სიუხეშე“ და `მაქსიმალური გამტარუნარიანობა“ (Terhardt, 1974: 201-13) ყოველთვის ერთად გვხვდება, ბისტრიცას, კუნძულ ფლორისსა და ბალუანის კუნ-

ძულების ვოკალურ სტილში.

რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ამ ქვეყნების მაცხოვრებლებისთვის ეს უხეში მუსიკალური ინტერვალები ქმნიან არა უხეშ და ყურისმომჭრელ, არამედ რალაც განსაკუთრებით მშვენიერ და თბილ ჰანგებს.

ხმის გამოცემა, ხმოვანების მისთვის დამახასიათებელი ენერგეტიკით, მეორე, მეოთხე და მეექვსე ჰარმონიებზე ზოგჯერ 2000 Hz-ს აღწევს, რაც დამახასიათებელია, აგრეთვე, ამ ვოკალური ტრადიციისთვის. (სონოგრაფები 1, 2). ის წარმოადგენს ღია ცის ქვეშ ამ მჭიდრო და ერთდროული ინტერვალების შესრულებისა და აღქმის აუცილებელ წინაპირობას.

კუნძული ფლორესი

მას შემდეგ, რაც გამოჩენილმა პოლანდიელმა ეთნომუსიკოლოგმა იააპ კუნსტმა 1942 წელს გამოსცა წიგნი „ფლორესის მუსიკა“, კუნძული ფლორესი, რომელიც ინდონეზიის პროვინცია ნუსა ტენგარა ტიმურში მდებარეობს, მისი მრავალხმიანი ტრადიციების გამო, ცნობილი გახდა მსოფლიო ეთნომუსიკოლოგთა შორის. ბულგარეთში მუშაობის დამთავრების შემდეგ, მოგზაურობა დაიწყო და 1977-1981 წლებში პაპუა ახალი გვინეა მოვიწახულე, ხოლო 1988-89 წლებში — კუნძული ფლორესი.

სახელწოდება ფლორესი მომდინარეობს პორტუგალიური სახელწოდების *Cabo da Flores*-ის (ყვავილების კონცხი) შემოკლებისგან. ამ სახელწოდებას მეზღვაურები იყენებდნენ ულამაზესი ფერადოვანი კუნძულის აღმოსავლეთში, რომელიც ცნობილია თავისი მარჯნის რიფებით, „წყალქვეშა ბალებით“. ფლორესისი ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი პიროვნებაა ცნობილი არქეოლოგი, პალეონტოლოგი და ანთროპოლოგი პეტერ პეტერ პეტუ, რომელიც აგრეთვე ცნობილია როგორც პეტერ სარენგ ორინ ბაო. მან მოიპოვა მტკიცებულებები, რომ კუნძულის ნამდვილი სახელწოდებაა *Nusa Nipa*, რაც ინგლისურად გველის ან დრაკონის კუნძულს ნიშნავს. (Bao, 1969).

წინაქრისტიანული, მისტიკურ-რელიგიური

ფენა კვლევის სამ არეალში:

აღმოსავლეთ ფლორესის კუნძული

ერის ვატერმა (1932) და პოლ არნდტმა (1951), რომლებიც კვლევას ატარებდნენ აღმოსავლეთ ფლორესისა და მასთან მიმდებარე და კუნძულ სოლორის მისტიკურ-რელიგიურ რწმენებთან დაკავშირებით, ამ კულტურას *სოლორის კულტურა* უწოდეს. მათ აღმოაჩინეს ანიმიზმის, პროტოჰინდუიზმისა და კათოლიციზმის ნაზავი, რომელშიც ამ უკანასკნელს ყველაზე პატარა ადგილი უჭირავს, რადგან ის მხოლოდ 1565 წელს იქნა შემოტანილი პორტუგალიელი კოლონიზატორების მიერ. მაგიური სპირიტუალური ტერმინოლოგიის დიდი ნაწილი შეიძლება სანსკრიტის დაუკავშირდეს, ხოლო ჰინდუისტური შივას კონცეფცია ბევრად უფრო არქაულია, ვიდრე ბალისა.

ბისტრიცა

ბულგარეთში ქრისტიანობა ჩვენი წელთაღრიცხვის VIII საუკუნეში მიიღეს. აქ მოხდა ღრმა სათავეების მქონე, და ფართოდ გავრცელებული, წარმართული წეს-ჩვეულებების შეგუება ქრისტიანობასთან და ეს დღემდე გრძელდება. პრო-სლავური ბულგარული ენა შეცვალა თანამედროვე სლავურმა, მაგრამ ზოგიერთი სიმღერა დღესაც იმ წინაქრისტიანულ, არქაულ ენაზე სრულდება (Messner, 1980:196-202). ეს სიმღერები ძირითადად იმ რეგიონებშია შემორჩენილი, მაგალითად, ბისტრიცაში, სადაც გზები შედარებით გვიან გაიყვანეს.

ბალუანის კუნძული

ბალუანის ორიგინალური სოციალურ-რელიგიური სისტემა ანემისტურ კონცეფციებზე იყო აგებული, სანამ XIX საუკუნეში მოსახლეობა არ აიძულეს, მიეღოთ ქრისტიანობა, რომელიც დღესაც დომინირებს. როდესაც 70-80-იან წლებში ეს ადგილი მოვინახულე, მაშინ მოსახლეობა 350 კაცი იყო, შვიდი, ერთმანეთთან დაპირისპირებული რელიგიური დაჯგუფება აღმოვაჩინე (6 ქრისტიანული და 1 ბაჰაი), რომელთაგან ხან ერთი დომინირებს და ხან — მეორე.

40-50-იან წლებში კუნძულმა ბალუანმა ბევრი რადიკალური ცვლილება განიცადა. ამ ცვლილებებმა დაახლოებით ათი წლით შეაჩერეს კულტურული განვითარება. მელანეზიის რადიკალურმა მოძრაობა „პელიაუმ“ ხელი შეუწყო ანთროპოლოგიურ გამოკვლევებს, რომლებიც თეოდორ შვარცმა და მარგარეტ მიდმა ჩაატარეს (1981:433-46; Schwartz, 1962). კუნძულის ფაქტობრივად დაკარგულმა, ტრადიციულმა კულტურამ, აღორძინება 1954 წელს „პელიაუს“ მოძრაობის ჩავარდნის მერე დაიწყო. ეს პროცესი დაჩქარდა 1975 წლიდან, როცა ნიუგინმა დამოუკიდებლობა მოიპოვა. აღსანიშნავია, რომ ვოკალური საშემსრულებლო პრაქტიკის რამდენიმე ასპექტი შეცვლილი და შემოკლებული სახით შემორჩა დღევანდელობას.

კულტურული დროის ორგანიზება სამ კულტურულ რეგიონში

ე.თ. ჰოლის აზრით, შესაძლებელია ტერმინ „პოლიფონიური დროის“ (P-Time) გამოყენება ბულგარეთის სოფელ ბისტრიცის, პაპუა ახალი გვინეის, ბალუანის კუნძულისა და აღმოსავლეთ ფლორესის მოსახლეობის დროის კონცეფციასთან მიმართებაში, რომელიც ამ კულტურებს ყველაზე პრიმიტიულ, ქვეცნობიერ დონეზე ახასიათებს (Hall, 1984:44-58). ეს იმას ნიშნავს, რომ ბევრი რამ ადვილი სამართავია, ერთდროულად ყალიბდება, იკარგება მკაცრი სქემა და უფრო ადვილია. სურვილისამებრ შეცვალო სიზუსტის ხარისხი და ურთიერთობის მნიშვნელობა.

ეს სრულიად განსხვავდება მონოქრონული დროის (M-Time) ორგანიზებისგან, რომელიც ევრო-ამერიკულ კულტურებში ჩამოყალიბდა და მასში მოქმედება ერთიმეორის მოყოლებით ხდება: სქემა დომინანტურ

როლს ასრულებს ურთიერთობაში. სინამდვილეში ეს არ არის ურთიერთგამომრიცხავი დიქტომია. იმ შემთხვევებში, როდესაც მეორეხარისხოვან კულტურულ შრეზე ვმუშაობთ, არ უნდა გამოგვრჩეს, რომ უკვე ჩამოყალიბებული ფსიქო-აკუსტიკური ცნებები სხვადასხვაგვარად აღიქმება (Hall, 1984).

ჩემთვის მნიშვნელოვანი იყო, დამედგინა კულტურათა სტრუქტურა, რომელთა მუსიკალური ფუნქციები განსხვავებულია ინდივიდუალური წარმოდგენებისგან, მაგრამ მათთან იდენტიფიცირდება. რაც იმას ნიშნავს, რომ პერსონას, ფაქტობრივად ფუნქციის სახელი ენიჭება. კონკრეტული ინსტრუმენტალისტებისა და მომღერლების ფუნქცია უფრო საზოგადოებრივ-კულტურული მოვლენა ხდება. მათ მიერ შესრულებულ ნაწარმოებებს მათივე სახელები ენიჭება, ეს მოვლენა, უფრო ხშირად, ფლორესის კუნძულებზე გვხვდება. ნათელია ის, რომ უცხო თვალისთვის რთული ხდება ამ კულტურული სტრუქტურული ელემენტების იდენტიფიცირება და სოციო — კულტურული მატრიციდან გამოყოფა. პირიქით, ინდივიდისთვის ძნელი ხდება საკუთარი კონცეფციის ახსნა გარშემოცოფთათვის, რომელთა მონოქრონული დროის სისტემა საკმაოდ ჩაკეტილია და რთულად აღიქვამენ სიახლეებს. რაც პოლიფონიური დროის ადამიანებისთვის სრულიად ადვილი და მისაღებია, მაგალითად, როდესაც პერსონა და შესრულებული მუსიკა ერთიანობას წარმოადგენს, უცხო თვალისთვის სახელების, ფუნქციების და მუსიკის გაუგებარ წარმოადგენს.

ატრიბუტების, ეპიზოდებისა და პროცესების ხელოვნური დაყოფა, განსხვავება მსმენელსა და შემსრულებელს შორის რიტუალის პროცესში, ზეპირსიტყვიერი კულტურების უმეტესობისათვის უცნობია. თითოეულ მონაწილეს საკუთარი, განუმეორებელი მისია აკისრია და თითოეული მათგანი წარმოდგენის შემადგენელი წევრი ხდება. ეს, თავისთავად, არ ნიშნავს იმას, რომ ადამიანებს არჩევანის გაკეთების საშუალება არა აქვთ. პირიქით, ისინი პროცესში მეტად ჩართულები არიან. საკმაოდ უცნაურია, მაგრამ ეს გვაჩვენებს, რომ თავისი არალინეარული მოვლენებით ისინი საკმაოდ ახლოს არიან თანამედროვეობის „სუპერსიმის თეორიად“ ცნობილი რეალობის ერთ-ერთ მეცნიერულ პარადიგმასთან.

წარმოდგენის სოციალური სტატუსი

წინასწარი შეფასება გვაჩვენებს მუსიკის შექმნისა და ინტერაქტიული ფუნქციის კომპლექსურობას სოციალურ — კულტურულ პროცესებში. ამ სამ კულტურაში მუსიკოსის მიერ შესრულებული მუსიკა არა მარტო მათ შემოქმედებას ასახავს, არამედ მათ სოციალურ სტატუსსაც. ასე, მაგალითად ოკას მომღერალი ითავსებს საზოგადოებაში დამსახურებული უხუცესის ადგილს.

შესრულების ორგანიზაცია

ფლორესის კუნძულებზე ჯერ კიდევ 20 სხვადასხვა მუსიკალური კულ-

ტურა არსებობს. აღმოსავლეთ ფლორესის ე. ნ. „ზედა“ რეგიონში განცალკევებული სიმღერის ტრადიციამ ჩემში დიდი ინტერესი გამოიწვია (Messner, 1989 :3-51). აქ, ისევე როგორც ბისტრიცას შესრულებაში, პოლიფონიურ სიმღერებში ვოკალური ხმების რაოდენობა და ერთდროულ „ჰარმონიაში“ ობიექტურად აღქმადი მუსიკალური სიმალღეების რაოდენობა ერთმანეთს არ ემთხვევა. მუსიკალური თვალსაზრისით, პოლიფონიურ ნაწარმოებში ორხმიანი მუსიკალური ნყოფა დომინირებს, თუმცა შემსრულებლებს მიაჩნიათ, რომ ზოგიერთი მათი სიმღერა სამი და ოთხხმიანია, რადგან სამი ან ოთხი კაცი ასრულებს სხვადასხვა დამატებით ხმას. თითოეულ მათგანს საკუთარი, განსაკუთრებული სახელი აქვს, მიუხედავად იმისა, რომ მხოლოდ ორი (იშვიათად სამი) ბგერა ისმინება „მჭიდრო“ აკორდში და ნათლად აისახება სონოგრამებზე.

ამ მოკლე მოხსენებაში მე შემიძლია მხოლოდ აღვნიშნო, ნამდვილად რთულ ურთიერთქმედებაში მყოფი სიმღერების ციკლები და მათი შესრულების თავისებურებები დასავლეთ ფლორესში. იმისათვის, რომ გიჩვენოთ მრავალფეროვანი ტერმინოლოგია, მე მოკლედ აღვწერ ზოგიერთ ძირითად საშემსრულებლო თავისებურებას და ხმების ორგანიზების პრინციპებს.

სიმღერების უმრავლესობა აღმოსავლეთ ფლორესის სოფლებში (ტენგაჰდეი, კეკა და რიანგპუჰო), ისევე როგორც ბისტრიცაში, მაგრამ, არა ბალუანზე, გვაჩვენებს რესპონსორული და ანტიფონური შესრულების მოდელებს. ინდივიდუალური და ექსკლუზიური პოლიფონიური ტრადიციები არსებობს ორივე სქესში, მაგრამ ზოგიერთი სიმღერა შერეული ჯგუფების მიერ იმღერება.

ქვემოთ ნაჩვენები ფორმები ყველაზე გავრცელებულია, იმათგან, რაც მე გამოვიკვლიე:

2 სოლისტი,

2 საგუნდო ჯგუფი,

1 სოლისტი და საგუნდო ჯგუფი ან

ჯგუფი და ზოგჯერ ინსტრუმენტალისტებიც.

მე განვიხილე პოლიფონიური სიმღერების ორი-სამი ძირითადი კატეგორია.

ფლორესის კუნძულზე:

1. *Opak marang* (უდაბნოს სიმღერები),

2. *Berasi kremet* (შრომის სიმღერები).

ბისტრიცაში:

1. ჩვეულებრივი სიმღერები,

2. გამოსაჯანმრთელებელი სიმღერები.

ბალუანის კუნძულზე:

1. *Kolorai* (მამაკაცთა ეპიკური სიმღერები),

2. *Wei'i* (ქალთა ეპიკური სიმღერები, ქალთა და მამაკაცთა შრომის სიმღერები),

3. *Polpotot* (გამოსაჯანმრთელებელი სიმღერები).

ჯგუფები – სტრუქტურა და განსაზღვრება

I. აღმოსავლეთ ფლორესი

i. კატეგორიაში *Opak marang* (უდაბნოს სიმღერები) სამი სხვადასხვა სახის ჯგუფია:

პირველი ჯგუფი: opak maran(g) პირველი ხმა opak
მეორე ხმა marang

მეორე ჯგუფი: hode ana პირველი ხმა node ana, (ის, ვინც
კლასიფიკაციას აკეთებს და opak-ის
ეპიკურ ენას განმარტავს)
მეორე ხმა nuku gilik, სულების
გამომძახებელი (ქალი) რომელიც
სიმღერის ბოლოს მაღალ ტრელებს
ასრულებს)

მესამე ჯგუფი: orong (კაცების კოლექტიური სიმღერა)
ამ სიმღერების თანმიმდევრობა
opak -ის დროს ასეთია:

opak / maran(g) / nuku / node + gilik და *orong*

ii. კატეგორიაში *berasi* (შრომის სიმღერები) აგრეთვე სამი სხვადასხვა სახის ჯგუფია

პირველი ჯგუფი: hode ana პირველი ხმა node ana
მეორე ხმა nuku

მეორე ჯგუფი: tepok პირველი ხმა node (gilik)
მეორე ხმა nuku

მესამე ჯგუფი: orong (თუ არსებობს)

ამ სიმღერების თანმიმდევრობა *berasi* -ის დროს ასეთია:

nuku / node / nuku / node

ასეთი ტიპის წარმოდგენებში მომღერლები (მიუხედავად იმისა, სხედან თუ დგანან) ოდნავ ერთმანეთისკენ იწევიან, ისევე როგორც ამას ყველა სხვა კულტურაში აკეთებენ, სადაც ამ ტიპის მრავალხმიანი სიმღერა სრულდება.

II. ბისტრიცა/ბულგარეთი

ამჟამად პოლიფონიური მუსიკალური ფოლკლორი ბისტრიცაში მხოლოდ ქალების მიერ სრულდება. მე მითხრეს, რომ დიდი ხნის წინ კაცებიც მღეროდნენ ასეთი ტიპის სიმღერებს. ბისტრიცა ბულგარეთის დედაქალაქ სოფიადან მხოლოდ 15 კილომეტრში მდებარეობს, ინდუსტრიალიზაციამ და სამუშაოსთან დაკავშირებულმა პრობლემებმა მამაკაცები კულტურულ ცხოვრებას მოწყვიტა. შესაძლოა, მამაკაცები ამ სიმღერებს აღარ ასრულებენ იმის გამო, რომ ეს პოლიფონიური ტრადიცია სინქრონიზაციის მაღალ ხარისხს მოითხოვს.

ყველაზე სრულყოფილი სიმღერები, რომელიც ბისტრიცაში მოიძებნება, სამუშაოდ წასვლასა და სამუშაოდან დაბრუნებას ეძღვნება. მათ შემდეგი სტრუქტურა აქვთ:

პირველი ხმა : oka (ძახილი), სრულდება ერთი მომღერლის მიერ. ეს ე.წ.

წამყვანი ხმაა, რომელსაც ძირითად მელოდიას უწოდებენ.

მეორე ხმა: *buchi krivo* (მოხვეული შეძახილი) სრულდება ერთი მომღერლის მიერ. ეს ფუნქციონალური ხმაა, მიუხედავად იმისა, რომ ემსახურება სხვა მიზანს, მიაწვდის სიმღერის დასასრულს.

მესამე ხმა: *buchi pravo* (პირდაპირი შეძახილი) სრულდება კოლექტივის მიერ. ეს არის ძლიერი მთავარი ბურდონული (*drone*), რომელიც წარმოადგენს ყოველთვის ტონიკას, როგორც დანარჩენი ორი ხმის გამაერთიანებელ კომპაქტურ, გაბატონებულად მჟღერ საყრდენს. მსმენელს, რომელსაც ესმის მდიდარი ჟღერადობის კონდენსირებული ნაკადი, სუსტად მერყევი სოლო ხმით, ექმნება შთაბეჭდილება, რომ წამყვანი ხმა კვეთს ბურდონს. მაგრამ ეს მხოლოდ აკუსტიკური ილუზიაა, როგორც მე შემიძლია დავამტკიცო, ჩანაწერის ანალიზითა და დიაგრამით. *Oka* ხმა მღერის ტონიკის ქვემოთ, რომელიც ბურდონს წარმოადგენს, ხოლო *buchi krivo* სუბტონიკურ ინტერვალს წარმოადგენს.

ერთადერთ გამონაკლისს წარმოადგენენ სიმღერები, რომლებშიც ტრელები *tressene* გამოიყენება. ამ ტრელით ოკას მომღერალი კვეთს ბანებს და, როგორც სქემაზე (იხ. დანართი) ჩანს, სწრაფად და რეპეტიციულად ასრულებს ტრელს.

მუსიკალური თვალსაზრისით, პოლიფონიური სტრუქტურა ბულგარეთის სოფელ ბისტრიცაში ბალუანის კუნძულსა და აღმოსავლეთ ფლორესის კუნძულებზე, ორკომპონენტური ინტერვალს შეიცავს. მაგრამ, ზოგჯერ, ბრისტრიცასა და ფლორესზე გვხვდება სამი და ოთხი სხვადასხვა, ინდივიდუალური თუ ჯგუფური ხმა, რომელთაგან თითოეულს აქვს თავისი სახელი და ქმნის სიმღერის მთელ სტრუქტურას.

III. ბალუანის კუნძულები, პაპუა ახალი გვინეა

ბალუანზე/ახალ გვინეაზე სიმღერები ნაკლებად რთულია და ძირითადად 2 შემსრულებლის მიერ სრულდება. მამაკაცთა *kolorai* და, აგრეთვე, ქალთა *wei'i*. გამოსაჯანმრთებელ სიმღერებსაც *polpolot* აქვთ ერთი და იგივე სტრუქტურა და ხმების სახელები. მათი მუსიკალური ფორმები და სიმღერების ტექსტები კი სრულიად განსხვავებული. *kolorai* და ქალთა *wei'i*; ეპიკური ჟანრის სიმღერებია, რომლებსაც ალამაზებს ბალუანის დასარტყამი საკრავების ანსამბლის (*slit gong*) მიერ შესრულებული შესავალი.

წამყვანი სოლისტის პირველი ხმა: *isiol*

მეორე ხმა: *yaret*

(Messner, 1989:17-18; 433-46, 1998:603-4).

სიმღერების ტიპები

ბალუანის, ბისტრიცასა და ფლორესის ჩვენს მიერ განხილულ სამივე სოფლურ კულტურაში, აღმოვაჩინეთ პოლიფონიური და სოლო სიმღერები. ფლორესსა და ბალუანზე პოლიფონიური სიმღერების ტრადიცია არსებობს, როგორც ქალებში, ისე მამაკაცებში, ზოგჯერ ეს სიმღერები შერეული ჯგუ-

ფების მიერ იმღერება. ამ ორ კულტურაში მისტიკური სოლო სიმღერები, ჯერ კიდევ, სრულდება სატანას გამოსაძახებლად და ვინმეს სულში ჩასასახლებლად, ან განსადევნად. ბისტრიცაში ეს ტრადიცია თანდათანობით მივიწყებას ეძლევა და პოლიფონიური სიმღერები მხოლოდ ქალთა რეპერტუარშია შემორჩენილი.

დასკვნა

სამივე პოლიფონიური ტრადიცია, იოსებ ჟორდანიას (2006) კლასიფიკაციის მიხედვით, „ბურდონულ პოლიფონიას“ და *Schwebungsdiaphonie*-ის ანუ „უხემ დიაფონიას“ (Messner, 1980) მიეკუთვნება. ამ სამ სხვადასხვა გეოგრაფიულ წერტილში შემორჩენილ ტრადიციებს შორის განსაცვიფრებელი მსგავსება ერთ კითხვას ბადებს: საქმე გვაქვს საერთო წარმომავლობასთან, გენეტიკურ მემკვიდრეობითობასთან, რაც ამ სხვადასხვა რეგიონებში შეიძლება აღმოვაჩინოთ, თუ ამ ფორმებს სპონტანური წარმოშობა აქვთ სხვადასხვა ხალხებში, გეოგრაფიულ წეტილებსა და დროის მონაკვეთებში? იაპ კუნსტის მიერ წარმოდგენილი ჰიპოთეზა, რომელიც მკაცრად გააკრიტიკეს, მე ჩემ დისერტაციაში განვიხილე. მას შემდეგ მე იმ დასკვნამდე მივედი, რომ ნებისმიერი ჰიპოთეზა, რომელიც თეორიულ დონეზე რაღაც ფენომენის წარმოშობის ახსნას ცდილობს, შეიცავს უსაზღვრო ფანტაზიას იმ მომენტამდე, სანამ სადმე უეჭველ ნივთმკიცებას არ შეეჯახება.

შედარება, რომელიც აქ არის მოტანილი, ნათლად გვიჩვენებს მსგავსებას ხმებში, შეძახილების მოდელებში, შესრულების სიმაღლესა და სტრუქტურაში, სოციალურ-კულტურულ ასპექტებსა და საშემსრულებლო პროცესში. სოციალურ-კულტურული თვალსაზრისით, აღმოსავლეთ ფლორესის სოლარული კულტურა ჯერ კიდევ შეიცავს უძველეს მოდელებსა და ფუნქციებს – ტერმინოლოგიას, შესრულებასა და შემსრულებლებს, მაშინ, როდესაც ბისტრიცასა და ბალუანზე ეს მოდელები უკვე გადაგვარებულია. სამივე კულტურა ავლენს დიდ მსგავსებას „დროის ორგანიზაციის“ პრინციპებსა და რეპერტუარში, სამივე კულტურაში დღესაც შეიმჩნევა უძველესი ანიმისტურ-შამანური ტრადიციები. ეს მიგვანიშნებს უძველეს ტრადიციებზე და კიდევ ერთხელ ადასტურებს პროფესორ ჟორდანიას აზრს, რომ „მოსაზრება პოლიფონიის მონოფონიიდან წარმოშობის შესახებ, რომელიც ერთ საუკუნეზე მეტია ასეა გავრცელებული ეთნომუსიკოლოგთა შორის, სრულიად არ შეესაბამება არსებულ ფაქტებს და უკუგდებული უნდა იქნას.“

ჟორდანიას მტკიცებით — ჩვენ უნდა ვაღიაროთ, რომ ღრმა რეგიონული კვლევები ეთნომუსიკოლოგიის დასაყრდენია, რადგან ასეთი კვლევები, რასაკვირველია, შეიძლება არსებობდეს შედარებითი შესწავლის გარეშე, მაგრამ შედარებითი კვლევა სრულიად დამოკიდებულია რეგიონული კვლევის რაოდენობასა და ხარისხზე.

Referenses

Bao, Sareng, Orin Pater. (1969). *Nusa Nipa: Nama Pribumi Nusa Flores*. Warisan Purba [publisher], Ende.

Hall, Edward T. (1984). *The Dance of Life, The Other Dimension of Time*. New York: Anchor Press.

Jordania, Joseph. (2006). *Who asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*, vol. 1 and 2 [unpublished manuscript].

Messner, Gerald Florian. (1980). Die Schwebungsdiaphonie in Bistrica, Untersuchung der mehrstimmigen Liedformen eines mittelwestbulgarischen Dorfes. (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* 12). Schneider, Tutzing.

Messner, Gerald Florian. (1981). The Two-Part Vocal Style on Baluan Island, Manus Province. *Ethnomusicology*, 25(3):433-46.

Messner, Gerald Florian. (1989). Jaap Kunst Revisited. Multipart Singing in Three East Florinese Villages Fift Years later: A Preliminary Investigation. *The World of Music*, 31(2):3-51.

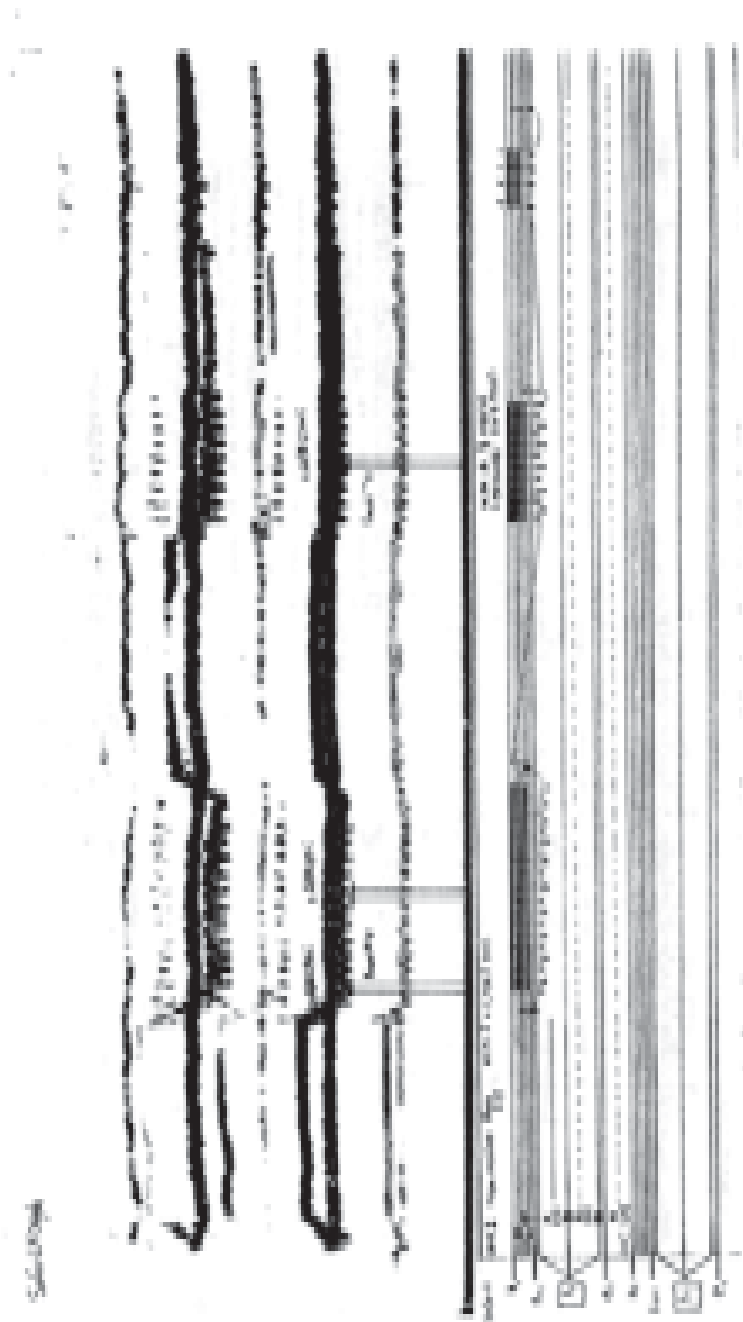
Messner, Gerald Florian. (1998). Island Region of Papua New Guinea: Manus Province, Vocal Music in: *Garland Encyclopaedia of World Music*, vol. 9: Australia and the Pacific: 603-4.

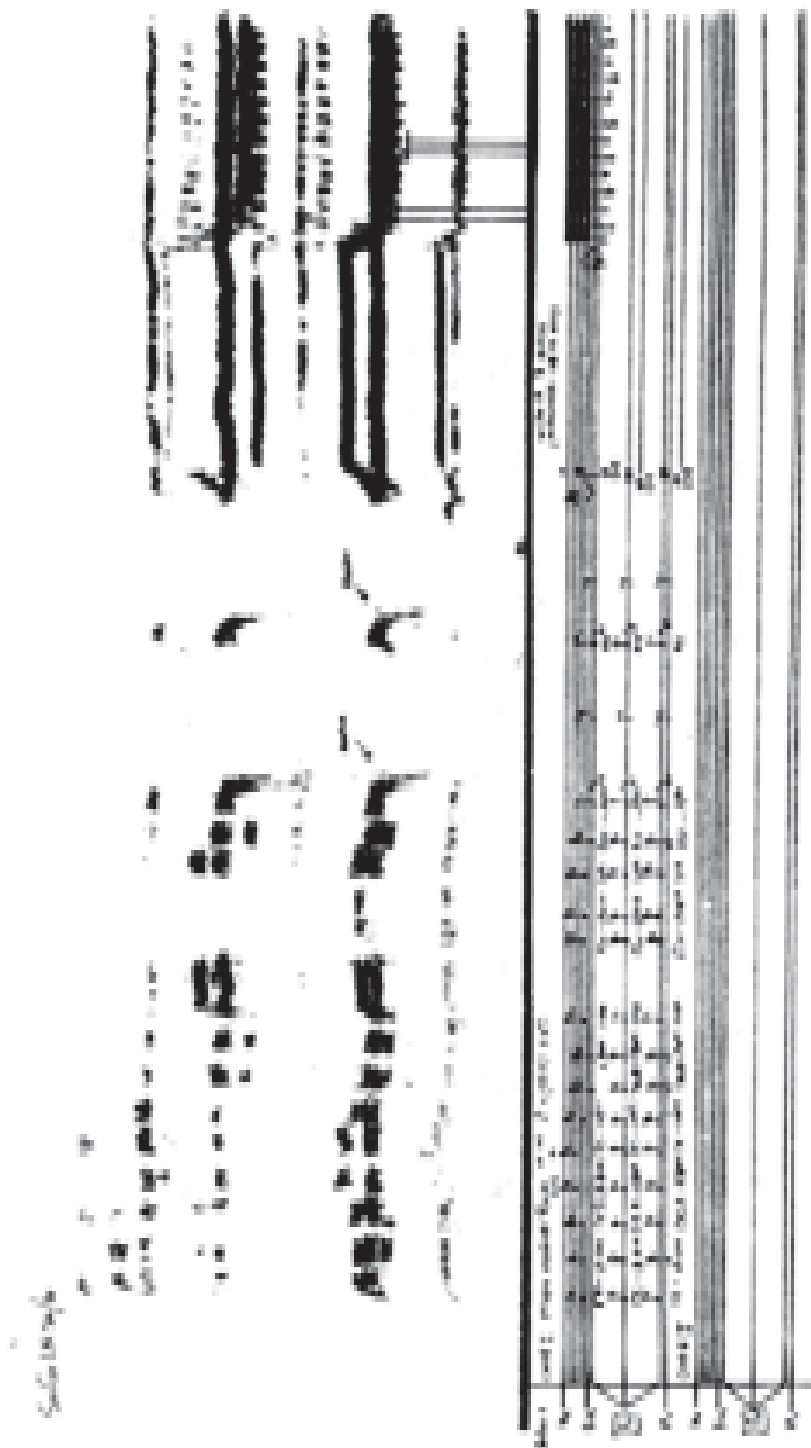
Schwartz, Theodore. (1962) The Paliau Movement in the Admiralty Islands, 1946-1954, *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, 49:207-421.

Terhardt, Ernst. (1974). on the Perception of Periodic Soundfluctuations (Roughness). in: *Acustica* 30. (pp.201). Munich.

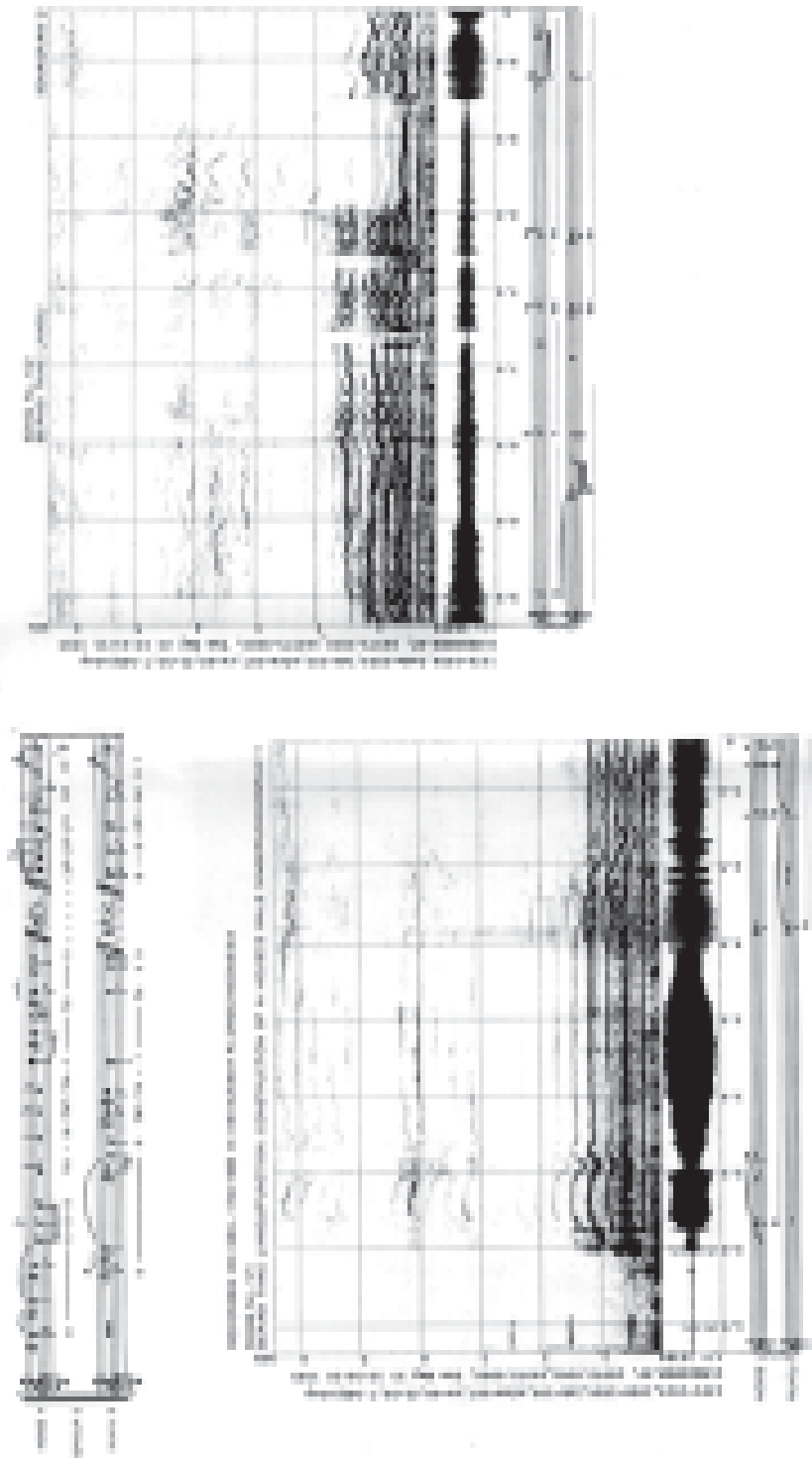
Zwicker, Eberhard and Richard Feldtkeller. (1967). *Das Ohr als Nachrichtenempfänger*. (pp.248). Stuttgart.

სონოგრამა 1. ბისტრიცა, სიმღერა ყელის ტრელით, სამუშაოდ წასვლისა და მოსვლის სიმღერა.
Sonaogram 1. Bistrisa, Song with *tressene* (throat trill) on the way to or from work.

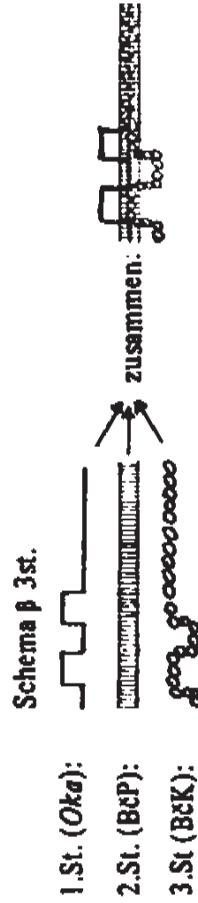
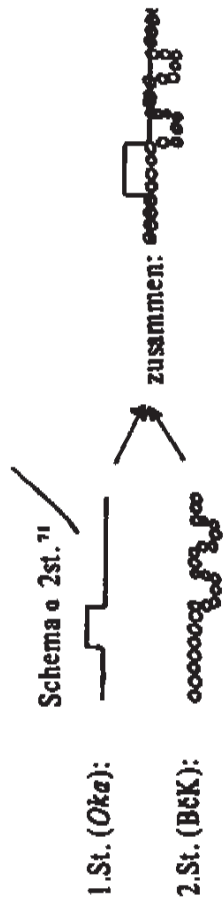




სონოგრამა 2. კუნძული ფლორესი, ბერასი ტაკე ლონგი, კაცების შრომის სიმღერა.
Sonagram 2. Flores, Berasi Take Longu male work song



სქემა
Schema



ვაგოგო ხალხის (ტანზანია) მუსიკა და ლოგიკა: სოციალური ფუნქცია და მუსიკალური ტექნიკა*

შესავალი

ამ მოხსენების სათაურთან დაკავშირებით მოხსენდება სიმჰა არომის კომენტარი იმ ასპექტებზე, ჩემს დღევანდელ მოხსენებას რომ უდევს საფუძვლად. მე მას განვუმარტავდი, თუ რას ვგულისხმობდი „ზეპირ მუსიკალურ ტრადიციაში ბუნებრივი ინტელექტის“ შესახებ მსჯელობისას. მან შემანყვეტინა, ყურადღება გაამახვილა „ლოგიკაზე“, მის კავშირზე „ბუნებრივ ინტელექტთან“ და მითხრა, რომ უკეთესი იქნებოდა, თუ ამ ტერმინზე მეც დავფიქრდებოდი. მე გავითვალისწინე მისი რჩევა და შევეცადე გამეკეთებინა ისე, როგორც არომმა შემომთავაზა.

ამან მე გამახსენა ნებისმიერი სავლელე ექსპედიციის ერთ-ერთ პრინციპი, რომელსაც იგი ყოველთვის უნდა ეყრდნობოდა. ეს არის არსებულადან ყველაზე მნიშვნელოვანი, არსობრივი მასალის, აქსიომების შეკრება. ამის თაობაზე, ჯერ კიდევ პირველ საუკუნეში წმინდა ავგუსტინე მოძღვრავდა თავის მოსწავლეებს და აღნიშნავდა: „ეს არის მკვლევრის ჭეშმარიტი ამოცანა: სიტყვიერად განსაზღვრო, თუ რაში მდგომარეობს რეალური განსხვავება“. მე ვიზიარებ არომის რამდენიმე კრიტიკიუმს: რა თქმა უნდა, „ლოგიკა“ არა მხოლოდ „ბუნებრივი ინტელექტის“ ცნების ეკვივალენტია, არამედ, ამავე დროს, წარმოადგენს საუკეთესო ტერმინს მისი არსის მოკლედ გამოსახატავად.

ამ თვალსაზრისით, ჩემი მოხსენების მთავარი მიზანია, შევეცადო, მოკლედ აღვნიშნო მუსიკის და სოციალური კონტექსტის გადაკვეთის წერტილები, ანუ დავადასტურო თეორია, რომლის მიხედვითაც ფუნქცია და სისტემური მაჩვენებლები იმდენადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან, რომ ერთ-ერთის გამორიცხვა აზრს უკარგავს მეორის არსებობას. ამის განხორციელებისათვის საწყის წერტილად ავირჩიე ტანზანიის პატარა სოფლის, ვაგოგოს რეალობაში გავრცელებული მუსიკალური მოდელი. ჩემი მოხსენება ეყრდნობა სურათებს, კონცეპტუალურ ფერწერასა და მოსასმენ მასალას, რომელიც დაგვეხმარება მიღებული დასკვნების გაგებაში. ამ მოხსენების შინაარსი ეყრდნობა 1995-2002 წლებში განხორციელებული ექსპედიციების მასალებს, რაც წარმოადგენს ჩემი სადოქტორო დისერტაციის — „ვაგოგო ხალხის (ტანზანია) მუსიკალური მემკვიდრეობა: კონტექსტი და სისტემურობა“ — საფუძველს. დისერტაციის ხელმძღვანელები იყვნენ პროფ. ვიქტორია ელი და პროფ. სიმჰა არომი, რომელიც მონიტორინგს უწევდა ექსპედიციებს. პრეზენტაცია

* გამოქვეყნებულია კრებულში: *Approches to African Musics* (აფრიკული მუსიკისადმი მიდგომა). რედ. ენრიკე კამარა დე ლანდა და სილვია მარტინეს გარსია. *სენტრო ბუენდია* (ვალიდოლის უნივერსიტეტი, ესპანეთი) 2006.

გაიმართა UCM-ში 2005 წლის ივნისში. ამ შემთხვევაში, ტერმინი „კონტექსტი“ გულისხმობს ადგილს, სოციალურ და რელიგიურ წარმოდგენებს ან კონკრეტული ტიპის მუსიკის შესრულების პირობებს; ხოლო „სისტემურობა“ უკავშირდება მუსიკის ტექნოლოგიურ პრინციპებს.

მე ყურადღებას გავამახვილებ პოლიფონიური რეპერტუარის ერთ-ერთ ნიმუშზე – *Cipande* – ვინაიდან იგი გვაჩვენებს იმ პარადიგმატიკას, რომელშიც ორივე — კონტექსტიც და სისტემურობაც — სრულ ერთიანობაშია წარმოჩენილი. საბოლოო ჯამში კი შემოგთავაზებთ ახლებურ მიდგომას. იგი შესაძლებლობას გვაძლევს შევიგრძნოთ, თუ როგორაა აგებული ვაგოგოს მუსიკალური სამყარო: შემეცნებითი პროცესი და სტრატეგია, მათი ფუნქცია, პრაქტიკა და შინაგანი ურთიერთკავშირები, წარმოდგენილი ტომის კოლექტიურ მეხსიერებაში. ყოველივე ეს გვეხმარება გაცნობიერებაში და სხვადასხვა ტიპის მუსიკის დიფერენციაციაში.

გოგოს ტომის მოკლე მიმოხილვა

ვაგოგოს ტომი ბინადრობს ტანზანიის მიწების საკმაოდ მოზრდილ მონაკვეთზე და წარმოადგენს ამ ტერიტორიაზე მცხოვრები თითქმის 113 ჯგუფიდან ერთ-ერთს იგი ავსებს ეთნო-ლინგვისტურ რუკას, რომელშიც კულტურული მრავალფეროვნება სრულ შესაბამისობაშია მუსიკალური ენის მრავალფეროვნებასთან. ეს არის აგროკულტურული საქმიანობითა და მესაქონლეობით დაკავებული ტომი, რომლის არსებობის უმთავრესი წყაროა ხორბალი, სიმინდი, სორგო, პროსო, მინის თხილი და, აგრეთვე ნვიმა, რომლის გარშემოც ტრიალებს მთელი მათი რეალური და სიმბოლური ცხოვრება.

ვაგოგოს ტომის თავისებურებების ამსახველი მახასიათებლებიდან აღსანიშნავია ინიციაციის რიტუალი, ანუ *Makumbi*, — განსაკუთრებული წარმოდგენა, რომელიც გვაჩვენებს ჭაბუკობიდან მომნიფებულ ასაკში გადასვლის, ადამიანის საზოგადოების სრულყოფილ წევრად ჩამოყალიბების პროცესს; მდიდარი მოსავლის აღებასთან დაკავშირებული ზეიმი, ტომის სიცოცხლის გაგრძელების გარანტიად მოიაზრება. გამომდინარე აქედან, რეპერტუარი, ძირითადად, მინის დამუშავებასთან დაკავშირებულ სიმღერებს (*Ifuku*) მოიცავს. ეს არის საკმაოდ რთული მუსიკალური ფორმები. ამ სიმღერების ძირითადი პოლიფონიური ხერხია ჰოკეტი, წარმოდგენილი კომბინაციაში მრავალხმიანობის სხვადასხვა ტიპებთან, როგორიცაა კონტრაპუნქტი, კანონი, ბურდონი და სხვ.

მეორე მხრივ, უნდა გამოვყოთ გასართობი წარმოდგენები, რომლებშიც ვაგოგოს ხალხი წარმოაჩენს თავის ემოციებს. ამ რიტუალებში, საკრალურ ქმედებებსა და გასართობ წარმოდგენებში მუსიკა საზოგადოების გაერთიანების ძირითადი საშუალებაა და მინიერი და ზეციური ცხოვრების უმთავრეს შემაკავშირებელად აღიქმება. შეიძლება ითქვას, ვაგოგოს ყოფის ყოველ მომენტს ახლავს მუსიკალური თანხლება, რაც ზოგადად აფრიკელი მოსახლეობის უმთავრესი ნაწილისათვის არის დამახასიათებელი. აქ საქმე გვაქვს არა რაიმე ესთეტიკურ მოტივთან, არამედ, მუსიკის შესრულების

ეთიკურ დანიშნულებასთან, რაც წარმოაჩენს კონტრასტს დასავლურ აზროვნებასთან და იმ იდეასთან, რომლის მიხედვითაც „ხელოვნება არსებობს ხელოვნებისათვის“.

რიტუალის და მუსიკალური პარამეტრების სრული ურთიერთქმედება საშუალებას გვაძლევს გოგოს მუსიკალურ სამყარო ერთიან პერსპექტივაში განვიხილოთ და მთელი მუსიკალური შემოქმედება წარმოვიდგინოთ მისი ძირითადი ელემენტიდან გამომდინარე. ეს ელემენტი სიმღერა, რომელიც ჩვენ მიგვითითებს სოციალურ იდენტიფიკაციაზე და გვიჩვენებს მუსიკალურ სისტემურობას. წინამდებარე სქემის თანახმად, ვაგოგოს მთელი ვოკალური, ინსტრუმენტული მუსიკა და ცეკვა აუცილებლად მიესადაგება ამ სისტემურ კლასიფიკაციას. შესაბამისად, მუსიკის ის ტიპები, რომლებიც არ აღინიშნება ამ მახასიათებლებით და თანდათანობით არ აირეკლავს მათ — წყვეტს თავის არსებობას, ლოგიკურად გარდაისახება ან იკარგება.

მუსიკა, როგორც ენა

ლინგვისტური თვალსაზრისით, აუცილებელია აღინიშნოს აფრიკული მეტყველების კულტურის განსაკუთრებული თავისებურებები: „მუსიკის“ აღმნიშვნელი ტერმინის უქონლობა (მიუხედავად იმისა, რომ იგი არსებობს *lingua franca*-ში, რომელსაც ეწოდება *Kiswahili*, „Musiki“ და ეტყობა არაბულის გავლენის კვალი); ასევე არ არსებობს ისეთი ცნებები, როგორცაა „რიტმი, მელოდია, ბგერათრიგი, ფორმა, პოლიფონია და ა.შ.“ ფაქტობრივად, საუბარია მუსიკის შემადგენელ პარამეტრებთან დაკავშირებული ისეთი ცნებების უქონლობაზე, რომლებიც შეადგენენ მუსიკალური ენას, ფორმის სტრუქტურას ან პროცესს და ქმნიან მუსიკალურ ჟღერადობას.

რასაკვირველია, მუსიკალური ცნებების ვერბალური აღნიშვნების არ არსებობის ფაქტი სრულებით არ მეტყველებს იმაზე, რომ აფრიკელმა ტომებმა არ იციან ამ ცნებების შესახებ. უბრალოდ, მათ არ ჭირდებათ ასეთი ზუსტი დამწერლური თუ ზეპირსიტყვიერი ფორმულირება, ვინაიდან თეორიული მხარე მთლიანად პრაქტიკასა და ქვეყმდებარებულს.

ამავე დროს, აუცილებლად უნდა ითქვას, რომ ვაგოგოს ენაში ლექსიკურად დიფერენცირებულია ცნებები „სიმღერა“ (*kwimba* – როცა ის არის ერთ, ორ ან მეტ ხმიანი იდენტური რიტმული არტიკულაციით) და „პოლიფონია“ (*cilimi* – განანილება), რომლებიც წარმოადგენენ რიტმულად დამოუკიდებელ ვოკალურ ხაზებს სემანტიკურად უშინაარსო მარცვლებით. აღნიშნული ფაქტი შესაძლებლობას გვაძლევს ერთმანეთისაგან განვასხვავოთ მოვლენები, რომელთაგან ერთ-ერთი განიხილება როგორც პოლიფონური (კონტრაპუნქტი, კანონი, ჰოკეტი, ოსტინატური ტექნიკა), ხოლო მეორე, როგორც არაპოლიფონიური (პარალელიზმი, ჰომოფონია, ჰეტეროფონია, ბურდონული ბანი, ხმის ნაწილობრივი დამთხვევა)

მუსიკა, როგორც სისტემა

მოდით, განვიხილოთ კონკრეტული შემთხვევა: ჩვენ ვაპირებთ გამოვიკვლიოთ *Cipande*-ს საცეკვაო რეპერტუარისათვის დამახასიათებელი პოლი-

ფონიის ტიპი. მისი ფონეტიკური მასალა შედგება მარცვლებისა და აღუნიშნავი ხმოვნებისაგან, რომლებიც თითქოს ჩართულია ჰომოფონიური პარტიების მკაფიო ტექსტს შორის. შესაძლებელი ვარიაციების ეს ერთ-ერთი ეკვივალენტური ვარიანტი, რომელიც მოიპოვება საშემსრულებლო პრაქტიკაში არსებულ პოლიფონიურ მოდელებს შორის და რომლის მინიმალური არსობრივ-ემპირიული ფორმულა მჭიდროდაა დაკავშირებული ზოგადად გოგოს ეთნიკური ჯგუფის მენტალობასთან. ყოველივე ამასთან ერთად, პოლიფონიურ სიმღერასთან მიმართებით ჩვენ ამოვდივართ შემდეგი ჰიპოთეზიდან: თუ პოლიფონიის შემადგენელი ყოველი ხმა თავისთავად წარმოადგენს ერთიან ნაგებობას, მაშინ იგი ასევე ერთიანია მთლიანობაშიცა და ნაწილების ურთიერთქმედებაშიც და, პირიქით.

გამომდინარე ამ მაგალითიდან, უნდა გავარკვიოთ, თუ პოლიფონიური დამუშავების რომელი მუსიკალური პარამეტრები და ხერხები იღებენ თავის თავზე მუსიკის განვითარების ფუნქციას. ტერმინ „ფუნქციის“ ასეთი ზუსტი და ღრმა შინაარსი, როგორც მან ვაგოგოს ხალხში შეიძინა, გამომდინარეობს მუსიკის შექმნის პროცესიდან. ზოგადად, მუსიკის ყოველი ტიპი უკავშირდება მის ფუნქციას, რადგანაც ყველა რიტუალი საჭიროებს შესაბამის მუსიკალურ თანხლებას.

ჩანაწერები და ტექნიკური მოწყობილობანი

აღქმის საკითხიდან გამომდინარე, გოგოს მუსიკის სტრუქტურების დიფერენცირებისა და წვდომის სირთულე ექსპედიციის განუყოფელი თავისებურებაა. ვინაიდან, პოლიფონიურ ნიმუშში ინფორმაციის ცვალებადობის სიჩქარის ტემპი საკმაოდ მაღალია, ეს კიდევ უფრო ართულებს საქმეს, რადგან პოლიფონიურ სტრუქტურაში მოქმედებიდან მომავალი ელემენტები ერთმანეთთან პერმანენტულ ურთიერთქმედებაში იმყოფებიან და აუცილებელია იმ ზუსტი მომენტების დადგენა, როდესაც ისინი ემთხვევიან ერთმანეთს.

ამის გამო, მკვლევრის ერთადერთი გამოსავალია გაშიფროს მუსიკალური მასალა და თავისი კვლევა აწარმოოს გაკეთებული ჩანაწერის საფუძველზე. როგორც აღნიშნავს არომი, „საოცრად რთულია, შეუდგე მუსიკალური ფენომენის დეტალურ ანალიზს, როდესაც არ გაგაჩნია მათი გრაფიკული გამოსახულება, მით უმეტეს, როდესაც საქმე გაქვს პოლიფონიასთან, სადაც მელოდიურ-რიტმული ხაზები თითქოს გადაფარავენ ერთმანეთს (Arom, 1985:175); მანტლ ჰუდი გვთავაზობს მოსაზრებას, რომ „რაიმე მუსიკალური მნიშვნელობის ყველა მკაფიო განსაზღვრება დამოკიდებულია მის ტრანსკრიფციაზე“ (Hood, 1963:190), ხოლო ა. მ. ჯონსი ამბობს: „აფრიკული მუსიკალური სისტემის სრულყოფილი გაგების გასაღები არის მისი ჩანერა“ (Jones, 1958).

ნებისმიერ შემთხვევაში, ჩანერა წარმოადგენს მუსიკალური ანალიზის პირველ საფეხურს და ემპირიული კვლევის ძირითად მეთოდოლოგიურ ბაზას, რომელიც ვერ იქნება თანმიმდევრული, თუ არ დაეყრდნობა ყველა ავთენტიკური შესრულების შესწავლასა და დასაბუთებას. ჩანერიდან გამომ-

დინარეობს მუსიკის შემადგენელი პარამეტრებისა და პრინციპების იდენტიფიკაციისა და აღწერის მცდელობის პირველი საფეხური: ბგერების სიმალლის განსაზღვრა (მელოდიური და ჰარმონიული ინტერვალები, კილოს ტიპი, წყობის კრიტერიუმი), რიტმული ორგანიზაცია (პულსი და მისი დანაწევრება, პერიოდი, რიტმული მოდელები), ფორმის სტრუქტურა, მრავალხმიანი განვითარების ვარიანტების ტიპი და ტექნიკა, პოლიფონიურობა და არაპოლიფონიურობა.

როდესაც მკვლევარი თავის ნაშრომში გამოდის იმ კულტურული, ტექნიკური და ესთეტიკური კრიტერიუმებიდან, რომლებიც არ შეესაბამებიან მუსიკის განვითარების გზას, მან უნდა გააცნობიეროს და დაასაბუთოს თავისი მოსაზრებები. გამომდინარე აქედან, იგი თავს ვალდებულია მიიჩნევს გამოიყენოს ის მეთოდები, რომლებიც ყველა მისანვდომი თეორიული და ტექნიკური მონაცემების საშუალებით კვლევას და მუსიკალურ მასალას ერთმანეთს მიუსადაგებს.

ჩვენს შემთხვევაში, იმისათვის, რომ აგვემალღებინა ცალკეული ხმის აღქმის მაჩვენებელი, გამოვიყენეთ მეთოდი, რომელსაც უწოდებენ „ხელახლა ჩანერაც“ (*re-recording*). ეს მეთოდი ეთნომუსიკოლოგიაში 1973 წლიდან შემოიტანა და დაამკვიდრა სიმჰა არომმა აკას ტომის პიგმეებთან დაკავშირებულ შრომაში და მას მიმართავენ ისინი, ვინც იკვლევს ამგვარ ფორმას თანამედროვეობის ტექნიკური მიღწევების გამოყენებით. იგი საშუალებას გვაძლევს, განვაცალკეოთ პოლიფონიური ნიმუშის სხვადასხვა პარტიები; ამავე დროს, გვაქვს ხმათა შორის შემაკავშირებელი და მომიჯნავე ნერტილების დაკავშირების შესაძლებლობა და ამაზე დაყრდნობით ვადგენთ პოლიფონიის ტიპს.

ჩვენ ვიყენებთ ციფრულ ჩანერს (DAT Sony), სადაც აღნიშნულია ორიგინალური ვერსიები და ანალოგიურ მულტიტრეკულ მონაცემობას (*Tes-cam, Portaone*), რომელიც შესაძლებელს ხდის გამოაცალკეოს და შეინახოს ხმები დამოუკიდებელ არხებში. ამ მექანიზმს შეუძლია DAT-ით გააკეთოს გაშიფრული და გაანალიზებული ნიმუშების ჩვეულებრივი ჩანანერი. ამისათვის, მომღერლებმა უნდა შეასრულონ სიმღერის ის ვარიანტი, რომელსაც ისინი ჩვეულებრივ მღერიან და ისე, როგორც ყოველი მათგანი წარმოადგენს მას ყოველი შესრულებისას. ის ფაქტი, რომ ისინი არიან ნამდვილი შემსრულებლები და თვალყურს ადევნებენ ჩანერის მიმდინარეობას მთელი დროის განმავლობაში, ადასტურებს მიღებული შედეგების მართებულობას მუსიკალური და ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით..

მეთოდის გამოყენება

არომის თანახმად, „ხელახლა ჩანერის“ (*re-recording*) ტექნიკა არის „რეალობაში სინქრონულად წარმოდგენილი მჟღერი (სონორული) ნაგებობების რეკონსტრუქცია“ (Arom, 1985: 190). როდესაც ორიგინალური ვერსია ჩაინერა, ჩვენ შევეცადეთ სხვადასხვა არხიდან შემადგენელი ხმების გაერთიანებას და მივიღეთ ერთიანი პოლიფონიური ნაწარმოები. განვიხილოთ მიღებული შედეგები:

პირველი არხზე ჩვენ ჩავინერეთ *izi ikali*-ს იმპროვიზებული ხმა (I), რომელიც ყოველ ნაწილში ცვლილებას განიცდის და მისი დაბოლოება ხაზგასმულია და აღიქმება, როგორც ხმების პაუზის გამოძახილი. *izi ikali*-ს მეორე ხმა (II), ზოგადად ახდენს პირველი ხმის ზუსტ ან ნაწილობრივ კანონიკურ იმიტირებას.

როდესაც პირველი ხმა ჩანერილია, მეორე შემსრულებელი (*Nhunyi I*) ყურთსასმენში უსმენს ამ ჩანანერს და ამავდროულად მღერის თავის პარტიას, რომელიც იწერება მეორე არხზე. *Nhunyi I*-ის როლი მეტად მნიშვნელოვანია *izi ikali*-ის ჰარმონიულ ნყოფაში. იგი რიტმული თვალსაზრისით ემთხვევა მას, მაგრამ მელოდიურად განსხვავებულია.

და ა.შ., იგივე პროცედურა დაკავშირებულია ხმების პაუზასთან. მესამე ჩანანერი შეესაბამება *Nhunyi II*-ს, რომელსაც ახასიათებს იოდლირება (*cimeloughali, cigogo*-ში), ანუ ტონების სწრაფი ცვალებადობა, რომელიც გამოიცემა ყელისმიერი და მკერდისმიერი ბგერების მონაცვლეობით.

ეს უკანასკნელი მაგალითი განვიხილეთ იმისათვის, რომ გვეჩვენებინა შავი აფრიკის ტრადიციული მუსიკის მახასიათებლები: განვითარების პროცესში მუსიკალური მასალა განიცდის უწყვეტ გამეორებას და ვარირებას. ვარირებაში ძალიან მნიშვნელოვანია იმპროვიზაცია. ამ თვალსაზრისით, ჩვენ შესაძლებლობა გვქონდა დაგვენახა, რომ ვაგოგოს ტომი არასოდეს არ ასრულებს სიმღერას ან მუსიკალურ ნაწყვეტს ერთნაირად; მელოდია მუდამ ვარირებულია, ტექსტი კი — უცვლელი. მათ ესმით, რომ თავისთავად მელოდია, სანამ ტექსტი შენარჩუნებულია, სიმღერას ვერ შეცვლის და რომ სიტყვები წარმოადგენენ სიმღერის იმ ელემენტებს, რომელთა საშუალებით ჩვენ შეგვიძლია დავადგინოთ, თუ რომელ სიმღერასთან გვაქვს საქმე; იმპროვიზაცია უფრო მიღებულია, ვიდრე რაიმე ახალი ტექსტის გამოჩენა.

ასეთი პოლიფონიის შემთხვევაში, სადაც უმნიშვნელო მარცვლებია გამოყენებული, მუდმივი ცვალებადობით, ხმების ერთმანეთზე დადებით და კომბინირებით, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ყოველი შემსრულებელი განსხვავებულ ხმას მღერის. ასევე, არსებობს უთქმელი შეთანხმება, რომ არც ერთი მომღერალი არ მღერის იმავეს, რასაც მის მახლობლად მდგარი ადამიანი, შესაბამისად სახეზეა უნისონის, როგორც ასეთის, სრული უარყოფა.

მიზეზი, თუ რატომ დამკვიდრდა მუსიკალურ სისტემაში იმპროვიზაცია, უკავშირდება არა მხოლოდ დროით ასპექტებს (რიტმულ დაგვიანებას, ნოტის დაჩქარებას ან დაგვიანებას, სიჩუმის შემოსვლას), მელოდიურ ასპექტებს (ორ ბგერას შორის ჩასმულ ელემენტებს, ერთი სიმაღლის მეორეთი შენაცვლებას ან იგივე მელოდიის ტესტიტურის და ბგერის პროდუცირების ტექნიკის შეცვლას), ჰარმონიასა (ბანის მთავარი ბგერების შეცვლა) და ფორმას (ანტიფონური და რესპონსორული ფორმების უშუალო მონაცვლეობა).

ხმა *Nhunyi II*: პოლიფონიური ვარიაციული მოდელები კულტუროლოგი-

ურად საზოგადოების წარმოდგენებითაა განპირობებული. პოლიფონიურ სიმღერაში, სადაც მელოდიურ-რიტმული კავშირი ეფუძნება არა ფიქსირებულ ხმოვნებსა და მარცვლებს, ვარიანების სირთულის ხარისხი დამოკიდებულია ყოველი შემსრულებლის გამომგონებლობის ნიჭზე, თუმცა, ნებისმიერ შემთხვევაში, უნდა ეყრდნობოდეს დადგენილ პრინციპებს, როგორცაა: პერიოდი, კილოს ტიპოლოგია თავის მელოდიური და ჰარმონიული ინტერვალებით და ფორმის სტრუქტურა.

ხმა *Nhungu* აშკარად აირეკლავს ჩანაწერების ძირითად, მათ შორის, რიტმულ მახასიათებლებს; ამავე დროს, იგი წარმოაჩენს ყველა ტიპის მელოდიურ-რიტმულ ვარიაციას.

ამ მეთოდის უმთავრესი მიღწევა მდგომარეობს იმაში, რომ როდესაც წარმოებს შეწყვეტს განსხვავებული პარტია, მულტიტრეკული მონყობილობა შემოგვთავაზებს ხმათა *ad libidum* კომბინირების შესაძლებლობას, რაც, ასე ვთქვათ, ყოველი მოდელისთვის შექმნის ჯგუფს და პოლიფონიური დაშრეგებით შეადარებს ურთიერთმიმართებას მასსა და დანარჩენ მოდელებს შორის.

როგორც აღვნიშნეთ, ვაგოგოს მუსიკალურ ტრადიციაში ერთი და იმავე მასალის ვარიანების პროცესი რეგულირდება გარკვეული ფორმულიდან გამოყვანილი მოდელით, რომელიც უცვლელად საფუძვლად უდევს ყოველ ინტერპრეტაციას, თუმცა, პრაქტიკაში ადგილი აქვს მოდიფიცირებას და განვითარებასაც. ჩემი ნაშრომის ძირითადი მიზანია ამ მოდელების პოვნა და დასაბუთება.

ამგვარად, ვინაიდან ვარიაციები გამომდინარეობენ ერთი და იგივე სიმღერიდან, ჩვენ შეგვიძლია ჩამოვაშოროთ მათ ორნამენტები და უმნიშვნელო ელემენტები, რის შედეგადაც მივიღებთ სიმღერის უბრალო და მარტივ ვერსიას. იგი უკავშირდება ისეთი ტიპის ვარიაციებს, რომელიც კულტუროლოგიურად მისაღებია იმ საზოგადოებისათვის, სადაც ის არსებობს და რომელიც ხელს უწყობს მათ გავრცელებას:

ერთი შეხედვით, პოლიფონიური აზროვნების არსებობის დამამტკიცებელი სხვა ფაქტორი გამომდინარეობს იქედან, რომ ციკლები ამოვარდნილია ერთიანი განვითარების ფაზიდან, რის გამოც ხდება აქცენტების დაპირისპირება. ეს ფაქტი წარმოადგენს ლოგიკის (“ზუნებრივი ინტელექტის”) დემონსტრაციას, რომელიც ნათლად გვაჩვენებს, თუ როგორ მიიღწევა საბოლოო რეზულტატი მინიმალური გამოსახვის ხერხების გამოყენებით. *Cipande*-ს პოლიფონიის ტიპიდან გამომდინარე, ეს ფენომენი ინვესს ჰარმონიული სფეროს მუდმივი მოძრაობისა და ტრანსფორმაციის შეგრძნებას, სადაც ბგერათსიმალლის, რიტმისა და ჰარმონიის ურთიერთქმედება მუდმივად იცვლება ფორმის სტრუქტურის სტაბილურობის პირობებში; ასეთივე სურათი იკვეთება ვიზუალურ კალეიდოსკოპში, ანუ, ჩვენს შემთხვევაში, — ჟღერადობაში.

მულტიტრეკული მონყობილობა აადვილებს გაშიფვრას, ვინაიდან აღიქვამს რიტმულ ჰანგებთან დაკავშირებულ მუსიკის ძირითად ასპექტებს, მათ

დროში განლაგებას, ორგანიზაციასა და ციკლის შიგნით დაჯგუფების ტიპებს. თუ ჩვენ ყურადღების კონცენტრირებას მოვახდენთ პირველი ორი ბილიკის ოთხ ძირითად ხმაზე (I ბილიკი *Izi ikali I + hjunyi I*; II ბილიკი *Nhuny II + Nhungu*), აღმოვაჩინებთ, რომ სახეზეა ორი ხმა (მესამე და მეოთხე), რომელიც ასრულებს ერთგვარი დასარტყამის ფუნქციას (ეს არის ორგანული ელემენტები, რომლებიც განაპირობებენ რიტმის ორგანიზებულობას და ახდენენ დანარჩენი ხმების სინქრონიზაციას) და, შესაბამისად, წარმოადგენს ერთგვარ აკომპანირებულ რიტმულ ფორმულას.

ამ ანალიზის ობიექტს წარმოადგენს დასაწყისში მოსმენილი ვერსიის გაშიფრული ჩანაწერი. ეს არის ექსპერიმენტული აუდიო — ჩანაწერი, რომელიც განხორციელდა უკვე არსებული გამოცდილების საფუძველზე და მუსიკოსების უანგარო მონაწილეობით. შემდეგ მაგალითში ჩვენ საქმე გვქვია *Cipande*-ს რეპერტუარის ვერსიასთან, რომელიც, შედარებით გვიანდელი ფორმით, ჩანერილია ორიგინალურ კონტექსტში.

ამ პოლიფონიურ ვერსიას იწყებენ კაცები. გარკვეული ხმოვანი სიგნალი (ქალთა მოთქმა) გვაუწყებს შემდეგი ნაწილის დაწყებას. კაცების პარტიას ედება ქალთა ხმები. ქალები შემოიჭრებიან კაცების სიმღერაში (პარალელური სიმღერა), რაც იძლევა დინამიკურად აღმავალ ტალღოვან-გარდამავალ პოლიფონიურ ფაქტურას, რომელშიც ვოკალური ხმები გადადის ერთმანეთში და განაპირობებს ძლიერი პოლიფონიური კომპლექსის წარმოქმნას.

დასკვნა

ჩვენ მივედით მოხსენების კარდინალურ წერტილამდე. მუსიკალური თვალსაზრისით *Cipande* წარმოადგენს ვაგოგოს პოლიფონიური აზროვნების ყველაზე კონცენტრირებულ მაგალითს: ჩვენ ვიპოვეთ განსხვავებული ხერხები, კანონი, იმიტაცია, პარალელიზმი, ოსტინატური მომენტები, რომელიც სრულდება როგორც *quodlibet* (სხვადასხვა პოპულარულ მელოდიებსა და ტექსტებზე აგებული მრავალხმიანი სახუმარო ნაწარმოები – რედ. შენიშვნა), ანუ, შეიძლება ითქვას, მელოდია, რომელსაც ჯერ ქალის ხმა ასრულებდა, ახლიდან იწყება და გადაადგილებულია პოლიფონიური მონაკვეთის თავში.

ეტიმოლოგიურად *Cipande* ნიშნავს „ნაწილს“, „ფრაგმენტს“ და უკავშირდება კაცის წინადაცვეთის რიტუალს, რომელიც ხირციელდება *kanga*-ს საშუალებით (გოგოს ტრადიციული ნაჭერი), რომელსაც ატარებენ ინიციაციამდე *mnyamluzi*. შემდეგ, იგი ინიციაციის ნიშნად გადაეცემა ქალს, რაც მას აძლევს ქმრის შერჩევის უფლებას. ამავე დროს სიმღერა *Cipande* გვაუწყებს ინიციაციის რიტუალის, *Makumbi*-ს დაწყების შესახებ და სრულდება მთელი რიტუალის განმავლობაში. იგი სრულდება *a capella*, რქის ზარის *ndodolo*-ს ან *kayamba*-ს (მარაკასის) თანხლებით.

სოციალური თვალსაზრისით, ის სრულდება სამი მიზეზით: 1) ზოგადად ის ემსახურება ნაყოფიერების იდეას და, როგორც სიგნალი, სრულდება ყო-

ველ ღამე ინიციაციამდე; 2) წარმოადგენს გასართობს, სადაც პაროდირებულია ქალის მიერ ქმრის არჩევის მომენტი; 3) ინიციაციის დროს, კანის ჩამოჭრის მომენტში ეხმარება ტკივილის დაძლევაში. საბოლოო რეზულტატის მიღწევისას, წინდასაცვეთი კაცის გარშემო თავს იყრიან ბიჭები. გამაფრთხილებელი სიგნალის შემდეგ (ანტილოპის რქის საყვირის ხმა) ისინი მას ხმას აუბამენ და მღერიან *Cipande*-ს პოლიფონიურ ნაწილს; ამავე დროს, *ikumbi*-ს მსგავსად (რიტუალის განმავლობაში), ქალები ერთდროულად მღერიან პარალელურ მოძრაობაში.

„საბოლოო ჩამოჭრის“ (წინდაცვეთის) წინა მომენტში, კაცები იღებენ ვოკალურ „კლასტერს“, სავარაუდოდ მინორულ ინტერვალზე. იმის გამო, რომ პოლიფონიური ფაქტურა განსაკუთრებით კონცენტრირებული ხდება, ბიჭს აღარ შეუძლია სრულყოფილად აჰყვეს მას. ამას თითქოს თერაპევტული მიზანი აქვს, რომელიც მდგომარეობს ერთგვარ ანესთეზიურ ფუნქციაში და რომლის მთავარ ჩანაფიქრს ფიზიკური ტკივილის შემსუბუქება წარმოადგენს.

თუ დავუბრუნდებით ერთიან სურათს და განვიხილავთ ყველა მონაცემს, შეგვიძლია გამოვიკვლიოთ და აღვიქვათ *Cipande*-ს პოლიფონიური ნაწილი გლობალური თვალთახედვით. ეს ასპექტები გვაჩვენებს ვაგოგოს წარმოდგენების ერთიანობას ყოფიერებაზე, თუ როგორ აირეკლავენ ეს წარმოდგენები სიცოცხლეს, აზროვნებას, მუშაობას, რიტუალებს და ა.შ., იგივე შეიძლება ითქვას სულიერებაზე, რომელიც აგრეთვე წარმოდგენილია მათ მუსიკალურ და სიმბოლურ სამყაროში.

Cipande-ს რეპერტუარში მუსიკა, სემანტიკა ან ენის უშინაარსო ნაწილაკები, სოციალური პირობები — ყოველივე ეს ურთიერთქმედების უმაღლეს წერტილს აღწევს და გვაძლევს მუსიკალური ტექნიკისა და სოციალური ფუნქციის უმჭიდროეს ნაერთს. სწორედ ამაშია ჩადებული ის მიმართებები, რომელზეც მე ვსაუბრობდი მოხსენების დასაწყისში და შესაძლებლად მიმაჩნია ასე დავამთავრო: ვაგოგოს ხალხი ეთიკურად მნიშვნელოვან იდეას მუსიკალურად მეტად შთამბეჭდავად გამოხატავს.

თარგმნა ირინა ფირცხალავამ

References

Arom, Simha. (1973). Une méthode pour la transcription de polyphonies et polyrythmies de tradition orale. *Revue de Musicologie*, 59(2): 165-190.

Arom, Simha. (1976). The Use of Play-Back Techniques in the Study of Polyphonies. *Ethnomusicolog*, 20 (3): 483-519.

Arom, Simha. (1985). *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*, 2 vol. Paris: Selafr.

Arom, Simha. (1994). Intelligence in Traditional Music. In: *What is Intelligence?* ed. by J. Khalfa. (pp. 137-160). Cambridge: Cambridge University Press.

Dubois, D. (1993). *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*. Paris: CNRS.

Fürniss, S.(1993). Rigueur et liberté: la polyphonie vocale des Pygmées Aka. In: *Polyphonies de tradition orale*. ed. by C. Meyer. Paris: Créaphis.

Fürniss, S. and Olivier, E. (1997). Systématique musicale pygmée et bochimane: deux conceptions africaines du contrepoint. *Musurgia*, 4(3): 101-132.

Honneger, M. (ed.). (1976). *Science de la Musique*, 2 vol. Paris: Bordas.

Hood, M. (1963). Musical Significance. *Ethnomusicology*, 7(3): 187-192 .

Hood, M. (1971). *The Ethnomusicologist*. New York : McGraw-Hill.

Jones, A.M. (1958). On transcribing African Music. *African Music*, 2(1): 11-14.

Jones, A.M. (1959). *Studies in African Music* (2 vol.). Oxford: Oxford University Press.

Lortat-Jacob, B. (ed). (1986). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: Peeters-SELAF.

Molino, J. (1996). Sistemi inerti e sistemi 'pericolosi'. Tassonomie e modelli di rappresentazione della classificazione delle espressioni polifoniche in gamennone. Venezia: Il Cardo.

Mnyampala, M.E. (1995). *The Gogo: history, customs and traditions*. Armonk, Nueva Cork and Londres: M.E.Sharpe.

Nketia, J.H. (1962). The Hocket Technique in African Music. *Journal of the International Folk Music Council*, 14: 44-52.

Nketia, J.H. (1968). Multipart organisation in the music of the Gogo of Tanzania. *Tanzania Notes and Records*, 68:79-88.

Nketia, J.H. (1988). *The music of Africa*. London: Victor Gollancz.

Oliver, E. (1995). A propos du re-recording; Ndroje Balendro. Musiques, Terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom. Paris: Peeters-Selaf.

Rugby, P. (1966). Gogo Kinship and concepts of social structure. Makerere: Department of Sociology.

San Agustín. S. IV-V. *De Musica Libri VI*. Bcn: Editorial Católica, 47-361.

Vallejo, Polo. 2004. *Mbudi mbudi na mhanga -Universo musical infantil de los wagogo de Tanzania-*. Madrid: Edición del autor.

Vallejo, Polo. (2005a). Forme et texture polyphonique dans la musique des Wagogo de Tanzanie. *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 17/2004: 49-63.

Vallejo, Polo. (2005b) *Patrimonio musical de los wagogo de Tanzania: contexto y sistemática*. PhD Thesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Discography

TANZANIA: *Chants Wagogo*. Recording, notes and photos by Polo Vallejo. Ocora / Radio France C 560155.

TANZANIA: *Musiques rituelles Gogo*. Recording, notes and photos by Polo Vallejo Musée d'ethnographie de Genève. Suisse, 2001. VDE-CD 1067.

TANZANIA: *Masumbi: repertoire de divertissement Gogo*. Recording, notes and photos by Polo Vallejo 2001. Ocora / Radio France 560165.

TANZANIE: *Wagogo gogo : L'Élégance de Dodoma*, Nyati group. Tect: Polo Vallejo, Festival d'été de Nantes 1998 (France). Modal Pleinjeu MPJ 111021.

TANZANIE: *Chants des Wagogo et des Kuria*. INEDIT. Maison des Cultures du monde. Paris.

TANZANIA: *Chibite*, Hukwe Zawose. Real World. CAROL 2358-2. Caroline Records Inc., New York, 1996.

TANZANIA: *Music from Tanzania and Zanzibar*, 3 vol. Caprice Records, Stockholm, Sweden.

TANZANIA & KENYA: *Witchcraft & ritual music*. Recorded in Kenya and Tanzania by David Fanshawe.

TANZANIA: *Hazdas, Bushmen de Tanzanie*. Music du Monde 3015942.

TANZANIA : *Maisha : musiques de Tanzanie*. Text and production: David Kitururu, Maggie Mooha. Photo: Maggie Mooha, Anne Sustik.

აჭარულ-შავშური მაცრულები

აჭარა და შავშეთი ისტორიულად სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს დასავლეთ ნაწილში მდებარე კუთხეებია. აჭარა დღესაც საქართველოს ნაწილია. ამჟამინდელი ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული დაყოფით მასში ერთიანდება ხულოს, შუახევის, ქედის, ხელვაჩაურისა და ქობულეთის რაიონები. თუმცა, ისტორიულად, ქობულეთის მხარე აჭარა არ არის (ვახუშტი, 1941:175,176). იგი მეზობელი კუთხის, გურიის შემადგენელი ნაწილია (სახოკია, 1950:17). რაც შეეხება შავშეთს, ეს კუთხე დღესდღეობით საქართველოს საზღვრებს გარეთ მდებარეობს და თურქეთის სახელმწიფოს შემადგენლობაში შედის (სიხარულიძე, 1986:675).

ცნობილი მიზეზების გამო ქართველ ეთნომუსიკოლოგებს საქართველოს ამ ნაწილში საექსპედიციო მუშაობის შესაძლებლობა დღემდე არ ჰქონიათ. ჩვენთვის ცნობილია შავშური ხალხური მუსიკის მხოლოდ მცირე ნაწილი. იგი 1968 წელს ჩაინერა ამერიკელმა ეთნომუსიკოლოგმა პიტერ გოლდმა, მოგვიანებით, 1979 წელს კი — ქართველმა კინორეჟისორმა გურამ პატარაიამ.

შავშური სასიმღერო შემოქმედება აჭარულს იმდენად ემსგავსება, რომ ქართველი ეთნომუსიკოლოგი ედიშერ გარაყანიძე მათ ერთი დიალექტის ორ კილოკავად განიხილავს (გარაყანიძე, 1990:149). შავშეთში პიტერ გოლდის მიერ ჩაწერილი მაცრულიც თავისი ყველა ნიშანთვისებით ამ ჟანრის აჭარულ ნიმუშებს ეკედლება (მაგ. 1).

აჭარულ-შავშური მაცრულების კვლევას საფუძვლად დაედო: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში დაცული, გამოუქვეყნებელი, ჩვენს მიერ ნოტირებული საექსპედიციო ფონოჩანაწერები; გამოუქვეყნებელი აუდიო მასალა და როგორც გამოქვეყნებული, ისე ხელნაწერი სანოტო ნიმუშები (სხვადასხვა სანოტო კრებულიდან და ნაშრომიდან). თავადაც გახლდით მონაწილე ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის 2005 წლის ხელვაჩაურის რაიონის ერთ-ერთი ფოლკლორული ექსპედიციისა (ნატო ზუმბაძის ხელმძღვანელობით), რომელმაც მაცრულები ჩაინერა. მუსიკალური მასალის გარდა, შრომაში გამოყენებულია სპეციალური სამუსიკისმცოდნეო, ეთნოგრაფიული, ისტორიული და ფილოლოგიური ლიტერატურა.

სახელწოდება „მაცრული“ მომდინარეობს სიტყვისგან „მაცარი“, რომელიც არაბული წარმოშობისაა. ძველ ქართულ ენაში მისი შესატყვისი ყოფილა „ძმადი“ (სულხან-საბა, 1993:355). აჭარასა და შავშეთში სიტყვა „ძმადის“ არსებობა არ დასტურდება. როგორც ჩანს, ძველი ქართული სიტყვა თანდათან უცხო ენიდან შემოსულით — „მაცარი“ შეიცვალა.

აჭარასა და შავშეთში მაცრულებს ხშირად „დედოფლის“ ან „დედოფლის სიმღერებსაც“ ეძახიან. მაცრულის სახელწოდებებზე აგრეთვე გვხვდება:

„ორირა“, „ეორირა“, „ორირამა“, „დიდი ეორირამა“, „ორილოი“, „ეორირო-და“. სახელწოდებათა უმრავლესობა მათი სანყისი და ძირითადი გლოსო-ლალიაა. აჭარული ფოლკლორის მკვლევარი ალექსანდრე მსხალაძე მიიჩნევს, რომ მაყრული სიმღერების სახელწოდებები აჭარაში ხეობების მიხედვით განსხვავდება: თუ ერთ ხეობაში მაყრულს „ორირას“ ეძახან, სხვაგან მას „დედოფლის სიმღერა“ ჰქვია და ა.შ. (მსხალაძე, 1969: 64).

აჭარულ და შავშურ ქორნილში მაყრულების შესრულებას თავისი დრო და ადგილი ჰქონდა. როგორც წესი, ამ სიმღერებს მეფისა თუ დედოფლის სახლთან მისული ან ჯერ კიდევ გზად მყოფი მაყრები ამბობდნენ. მაყრუ-ლები სრულდება ორგვარად — დგომისას და სიარულისას. მათი შესრულება გზასთანაა დაკავშირებული. ამის გამო ეთნოფორები მაყრულს ზოგჯერ მგზავრულადაც იხსენიებენ. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მგზავრულებში ხშირად ვხვდებით მაყრულებისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს. ვფიქრობთ, მაყრულებსა და მგზავრუ-ლებს შორის არსებული მსგავსება შემთხვევითი არ უნდა იყოს.

აჭარულ-შავშური მაყრულების შესწავლის შედეგად დგინდება ამ სიმღერებისათვის საერთო ნიშან-თვისებები. ესენია:

მეტრული მხარე — ყველა მაყრული ოთხნილადაა.

რიტმული სურათი — მაყრულების რიტმში ჭარბობს მერვედი და პუნქტირული გრძლიობები, ასევე — მარშისებური რიტმები. ამავე დროს, მიუხედავად დამოუკიდებელი რიტმული განვითარებისა, ხმები ზოგჯერ (განსაკუთრებით, ორხმიან ვარიანტებში) სინქრონულადაც გადაადგილდება. ასეთი მოძრაობისას ხშირად წარმოიქმნება ინტერვალური, კერძოდ, კვინტური პარალელიზმი.

შესრულების ტემპი — მაყრულები ითქმება ზომიერ, თავშეკავებულ ტემპში.

შესრულების ფორმა — მაყრულების შესრულების ფორმა ტრადიციულად ანტიფონურია. გვხვდება ამ ფორმის აღმნიშვნელი მრავალფეროვანი ტერმინები: „ორპირი“, „გადაბმული“, „გამორთმეული“ „ჩამორთმეული“, „გაკიდებული სიმღერა“, „ორ პარტიად სიმღერა“. იციან „მორიგეობით მელექსეობაც“, როდესაც ერთიან ბანზე ორი ლექსის მთქმელი მონაცვლეობს.

სტრუქტურა — მაყრულები შედგება ვარიანტულად ცვალებადი მუხლებისაგან (ძირითადად 8+1 ტაქტი), რომლებსაც ერთმანეთთან აკავშირებს შეჭრილი კადანსები.

სანყისი ინტონაცია — ჩვენს ხელთ არსებულ თითქმის ყველა მაყრულს იწყებს ერთი ხმა. იგი ორხმიანობაში ზედა, სამხმიანობაში კი შუა ხმაა. სანყისი ინტონაცია (კილოს კვარტული ბგერიდან) დაღმავალია. ახლავს გლოსოლალია „ორირა“.

ძირითადი ჰანგი — მელოდურად საკმაოდ ჩამოყალიბებულია, ორხმიან ნიმუშებში ზედა, სამხმიანებში კი შუა ხმაშია გადმოცემული; ვითარდება კვინტის ან სექსტის ფარგლებში. ხშირია მინორული მიხრილობა. მელოდია კონტაქტურია (მასში მუხლის ბოლომდე ჩნდება ცენტრალური ტონი ან მის ქვევით მდებარე ბგერები) (ჭოხონელიძე, 1987:68).

ბანი — მაცრულების ბანი მოიცავს კილოს ცენტრალური ტონის ქვევით მდებარე VII, VI, V, IV, ზოგჯერ კი — III საფეხურსაც. ყველა ნიმუშში გვხვდება ბანის სახასიათო მელოდიური საქცევი: VII-VI-V-VII-IV.

ვერბალური ტექსტი — მაცრულებში გლოსოლალიები ქარბობს აზრობრივი დატვირთვის მქონე ლექსებს. ხშირია „ორირა“, „ვორირა“. დღესდღეობით შინაარსმოკლებული ეს გლოსოლალიები ოდესღაც ამ სიმღერების ერთადერთი სემანტიკური დატვირთვის მქონე ტექსტი უნდა ყოფილიყო.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს აჭარული და შავშური მაცრულების დამახასიათებელი ის ნიშან-თვისებები, რომლებიც მხოლოდ ფონოჩანაწერებში ისმინება, ნოტირებულ ნიმუშებში კი მხოლოდ ზოგ შემთხვევაშია აღნიშნული. ესენია:

1. სიმღერის ძირითადი ტონიდან ამაღლება (მოდულაციის გარეშე), რაც ხშირად ტონნახევარს აღწევს;

2. კილოში ცვალებდი საფეხურების, უფრო ხშირად, III-ისა და VI-ს არსებობა;

3. სიმღერის დროს ჰანგის ორნამენტებით გალამაზება;

4. ორპირული შესრულება.

ცალკე შევსებით მაცრულების მრავალხმიანობისა და ხმათა სახელწოდების საკითხს. ძირითადი ჰანგის გადმომცემელ ხმას, მთქმელს ძალზე ხშირად „ყივანს“ ან „კივანს“ ეძახიან. ამავე ხმის აღმნიშვნელია „მელექსე“, „დამწყები“ ან „თავი“. ბანს „მოზანეს“, ზოგჯერ „ბასს“ უწოდებენ, მაღალ ხმას კი „წვრილი“, „წრილი“, „მოყივლება“ ან „შეყივლება“ ჰქვია.

აჭარულ-შავშური მაცრულების დიდი ნაწილი ორხმიანია. გვხვდება სამხმიანობაც. ამ ფაქტს აჭარულ-შავშელი ეთნოფორები და მათი ხალხური მუსიკის მკვლევრებიც ადასტურებენ.

ორხმიანი მაცრულები ძირითადად ჩაწერილია ხულოსა და ხელვაჩაურის რაიონებში, ასევე — „თურქეთის საქართველოში“. შუახევსა და ქედაში ფიქსირებული ნიმუშები სამხმიანია. აჭარულ-შავშურ მაცრულებში სახეზეა ამ სიმღერის მრავალხმიანობის ევოლუცია ორხმიანობიდან სამხმიანობამდე. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ერთი აჭარული მაცრული, რომელიც ხულოს რაიონშია ჩაწერილი. სიმღერა ბოლო მუხლამდე ორხმიანია, ბოლო მუხლში კი ორხმიანობას კიდევ ერთი, ყველაზე მაღალი ხმა ემატება. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მთქმელები სიმღერას ტრადიციულად ორ ხმაზე ამბობდნენ, ბოლო მუხლში კი წარმოაჩინეს შესაძლებლობა ამავე სიმღერის სამ ხმაზე შესრულებისა. ფაქტობრივად, ამ ნიმუშში ხაზგასმულია მაცრულის ორ ხმაზე მღერის ტრადიცია და, ამავე დროს, ნაჩვენებია ორხმიანი სიმღერის გასამხმიანების რეალური გზა (მაგ. 2).

სამხმიან აჭარულ მაცრულებში შეიძლება დავინახოთ მაღალი ხმის „მაღალი ბანის“ პრინციპით წარმოქმნის კვალი. ხშირად მეტრულად ხაზგასმულ ადგილებში, ტაქტის ძლიერ დროზე მაღალი ხმა ბანზე ოქტავით შენდება. არცთუ იშვიათად, მაღალი ხმა კვინტიტაც კოორდინირებს ბანთან. სამხმიან მაცრულებში ხშირია ორხმიანი მონაკვეთებიც, სადაც მაღალი ხმა გამოთიშულია. ეს განსაკუთრებით ქედაში ჩაწერილ მაცრულებს ახასიათებს (მაგ. 3).

აჭარულ-შავშური მაცრულების ისეთი ნიშან-თვისებები, როგორებიცაა: ხმათა რაოდენობა და სახელწოდებები, მეტრი, რიტმი, შესრულების ფორმა, სტრუქტურა, ძირითადი ტონიდან ამალეობა, ცვალებადი საფეხურები, ჰანგის ორნამენტებით გამშვენება და გლოსოლალიები, ამ დიალექტის სხვა ჟანრის სიმღერებშიც გვხვდება. ამდენად, ისინი ვერ ჩაითვლება მაცრულების ტიპურ ნიშან-თვისებებად. მაგრამ მაცრულებში გვხვდება მხოლოდ ამ ჟანრისთვის დამახასიათებელი, სპეციფიკური თავისებურებებიც. ესენია: სანყისი ინტონაცია, ძირითადი ჰანგი და ბანი სახასიათო მელოდიური საქცევით.

აჭარული და შავშური მაცრულების საერთო მუსიკალური კანონზომიერებები და შემსრულებლობის სახასიათო ნიშან-თვისებები ამ სიმღერებს იმდენად ანათესავებს, რომ ისინი ერთი სიმღერის მრავალ ვარიანტად შეიძლება აღვიქვათ.

აჭარულ-შავშური მაცრულების კვლევა ადასტურებს ამ სიმღერების გენეტიკურ სიახლოვეს. მათში გამოვლენილი მუსიკალური და ტექსტობრივი კანონზომიერებები, საკუთრივ, მაცრულის ჟანრისთვისაა სახასიათო. საკითხის შემდგომი კვლევა სხვა ქართულ მუსიკალურ დიალექტებში მეტად პერსპექტიული ჩანს.

დამონებული ლიტერატურა

ბატონიშვილი, ვახუშტი. (1941). *აღწერა სამეფოსა საქართველოსა*. თბილისი: თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

გარაყანიძე, ედიშერ. (1990). *ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება*. საკანდიდატო დისერტაცია. თბილისი.

მსხალაძე, ალექსანდრე. (1969). *აჭარის საოჯახო-სანესჩვეულებო პოეზია*. ბათუმი: საბჭოთა აჭარა.

ორბელიანი, სულხან-საბა. (1993). *ლექსიკონი ქართული*, II. თბილისი: მერანი.

სახოკია, თედო. (1950). *მოგ ზაურობანი*. თბილისი: სახელგამი.

სიხარულიძე, ი. (1986). შავშეთი. *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. ტ.10. აბაშიძე, ირაკლი (მთ. რედ). (გვ. 675). თბილისი: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია.

ჭოხონელიძე, თამარ. (1987). *ქართულ ხალხური სიმღერების პოლიფონიის ზოგიერთი ძირითადი თავისებურებების შესახებ*. სადიპლომო ნაშრომი. ხელნაწერი ინახება თბილისის სახ. კონსერვატორიაში.

მაგალითი 1. "დედოფლის სიმღერა"
Example 1. "Dedoplis simghera"

I

გე-ი-რე და გა-მე-ია-რე ხე-მი გუ-ლი გა-ია-ხე-რე შე-ნი ღა - მა-ნი ხე-ლე-ნი
ge-ia-re da ga-me-ia-re che-mi gu-li ga-ia-khe-re she-ni la - ma-ni khe-le-ni

ჰო ჰო ჰო ჰო ჰო ჰო ჰო
ho ho ho ho ho ho ho

ჩემ - სა გულ - სა და - მა - ვა - რე ჰეი ჰეი ჰე ჰე ჰე - ი რე - რო ვო - რე - რა,
chem-sa gul-sa da-ma-va-re hei hei he he he-i re-ro vo-re-ra,

ჰო ო ჰო ჰოი ჰე ჰე ვა ჰა ჰა ჰე ა ვა ჰე
ho o ho hoi he he va ha ha he a va he

ა - ბა ვო-რე-რა ვო - რა - და ო ი ა-ვო რე - რა ო - ვო
a-ba vo-re-ra vo-ra-da o i a-vo re-ra o-vo

ო ვა ჰა ვო ვა ჰა ჰე ო ჰო ჰო
o va ha vo va ha he o ho ho

II

წის - ძვილ პუ - რი და - ვა - ვა - რე, სხ - რე - კე - ლი გოგ - გე - ბო - და
tsis - kvil pu - ri da-va-va-re, sa-re-ke-li gog-de-bo-da

ჰო ჰო ჰო ჰო ჰო ჰო
ho ho ho ho ho ho

იერ-თი ფა-ტი-ა მი-ყვარ-და, არ მე-კოც-ნა მოკ-დე-ბო-და, იერ-თი ფა-ტი-ა მი-ყვარ-და,
ier - ti pa - ti - a mi - qvar - da, ar me - koc - na mok - de - bo - da, ier - ti pa - ti - a mi - qvar - da,

ჰო ჰო ჰე ჰე ვა ჰა ჰა ჰე ა ვა ჰე
ho ho he he va ha ha he a va he

არ მე-კოც-ნა მოკ-დე-ბო-და, ვა ჰა ჰა ვო - რე-რო რე - რა
ar me - koc - na mok - de - bo - da, va ha ha vo - re - ro re - ra

ვა ვა ია ვა ვა ჰა ჰე ე ჰე ჰე
va va ia va va ha he e he he

მაგალითი 2. "მაყრული"
Example 2. "Maqruli"

I

ო ო რი-რო-ვო ო - რი-ვო ო რე - ჰო
o o ri - ro - vo o - ri - vo o re - ho

ს ს რი - რს - ვს ს - რი - ვს ს რე - ხს
s s ri - rs - vs s - ri - vs s re - hs

ა ი ს ო ს - რე - რა ო - რე - რა
a i s o s - re - ra o - re - ra

ე ი ე და ა - ბა - რე - რა ჰე ო რე რო
e i e da a - ba - re - ra he o re ro

რა - ნი - ნა ო ო - რე - რა ო - რე - რა
ra - ni - na o o - re - ra o - re - ra

რს - რს - რს ს ს - რს - რს ს - რს - რს
rs - rs - rs s s - rs - rs s - rs - rs

ღუ-ღუ ჳუ-ღუ-ღუ ჳუ-ღუ-ღუ ო - ჳუ-ღუ რა - ნი-ნო ო ო - რე-რა ო - რე-რა
de - li va - da - li vo - di - la o - de - lo ra - ni - na o o - re - ro o - re - ra

და და ჰო. ჰო.

ო ი ო ჰო ო რი ვო ჰო ვო ო რი რო
o i a ho o ri vo ho vo o ri ro

ქა-ლი მოგვ-ყავს ნა-თე-ლი-ო ჰე ო - რე-რა და გაგ-ვი-ნა-თეს სან-თე-ლი-ო
ka - li mogv - qavs na - te - li - o he o - re - ri da gag - vi - na - tet san - te - li - o

ო ი ო - რე-რა რა - ნი-ნო ო ო - რე-რა ო - რე-რა და ჰო.
o i o - re - ra ra - ni - na o o - re - ra o - re - ra da ho.
ო - რი ო - რე-რა ნა - ნა ო ო - რე-რა ო ი ო ჰო.
o - ri o - re - ra na - na o o - re - ra o i o ho.

მაგალითი 3. “ორირა”
Example 3. “Orira”

I

გა - ვი - არ გა - მო - ვი - ა - რე, ჩე - მი გუ - ლი გა - ვა - ხა - რე -
o ga - vi - ar ga - mo - vi - a - re, che - mi gu - li ga - va - kha - re -

ო .ო - - - - ა .ო .ო - ი - და,
o ho - - - - a ho ho - i - da,

ჩემ - თან ჩე - მი გუ - ლი გა - ა - ხა - რე, ვო - რე - რო რა - ნი - ნა შა,
chem - tan che - mi gu - li ga - a - kha - re, vo - o - re - ro ra - ni - na ha,

ჰო ჰე ჰე - ი ვა - ხა - ხა ჰე - ა ვა - ხა - ხა
ho he he - i va - ha - ha he - a va - ha - ha

ო - რ - ი - ა - ა - ლა - ლო, ა - ხა რე - რო რე - რო, მო - რი - რო ვო - რე - რო -
o - r - i - a - a - la - lo, a - ha re - ro re - ro, ho - ri - ro vo - re - ro, -

ვო ჰე .ო - ჰე - ჰე -
vo he .o - he - he -

II

გე - ვი - ვა - ნე
ge - vi - qva - ne

ო ჰე ჰე - ა ჰე ჰე ჰე - ა
o he he - a he he he - a

ვო - ი დე-ლა ვო-ი დე-ლა, ვო-ი-ო, ვო-ი-ო, ვო-ი-ო, დე-ლო,
 vo - i de-la vo-i de-la, vo-i-o, vo-i-o, vo-i-o, de-lo,
 დე-ლა დე-ლა ვო-ი დე-ლა ჰე ჰე ჰე-ა ვო-ო-ბე-ა ჰო, - - - -
 de-la de-la vo-i de-la he he he-a vo-o-be-a ho, - - - -
 ჰე ჰე ჰე ჰე ჰე ჰე - ა ა-ბა ჰე ჰე - ა - ვა - ჰე
 he he he he he he - a a-ba he he - a - va - he

ვო - ი ვოი ვო - რი ვო - რი ვოი, ვო - რი - რა ვო - რე - რო ჰო.
 vo - i voi vo - ri vo - ri voi, vo - ri - ra vo - re - ro ho.
 ვო - ი ვო - რე - რო ა - ბა - რე - რა რე - რო, ვო - რი - რა ვო - რე - რო ჰო.
 vo - i vo - re - ro a - ba - re - ra re - ro, vo - ri - ra vo - re - ro ho.
 ჰო ჰე ჰო - ი ო - ბო - ჰო ჰო.
 ho he ho - i o - bo - ho ho.

**ფრანც შოიდერაიერი
და პერნერ ა. დორიჩი**

**ვირტუალური მრავალხმიანობის მუსიკის
ნიმუშები და მათი ფსიქოაქუსტიკური საფუძველი**

მრავალხმიანი (პოლიფონიური) მუსიკის დეფინიცია ემყარება იმას, თუ რეალურად რას ასრულებენ მუსიკოსები ან მომღერლები — „მუსიკა ერთზე მეტ პარტიაში“ (N. Grove, 2001, ტ. 19:74), „მრავალხმიანი მუსიკა“ (იქვე:75), „მუსიკა ერთზე მეტ ხმაში“ (Oesterr. Musiklexikon, 2004, Bd. 3:1406). თუმცა, როგორც დასავლურ, ისე არადასავლურ მუსიკალურ კომპოზიციებში ის, რაც მოცემულია პარტიებში, არ პასუხობს იმას, რასაც მსმენელი ისმენს როგორც მელიოდურ და რიტმულ ხაზებს. დაკრული ან ნამღერი გამოსახულება განსხვავდება იმისგან, რაც ისმის. მკაცრად ერთხმიან ნაწარმოებში ან ნაწყვეტში შეიძლება შეიქმნას რამდენიმე განსხვავებული პარტიის შთაბეჭდილება. ვინაიდან ისინი მკაფიოდ არ იკვრება ან იმღერება, მათ უნდა ვუნოდოთ წარმოსახვითი (virtual). ფსიქოაქუსტიკოსები ამ ტერმინს ეჭვის ქვეშ აყენებენ და მსგავს მოვლენას უწოდებენ „წარმოსახვით მრავალხმიან მუსიკას (virtual multi-part music)“.

I

ვირტუალური მრავალხმიანი მუსიკის ნიმუშები მოიძებნება დასავლურ მუსიკაში, კერძოდ ბაროკოს პერიოდის კომპოზიციებში. უ. ჯეი დოულინგს (1973) მოჰყავს ბაროკოს მუსიკის იმ ოცი ჩანაწერის ჩამონათვალი, სადაც გვხვდება ასეთი მრავალხმიანობის ეპიზოდები, რისი მაგალითიცაა ბახის პრელიუდია III პარტიტიდან სოლო ვიოლინოსათვის (BWV 1006). პრელიუდიის დასასრულს არსებული სამი აკორდის გარდა, მთელი ნაწარმოები მკაცრად ერთხმიან ფაქტურაშია. მაგალითისათვის გაანალიზებულია 12-29 ტაქტები (სურ.1), სადაც ზედა სისტემაში ნაჩვენებია პარტია, რომელიც იკვრება, ქვედა სისტემაში კი — ის, რაც ისმის.

ფსიქოაქუსტიკურ ფენომენს, რომელიც ხაზს უსვამს ამ ეფექტს, ეწოდება „სმენითი ნაკადის გამოყოფა“ (auditory stream segregation), — როდესაც მაღალი და დაბალი რეგისტრები ერთმანეთს ცვლიან და „დაყოფა“ (fission) — როდესაც თანმიმდევრულ სმენით ელემენტებს შორის დროითი კავშირი იკარგება. დროითი კავშირი წარმოიქმნება, როცა დამკვირვებელს ექმნება შთაბეჭდილება, რომ თანმიმდევრობა აყალიბებს დროში მოწესრიგებულ მთელს. თუ თანმიმდევრობის ტონებს, წინამდებარე მაგალითის მსგავსად, აქვთ ერთი და იგივე ტემბრი, დროითი თანმიმდევრობა ძირითადად დამოკიდებულია ორი ფაქტორის ურთიერთკავშირზე: თანმიმდევრობის ტემპსა და მეზობელი ბგერებს შორის ინტერვა-

ლებზე. „ინტერვალები მცირე რაოდენობის ტონებით (ერთიდან სამნახევარ ტონამდე) ქმნიან მძლავრ, ძლიერ მელოდიურ კავშირს მაშინ, როდესაც უფრო ფართო ინტერვალები იწვევენ მეტ დაძაბულობას“ (van Noorden, 1975:1).

საანალიზო ნაწყვეტში ბგერების ტემპი შეადგენს შვიდ ტონს ნამში, ინტერვალები მეზობელ ტონებს შორის ვარირებენ 4-დან 10 ნახევარტონს შორის. ამგვარად მაღალ ტემპთან კომბინაციაში, დროითი კავშირი ირღვევა და ტონების თანმიმდევრობა იყოფა ორ ერთდროულ სმენით ნაკადში: მაღალსა და დაბალში. მაღალ მელოდიურ ნაკადს მე-12—მე-17 ტაქტებში ახასიათებს განმეორებული იზორიტმული ფიგურა (ტაქტები 12 და 13, 14 და 15), რომელიც შემოყვანილია ან ტაქტის სუსტ დროზე (ტ. 14), ან შესაბამისად ტაქტის სუსტ ფიგურაზე (ტ. 12). დაბალი თანხლებების ტიპის ნაკადი ამ ტაქტებში სინკოპირებული ხასიათისაა.

ნაკადის გამოყოფა გრძელდება მე-13 და მე-15 ტაქტებშიც, რადგანაც *gis*, *dis* და *fis* ერთხმიანი პასაჟის მიღმა რჩება მახვილის გამო და ისინი აღიქმის, როგორც ზედა მელოდიური ნაკადის ნაწილი. მე-17 ტაქტის დასაწყისში მეთექვსმეტედების ჯგუფი კვლავ იყოფა ორ სმენით ნაკადად. აქ ზედა ნაკადს თანხლების ხასიათი აქვს და ყალიბდება მეთექვსმეტედების თითოეული ჯგუფის მაღალი ბგერებისგან. თავდაპირველად ის აყალიბებს რეგულარულ ჯაჭვს და შემდეგ (24 ტ. დასაწყისიდან) გარდაიქმნება ანაპესტის ფიგურად, რომელიც შეიცავს მეთექვსმეტედების თითოეული ჯგუფის სამ ტონს. ამ განყოფილების (ტ. 17-დან 29-ე) მელოდიური ინფორმაცია მოცემულია დაბალი სმენითი ნაკადით, რომელიც მოიცავს მეთექვსმეტედების თითოეული ჯგუფის მეოთხე ბგერას. იგი ყალიბდება დაბალ ხმაში მე-17 ტაქტში მოყოლებული e^5 -დან და შემდგომ დაბლა ინაცვლებს e^4 -კენ 29-ე ტაქტში. ამის მიზეზი მეზობელ ბგერებს შორის შექმნილი ინტერვალების სიდიდეშია, რომელიც აჭარბებს ე.წ. დროითი კავშირის ზღვარს დაწყებული 4 ნახევარტონიდან ტ.17-ში და აღწევს 10 ნახევარტონის სიდიდეს ნიმუშის ბოლო ტაქტში. 17-დან 29-ე ტაქტებში არის ორი კონფლიქტური მეტრი: ორივე ნაკადი მოძრაობს 3/4-ში, მაგრამ ერთ-ერთი დაბალი ნაკადის რიტმი შეცვლილია, ზედა ხმასთან შედარებით, სამი მეთექვსმეტედითაა გადანაცვლებული.

II

ფაქტობრივი მრავალხმიანი მუსიკის ბევრი ნიმუში მოიძიება აფრიკულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში საჰარის სამხრეთით, კერძოდ კი ქსილოფონების, ქნარის, არფის მუსიკაში (Kubik, 1962:33). ავსტრიელმა ეთნომუსიკოლოგმა და კულტურის ანთროპოლოგმა გერჰარდ კუბიკმა პირველმა აღწერა აფრიკული ვირტუალური მრავალხმიანი მუსიკა (Kubik, 1960;1962). ეს ფენომენი მან შეისწავლა 1959/60 წლებში, როდესაც აფრიკაში იმყოფებოდა და ეუფლებოდა ბუგანდის მუსიკის ქსილოფონზე

დაკვრას. „ჩვენი დაკრული ჩანანერში ბევრად უფრო რთული ჩანს, ვიდრე ის რეალურად იყო“, — წერდა იგი. „მე მოვისმინე რიტმული მოდელები, რომლებსაც, დარწმუნებული ვიყავი, ვერც ერთი ჩვენთგანი ვერ დაუკრავდა მაშინ, როდესაც, მეორე მხრივ, რიტმები, რომლებსაც რეალურად ვუკრავდით, ჩანანერში არ ისმოდა“ (Kubik, 1962:34).

ამ მოვლენის ახსნის მიზნით მივმართავთ მცირე კომპოზიციას ამაღინდას ქსილოფონისთვის „Olutalo olw’e Nsinsi“ („ნსინსის ბრძოლა“). ამაღინდას ქსილოფონს (ნიმუში 2) აქვს 12 კლავიში ორი ოქტავის ფარგლებში — თითოში ხუთი კლავიშით და ორი დამატებითი კლავიშით მაღალ რეგისტრში. კლავიშები აწყობილია ტემპერირებულ პენტატონურ ნეობაში (Kubik, 1991:29, 46). საკრავზე უკრავს სამი შემსრულებელი. სიმარტივისათვის მათ ვუნოდოთ A, B და C. A და B შემსრულებლების პარტიები მკაცრად პარალელურ ოქტავებში იკვრება, ამიტომ, რაც არ უნდა იქნას დაკრული კლავიატურაზე, შემსრულებლები იცავენ მანძილს თავიანთ ორ ჩაქუჩს შორის. მეორე ნიმუშში მოცემულია გერჰარდ კუბიკის მიერ მოყვანილი „Olutalo olw’e Nsinsi“ ტრანსკრიფცია (1991:146/7). 1960-იანი წლებიდან ქსილოფონის ნოტაციაში გამოიყენება ციფრები (Kubik, 1991:45-52).

A შემსრულებლის პარტია წარმოადგენს ამაღინდას კომპოზიციის ძირითად საფუძველს და იწყებს შესრულებას „მკაცრი იზორიტმული მოდელით, რომელიც შედგება თანაბარი გრძლიობის ბგერებისგან“ (Kubik, 1960:11). პარტია მეორდება მთელ ნაწარმოებში. გარკვეულ ადგილებში (სურ. 2-ის ტრანსკრიფციაში ისინი აღნიშნულია აღმავალი ისრით) შემსრულებელი B იწყებს კონტრასტულ პარტიას, რომელიც ასევე შეიცავს თანაბარი სიდიდის ნოტებს. B-პარტია ჟღერს ზუსტად A-ს დარტყმებს შორის შეერთების სახით და თანმიმდევრულად შესრულების ტემპი ორმაგდება. სწრაფი ტემპის გამო, ადამიანის სმენას არ ძალუძს მისდიოს ცვალებადი, ფართო ინტერვალების ჩქარ თანმიმდევრობას. შემსრულებლების პარტიებისგან დამოუკიდებლად, ყური აჯგუფებს ბგერებს განსხვავებულ სმენით ნაკადებში მათი სიმაღლებრივი დონიდან გამომდინარე. სმენითი „Gestalt“ პროცესი ემყარება ფაქტობრივ მოდელებს, რომლებსაც კუბიკმა (1960:12f) უწოდა „დამახასიათებელი რიტმები“ (“inherent rhythms”) ან „დამახასიათებელი მოდელები“ (“inherent patterns”). აფრიკელი მუსიკოსების კომენტარების თანახმად, ამაღინდას კომპოზიციების დამახასიათებელი მოდელების ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან ვარიანტს შეიცავს ტონები საკრავის 1 და 2 კლავიშებზე. შემსრულებელი C დახვეწილად პასუხობს A და B შემსრულებლების ურთიერთშემავსებელ პარტიებს და შესაბამისად უკრავს საკუთარ ორ კლავიშზე მაღალ ოქტავაში. ამ პარტიის შესვლა სურ. 2-ის ტრანსკრიფციაში აღნიშნულია ვარსკვლავით. ამაღინდას თითოეულ კომპოზიციას აქვს ხუთი „ტრანსპოზიცია“, ე.წ. მიკო, ამგვარად, 1 და 2 კლავიშებზე აგებული დამახასიათებელი რიტმები განსხვავებულია თითოეულ მიკოში. გ.

კუბიკის მასწავლებელმა ევარისტო მუინდამ 1962 წელს მოახდინა ამის დემონსტრირება (Kubik, 1994:312, მაგ. 113).

III

მსგავსი ვირტუალური მრავალხმიანი მუსიკის ფენომენი შეინიშნება ბევრ მუსიკალურ სტილში, არა მარტო ევროპასა და აფრიკაში. სურ. 3-ზე ნაჩვენებია ბალის ორი *gender wayang* მეტალოფონის მოკლე კომპოზიციის ციფრული ტრანსკრიფცია. ორი შემსრულებელისთვის განკუთვნილი ეს ნაწარმოები სამხმიანია: დაბალი მელოდია იკვრება უნისონში მარცხენა ხელებით, ორი მაღალი ხმა კი — მარჯვენა ხელებით. ფიგურაციაში ტონი 5 დაბალ ოქტავაში და ტონი 3 მაღალ ოქტავაში ჟღერს ერთად, რაც ქმნის ე.წ. *saih gender 724* ცენტის ზომის ინტერვალით. განსხვავებული ტემბრისა და მაღალი ხმოვანების აკორდი ხაზგასმულია ფიგურაციაში და ქმნის განმეორებად მოდელს 3+2+3 დარტყმით 8 ვალენტის სექციის ფარგლებში. 273-ცენტის მანძილი მაღალ ოქტავის 2 და 3 ნაწყვეტებს შორის დარტყმების ჩქარ თანმიმდევრობასთან კომბინაციაში და 3 ნაწყვეტის უმაღლესი პოზიცია პოლიფონიურ ქსოვილში ქმნიან მოდელების ჩამოყალიბების დამატებით ფაქტორს (Fodermayr & Deutsch, 1992:386).

წინამდებარე მაგალითი შეასრულა ორმა ახალგაზრდა ევროპელმა მუსიკოსმა, რომლებმაც შეისწავლეს *gender wayang* მეტალოფონების კომპოზიციების შესრულება. შემდეგი მაგალითი შეასრულა პროფესიულმა *gender wayang* კვარტეტმა ბალიდან. ნაწარმოები ორიგინალში ჩანერა და გაანალიზა მენტლ ჰუდმა (1971:ჩანაწერები, II:1). მიუხედავად იმისა, რომ მ. ჰუდი არ ახსენებს დამახასიათებელ მოდელებს, ყურადღებით მოსმენისას შესაძლებელია მათი აღმოჩენა.

ნაწყვეტი კომპოზიციიდან *Selasah* შეიძლება დაიყოს ოთხ სექციად თითოეულში რვა მეტრული ერთეულით. სურ. 4-ზე ნაჩვენებია I სექციის სპექტოგრამა. ციფრული ტრანსკრიფციის დაბალი ხაზი, მოყვანილი მ. ჰუდის მიერ (1971:239) გვიჩვენებს ე.წ. ფიქსირებულ მელოდიას, რომელიც დაიკვრება უნისონში მარცხენა ხელებით. მის ზევით განლაგებული ხაზები აჩვენებენ ფიგურაციულ ხმებს, რომლებიც დაიკვრება მარჯვენა ხელებით. თუ ყურადღებით მოუსმენთ თითოეულ სექციას, შეიძლება აღიქვათ რამდენიმე მელოდიურ-რიტმული დამახასიათებელი მოდელი, რომელიც გამოყოფილია ტრანსკრიფციაში. ერთი მოდელი რელიეფურად ისმის მესამე სექციაში (სურ.5). შუა ხმა შეიცავს 6 და 5 ტონების გაგრძელებულ თანმიმდევრობას, რადგანაც ტონი 6 შუა ხმაში ახლოსაა სიმალლესთან 1 ზედა ხმაში, სმენითი აღქმა აერთიანებს 6-ს ზედა ხმასთან გამოკვეთილ მოდელში.

მ. ჰუდის ტრანსკრიფციაში არაა ნახსენები დამახასიათებელი მოდელი, გარდა ამისა, ამ ფენომენის შესახებ არც ერთი ცნობა არაა ბალის მუსიკისადმი მიძღვნილ ლიტერატურაში. ამიტომაც შევეკითხეთ ინდო-

ნეზიური და, კერძოდ, ბალიური მუსიკის წამყვან ექსპერტს ანდრას ვარსანს – არის თუ არა რეალურად დამახასიათებელი მოდელები *gender wayang* მუსიკაში. მან გვიპასუხა: „მართალი ბრძანდებით, მუსიკოსი კომპოზიტორები ბალიში ნაწილობრივ მიმართავენ ამ ეფექტს“. მაგრამ, ამას გარდა, მან დასძინა, რომ დამახასიათებელი მოდელები არის არა აუცილებელი წინაპირობა, არამედ შემაერთებელი, გადაჯაჭვული დაკვრის ტექნიკის — *kotekan* — შედეგი (ვარსანის წერილი 24.07.2003). მაგრამ დამახასიათებელი მოდელები (შეგნებულად არის თუ არა ისინი წარმოქმნილი) აძლიერებენ პერცეპტუალურ გაურკვევლობას, რომელიც, მანთლ ჰუდის მიხედვით (1980:1-14), როგორც იავანური, ისე ბალიური მუსიკის ძირითადი თვისებაა. შესაძლოა, ბალიური მუსიკის ექსპერტებს აქამდე არ მიუქცევიათ ამ ფაქტისათვის საკმარისი ყურადღება.

IV

ვირტუალური მრავალხმიანობის ეფექტები შეიძლება მოვიძიოთ არა მარტო ინსტრუმენტულ, არამედ ვოკალურ მუსიკაშიც. შემდგომ მაგალითში, რომელიც ჩანერეს მორის ჯენდამ და გერჰარდ კუბიკმა 1966 წ., სხვა ასპექტებთან ერთად ტონიდან ტონისკენ იცვლება ხმის რეგისტრი: მკერდისმიერი ხმა—ფალცეტი; არაა იზოპარამეტრული თანმიმდევრობები რეგისტრის შეცვლასთან; უნისონი განსხვავებული რეგისტრით: ზედა ხმა მკერდისმიერი, ქვედა ხმა — ფალცეტი. ხმიდან ხმისკენ ხმოვნისკენ ხარისხი იცვლება (Deutsch & Fodermayr, 1997:61ff) — ეს საინტერესოა დამახასიათებელი მოდელების გამოჩენასთან დაკავშირებით.

სიმღერა შედგება სოლო-შესავლის და დუეტისაგან. დუეტის სტრუქტურული ნაგებობა (იხ. სურ. 6) მოცემულია მთელის მრავალჯერადი განმეორებისას ოდნავი ვარირებით, სადაც მთელი ხმაში A იყოფა ორ სიმეტრიულ ნაწილად, მეორე ნაწილი წარმოადგენს პირველის დაღმავალ გადამუშავებას. ხმა B წარმოადგენს იოდლის ოთხ მოკლე ფრაზას. მათი დამახასიათებელი სტილი, შესაძლოა, მომდინარეობს A ხმის პირველი სამტონიანი მოტივიდან; მათი თანმიმდევრობა ერთ ხმაში ყოველთვის იდენტურია. სოლო შესავალი (სურ. 7) ერთმანეთისგან მოკლე პაუზებით გამოყოფილ ექვს ფრაზას შეიცავს. მხოლოდ მეოთხე ფრაზაა შეერთებული შემდეგ ფრაზასთან. ეს იოდლი შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც თანმიმდევრულობა/დაყოფის ფენომენი, სადაც ტემპთან და ინტერვალის სიდიდესთან ერთად, პირველადია დამკვირვებლის ყურადღების მიმართულების, როგორც გადამწყვეტი ფაქტორის დიდი მნიშვნელობა. იკვლევდა რა თანმიმდევრულობა/დაყოფის ფენომენს, ვან ნურდენმა (1975:10) წარმოგვიდგინა ფორმები, სადაც არის „გარდაუვალი დაყოფა“ და სხვა ფორმები, სადაც სახეზეა „გარდაუვალი დროითი თანმიმდევრობა, კავშირი“. მაგრამ მან აღმოაჩინა „შუალედური რიგი, სადაც შესაძლებელი არჩევანი“, რაც განპირობებულია დამკვირვებლის ყურადღების მიმართულებით; მან ასევე განასხვავა (1) ყოველისმომცვე-

ლი, მრავალმხრივი მოსმენა, როდესაც დამკვირვებელი აღიქვამს თანმიმდევრობის ყველა ტონს, როგორც ურთიერთშეთანხმებულ მთელს, და (2) შერჩევითი მოსმენა, როდესაც დამკვირვებელი ცდილობს თანმიმდევრობა გადაანალიზოს რამდენიმე სმენით ნაკადში (Noorden, 1975:910.). ჩვენი აზრით, ჩვენი პიგმეების იოდლის სოლო შესავალი ამ შეხედულებას შეესაბამება. სოლო პარტიის მიუკერძოებელი მოსმენისას ყველა ფრაზა აღიქმება, როგორც შეთანხმებული ერთეული. მაგრამ შერჩევითი მოსმენისას ზოგიერთი ფრაზა შეიძლება დაიყოს. მაშინ, როდესაც 1 და 2 ფრაზებში ფალცეტის ტონები აღიქმება, როგორც განსკუთრებული თანმიმდევრობა, 4 ფრაზიდან, მკერდისმიერი ხმით ნამღერი ტონები წამოიწევა წინა პლანზე, ამზადებენ რა დუეტის A ხმის შემადგენელ ტონებს, როგორც დამახასიათებელ მოდელებს.

V

აქ განხილული მაგალითები იმაზე მეტყველებს, რომ სტატიის დასაწყისში მოყვანილი მრავალხმიანი მუსიკის არსებული დეფინიციები არაა დამაჯერებელი — ისინი ემყარება იმას, თუ რას ასრულებენ რეალურად მუსიკოსები ან მომღერლები და არ შეიცავს მუსიკის ყველა გამოვლინებას, რომელიც ქმნის მრავალჯერადი ნაკადის შთაბეჭდილებას. მაგალითის სახით დავასახელებთ მხოლოდ ობერტონული სიმღერების სტილებს, რომლებიც მეტად განვითარებულია მონღოლ და თურქ ხალხებში, სადაც იმღერება მხოლოდ ერთი ტონი, მაგრამ სპეციალური ფორმანტების ტექნიკების თვალსაზრისით, მომღერალი ქმნის მდიდარ მელოდიას, რომლის აკომპანემენტიცაა საწყისი ჰარმონიული კომპლექსური ტონი ბურდონის სახით. ამ და სხვა მაგალითმა აიძულა რუდოლფ მ. ბრენლი გაემიჯნა სინონიმები „პარტია“ (part) და „ხმა“ (voice) და მას შემდეგ ტერმინი „ხმა“ გამოეყენებინა იმის აღსანიშნად, თუ რა ისმის როგორც მუსიკალური მოდელი, იმისგან დამოუკიდებლად, თუ რას წარმოადგენს იგი, როგორც „პარტია“, რომელიც არაა აუცილებელი აღიქვას კომპეტენტურმა მსმენელმა (Brandl, 2005:12). ამიტომ ტერმინი „ვირტუალური პოლიფონია“ (Bregman, 1990:464) ან „ვირტუალური მრავალხმიანი მუსიკა“ უნდა იქნას კლასიფიცირებული, როგორც მრავალხმიანობის სხვა ჩვეულებრივი კატეგორიები: ბურდონი, ჰეტეროფონია, პარალელიზმები და ა.შ.

თარგმნა მარია ნადარეიშვილმა

where the observer perceives all tones of a sequence together as a coherent whole, and (2) selective listening, where the observer tries to split off the sequence into several auditory streams (v. Noorden, 1975:9ff.). We think the solo introduction of our Pygmy yodel is relevant in this regard. On unbiased listening to the solo part, all phrases are perceived as coherent units. But under selective listening several phrases can be split off. While in phrases number 1 and 2 the falsetto tones are perceived as distinct strings, from phrase number 4 on, the tones sung in chest voice come to the fore, anticipating the constituent tones of voice A of the duet section as an inherent pattern.

V

The examples described in this paper give evidence that the general definitions of multi-part music mentioned at the beginning are not conclusive as long as they are based solely on what musicians or singers actually perform as distinct parts. They do not really include all manifestations of music which create the impression of multiple streams. As an example we would like only to recall the styles of overtone singing, most highly developed by Mongolian and Turkic peoples, where only a single complex tone is sung but by means of special formant techniques the singer brings out a high melody which is accompanied by the first harmonic of the complex tone as a drone. Those and other examples induced Rudolf M. Brandl to break up the common synonym of “part” and “voice” and henceforward to use the term “voice” for what is heard as a musical pattern independently of what is actually performed as a “part”, and which a competent listener does not necessarily perceive (Brandl, 2005:12). In any case the terms “virtual polyphony” (Bregman, 1990:464) or “virtual multi-part music” have to be classified as belonging to the usual categories of multi-part music such as drone, heterophony, parallelism etc.

References

Brandl, Rudolf M. (2005). Universale Basis-Definitionen vom *Mehrstimmigkeit*, *Polyphonie* und *Heterophonie* (= multiple Abläufe) aus Sicht der Vergleichenden Musikwissenschaft. *Vergleichende Musikwissenschaft*, 4:9-35.

Bregman, Albert S. (1990). *Auditory Scene Analysis: Perceptual Organisation of Sound*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Deutsch, Werner & Franz Födermayr. (1997). Visualization of Multi-Part Music (Acoustics and Perception). *Systematische Musikwissenschaft*, 5/1:49-68.

Dowling, W. Jay. (1973). The Perception of Interleaved Melodies. *Cognitive Psychology*, 5:322-337.

Födermayr, Franz & Werner A. Deutsch. (1992). Musik als Geistes- und Naturwissenschaftliches Problem. In: *De Editiones Musices. Fs. Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Wolfgang Gratzer und Andrea Lindmayr. (pp.377-389). Laaber: Laaber-Verlag.

Hood, Mantle. (1971). *The Ethnomusicologist*. Los Angeles: Inst. of Ethnomusicology.

Hood, Mantle. (1980). *The Evolution of Japanese Gamelan: Book I Music of the Roaring Sea*, New York: C. F. Peters Corporation.

Kubik, Gerhard. (1960). The Structure of Kiganda Xylophone Music. *African Music* 2/3 :6-30. Corrigenda, (1970), 4/4 :136.

Kubik, Gerhard. (1962). The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music. *African Music* 3/1: 33-42. Corrigenda, (1970), 4/4 :136.

Kubik, Gerhard. (1991). Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda: Ein Leitfaden zur Komposition in einer ostafrikanischen Musikkultur. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 2 : 23-162.

Kubik, Gerhard. (1994). *Theory of African Music.*, vol. 1. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Kubik, Gerhard. (2005). Multipart Singing in Sub-Saharan Africa: Remote and Recent Histories Unravelling. *Vergleichende Musikwissenschaft*, 4: 181-209.

Noorden, van Leo Paul. (1975) *Temporal Coherence in the Perception of Tone Sequences*. Eindhoven.

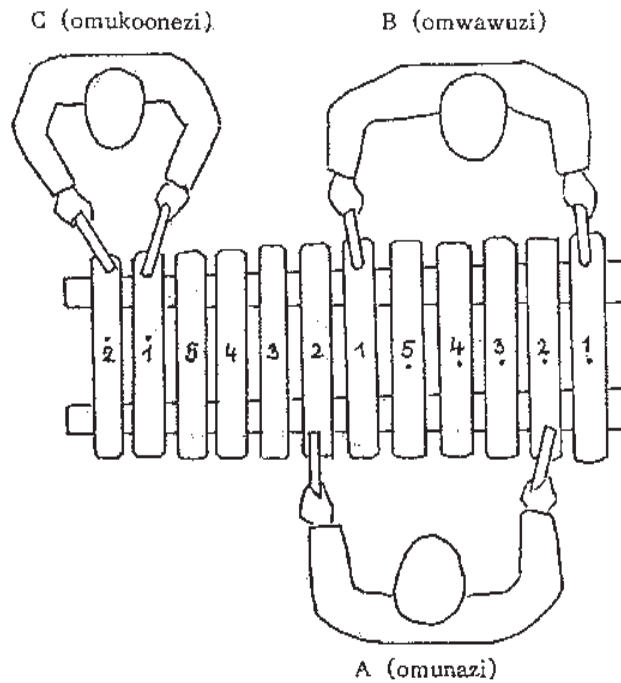
სურათი 1. ი. ს. ბახი, *პარტიტა* (BWV 1006), პრელიუდია, ტაქტი 12-29
ასრულებს 18 წლის იეჰუდი მენუჰინი (პარიზი, 25 მაისი, 1934). ჰეიესი,
მიდლსექსი, EMI, 1989, კდ 7630352, ბილიკი 10. გაშიფრულია ფ. ფო-
იდერმაირის მიერ

Figure 1. J.S. Bach, *Partita III* (BWV 1006), Preludio, measures 12-29 played
by 18 year old Yehudi Menuhin (Paris 25. Mai 1934). Heyes, Middlesex: EMI Rec.
1989, CDS 7630352, track 10). Played image: after *Neue Bach Gesamtausgabe*,
Serie VI, Bd. 1, S. 54. Heard image: transcr.: F. Foedermayr.



სურათი 2. “Olutalo olw’e Nsinsi” (“ნსინსიების ბრძოლა”) ამადინდა კსილოფონის ვერსია. * აღნიშნავს C-ს. შესვლის მომენტს; ↑ – B-ს შესვლის მომენტს (Kubik, 1994:60; 1931:312).

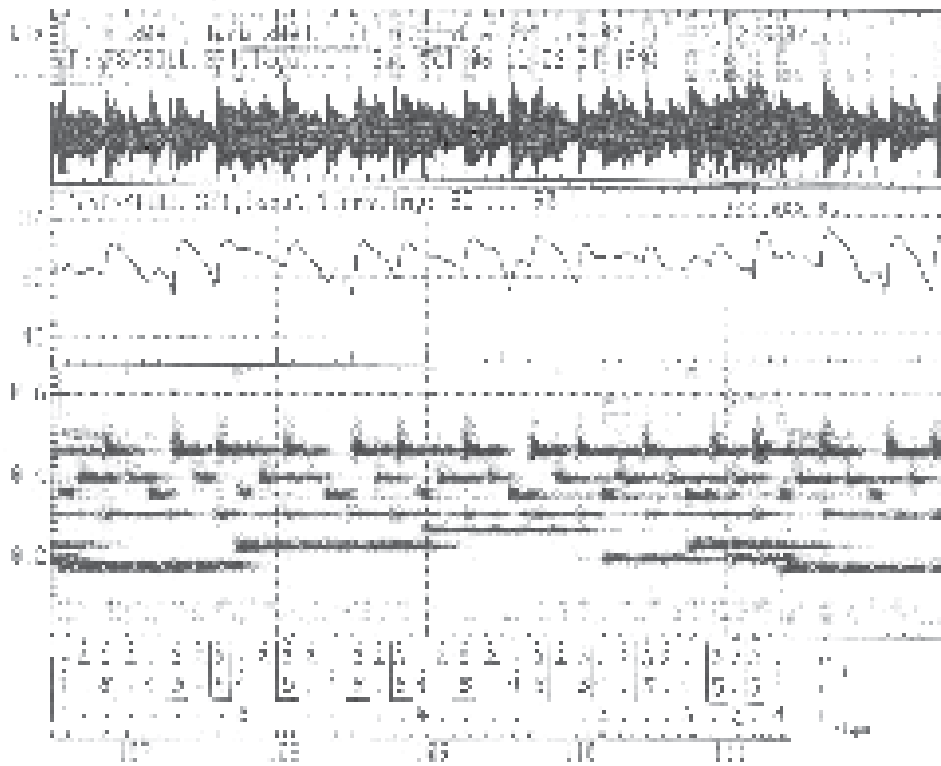
Figure 2. The amadinda version of “Olutalo olw’e Nsinsi”. * point of entrance of C. ↑ point of entrance of B. After Kubik (1994:60; 1931:312).



Olutalo olw'e Nsinsi:

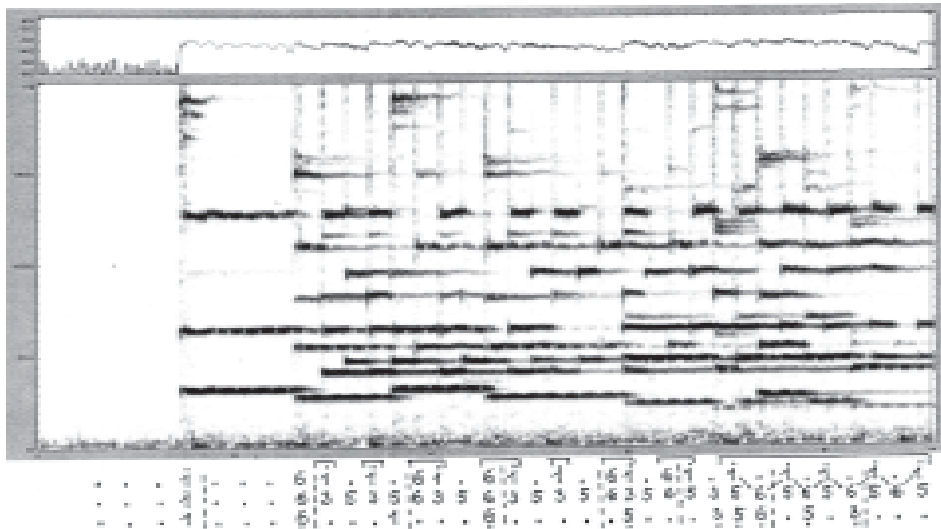
C: - 1 . . . 2 . 1 . . . 2 . 1 . . . 2 . 1 2 . 2 2
 A: 4 . 3 . 4 . 3 . 3 . 3 . 4 . 3 . 4 . 4 . 2 . 2 .
 B: . 1 . 5 . 2 . 1 . 5 . 2 . 1 . 5 . 2 . 1 . 5 . 2
 ↑

სურათი 3. *Lagu delem*, ფიგურა 1, ასრულებს უ. ჰაიდლი და ა. ვარსანი, მიუნჰენი, 3 აპრილი, 1985. სპექტროგრამა 0.6 კჰც-მდე რმს ამპლიტუტა 300-600 ჰც და დროის ფუნქცია. გაშიფრულია ფ. ფოიდერმაირის მიერ.
Figure 3. *Lagu delem*, figuration 1, played by U. Haydl and A. Varsanyi, München, April 3, 1985. Spectrogram up to 0,6 kHz with RMS amplitude 300-600 Hz and time function. Ciphertranscr.: F. Foedermayr.



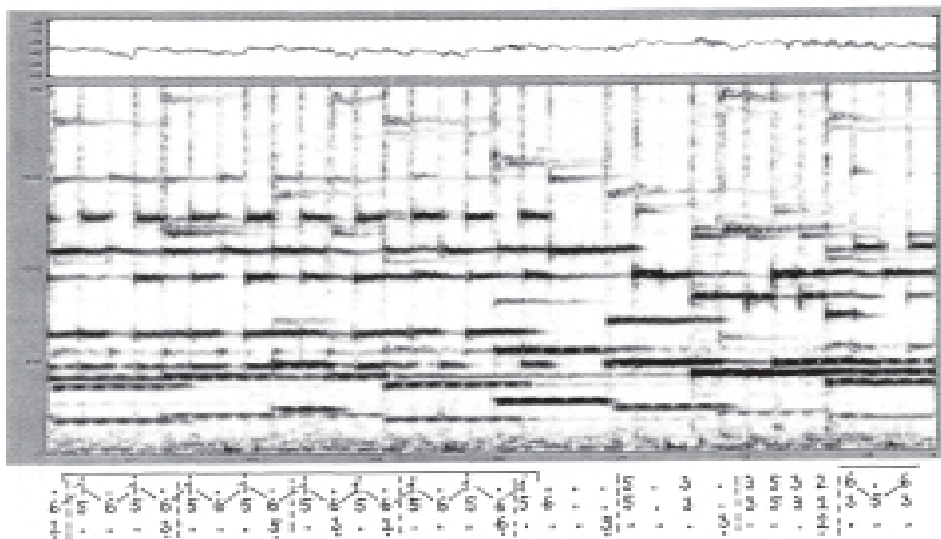
სურათი 4. *Selasah*, ნაწილი 1. სპექტროგრამა და ტრანსკრიპცია მ. ჰუდისა (1971:239, ჩანაწერი II, 1).

Figure 4. *Selasah*, section 1. Spectrogram and transcription after M. Hood (1971:239, recording II, 1).



სურათი 5. *Selasah*, ნაწილი 3. სპექტროგრამა და ტრანსკრიპცია მ. ჰუდისა (1971:239, ჩანაწერი II, 1).

Figure 5. *Selasah*, section 3. Spectrogram and transcription after M. Hood (1971:239, recording II, 1).



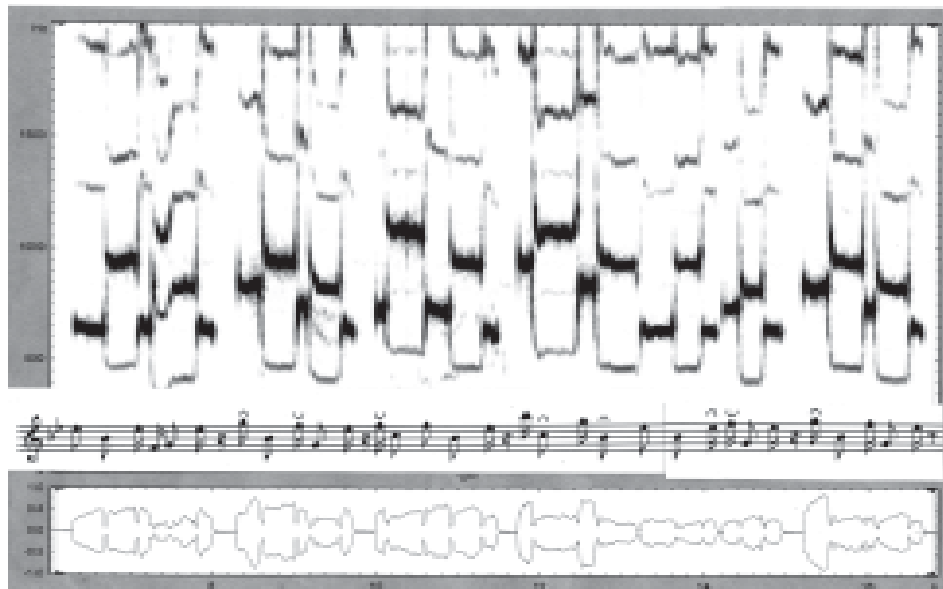
სურათი 6. *Yeli*, დუეტი, სტრიქონი 7. კუბიკი, მრავალხმიანი სიმღერა სუბ-საჰარულ აფრიკაში. *Vergleichende Musikwissenschaft* 4 (2005), კდ, ბილიკი 3. გაშიფრულია ფ. ფოიდერმაირის მიერ.

Figure 6. *Yeli*, duet section, line 7. From G. Kubik, *Multipart Singing in Sub-Saharan Africa*. *Vergleichende Musikwissenschaft* 4 (2005), CD, track 3. Transcr.: F. Foedermayr.



სურათი 7. *Yeli*, სოლო: კუბიკი (2005): სპექტროგრამა და ტრანსკრიპცია: ფ. ფოიდერმაირი.

Figure 7. *Yeli*, solo introduction. From Kubik (2005). Spectrogram and transcription: F. Foedermayr.



*ები ნიშინა, ნორიე კავაი, მანაბუ ჰონდა,
რეიკო იაბი, მასაკო მორიმოტო,
სატომი ნაკამურა, ტადაო მანაკავა,
იოშიჰარუ იონეჰურა, ჰიროში შიბასაკი
და ცუტომუ მოჰაში*

**მუსიკალურ ჟღერადობაში ჩართული
მაღალ-სიხშირიანი არასმენადი
კომპონენტის აღქმის ბიოლოგიური მექანიზმი**

რეზიუმე

თბილისის სიმპოზიუმზე ჩვენ უკვე გვქონდა საუბარი, რომ სხვადასხვა ტრადიციული პოლიფონიები, მათ შორის ქართული პოლიფონია და განსხვავებული ეთნიკური მუსიკალური ინსტრუმენტების ჟღერადობა შეიცავს არასმენად მაღალ სიხშირიან ვიბრირებულ კომპონენტს (HFC), რომელიც აღემატება ადამიანის სმენადობის ხარისხს თავისი მკვეთრად გამოხატული მერყეობით; იგი მიმდინარეობს მიკრო დროით ინტერვალში, დაახლოებით მილისეკუნდებში.

ვეყრდნობით რა თანამედროვე სამეცნიერო მიდგომას, ჩვენ აღმოვაჩინეთ, რომ რთული სტრუქტურის არასმენადი მაღალ სიხშირიანი კომპონენტები ააქტივებენ ნეირონალს ტვინში და მუსიკალურ ბგერას უფრო კომფორტულს ხდიან მოსმენისთვის. ჩვენ ამ ფენომენს „ჰიპერჟღერადობის ეფექტი“ ვუწოდებთ.

თუმცა გაურკვეველია, თუ როგორ გარდაიქმნებიან მსმენელისათვის აღსაქმელ ჟღერადობად არასმენადი მაღალ სიხშირიანი კომპონენტები. ჩვენ შევძელით გვეჩვენებინა, რომ ჰაერის ვიბრაციისგან წარმოქმნილი არასმენადი მაღალსიხშირიანი კომპონენტები აღიქმებიან არა სმენითი სისტემის ანუ ყურის მეშვეობით, არამედ გარკვეული შეგრძნებათა მექანიზმის მიერ, რომელიც განთავსებულია სხეულის ზედაპირზე. წინამდებარე მოხსენებაში ჩვენ სწორედ ამ დეტალებზე შევჩერდებით.

1. შესავალი

სხვადასხვა ტრადიციული პოლიფონიები, მათ შორის ქართული პოლიფონია და განსხვავებული ეთნიკური მუსიკალური ინსტრუმენტების ჟღერადობა შეიცავს არასმენად მაღალ სიხშირიან ვიბრირებულ კომპონენტს (HFC), რომელიც აღემატება ადამიანის სმენადობის ხარისხს თავისი მკვეთრად გამოხატული მერყეობით, რაც მიმდინარეობს მიკრო დროით ინტერვალში, დაახლოებით მილისეკუნდებში. ამის შესახებ გვქონდა საუბარი წინა სიმპოზიუმზე.

დამატებით აღმოვაჩინეთ, რომ არასტაციონარული ჟღერადობა შეიცავს მაღალ სიხშირიანი კომპონენტების მერყეობის მნიშვნელოვან რაოდენობას, ააქტიურებს ტვინის ფუნქციას, რაც ზრდის თავის ქალაში და ტალამუსში სისხლის მიმოქცევას (rCBF); მნიშვნელოვნად ამაღლებს

ელექტროენცეფალოგრამის ზურგის ალფა კომპონენტის სიხშირეს, რაც სიამოვნების უპირველესი მაჩვენებელია; ამავე დროს აუმჯობესებს იმუნურ ფუნქციას NK-ას ჩათვლით, რომელიც სიმსივნის და სტრესის გამომწვევი ჰორმონების წინააღმდეგ ასრულებს ბარიერის ფუნქციას; ხელს უწყობს ჟღერადობის მეტი სიამოვნებით აღქმას და ისეთ ქცევას, რომლის დროსაც მსმენელი უშუალოდ ეგუება ჟღერადობის კომფორტულ სმენით დონეს. ამას ჩვენ ვუნოდებთ „ჰიპერჟღერად ეფექტს“ (Oohashi et al. 1991; 2000;2001; Yagi et al,2002,2003,2003a).

ამასთან ჰიპერჟღერადი ეფექტი არის ფენომენი, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება ადამიანის სმენით ფუნქციას და შეიცავს უჩვეულო თვისებებს. მათ შორის ადამიანებში ცნობილია, რომ სმენითი სისტემის მიერ ჟღერადობად არ აღიქმება ჰაერის ვიბრაციის სიხშირე 20 ჰერცზე ზევით. ეს უდიდესი გამოცანაა, თუ როგორ გრძნობს ასეთი მაღალი სიხშირის ვიბრაციას ადამიანი.

ამ კვლევაში ჩვენ ვცდილობთ განვსაზღვროთ, შეიძლება თუ არა ამ ფენომენის ახსნა მხოლოდ ჰაერის გამტარი სმენითი ნერვული სისტემით, თუ საჭიროა განვიხილოთ ჰაერის არ გამტარი, ან სხვა ბიოლოგიური სისტემების ჩართვის ფაქტორები. ამ მიზნისთვის ჩვენ გავყავით ჰიპერჟღერადი ეფექტის მომცემი ჟღერადი ნყარო ორ კომპონენტად: სმენადი დაბალი სიხშირის კომპონენტი (**დსკ**; low frequency component - **LFC**) და არასმენადი მაღალი სიხშირის კომპონენტი (**მსკ**; High frequency component - **HFC**) (Oohashi et al. 2000). მაშინ როცა დაბალი სიხშირის კომპონენტი წარმოვადგინეთ ჰაერის გამტარი სმენითი სისტემით, მაღალი სიხშირის კომპონენტი ერთდროულად იყო წარმოდგენილი ჰაერის გამტარი სმენითი სისტემისა და მთელი სხეულის ზედაპირზე. ჩვენს თანამედროვეობაში სხვადასხვა აღქმითი სისტემები (გარდა ჰაერის გამტარი სმენითი სისტემისა) შეიძლება არსებობდეს. პირობითად, შევადარეთ სრული ჟღერადობა (სრული ჟღერადობა არის დაბალი და მაღალი სიხშირის კომპონენტების ერთდროული თანაარსებობა) და დაბალი სიხშირის კომპონენტები. ამით კი გავანალიზეთ, იყო თუ არა რაიმე განსხვავება ამ სხვადასხვა მდგომარეობაში მყოფი ჰიპერჟღერადობის ეფექტის გამოვლენას შორის. წინა კვლევაში გამოვავლინეთ ჰიპერჟღერადი ეფექტის ორი განსხვავებული განზომილება: 1. EEG-ის სპონტანური ფსიქოლოგიური განზომილება, რომელიც იყენებს პორტატიულ მრავალკანალიან ტელემეტრულ სისტემას; და 2. ქცევის განზომილება (Oohashi et al. 2001; Yagi et al, 2002, 2003, 2003a) CLL-ზე; ჩვენ დავინახეთ, რომ ჰიპერჟღერადი ეფექტი არ იყო შემოტანილი, როცა მაღალი სიხშირის კომპონენტი შერჩევით იყო წარმოდგენილი ჰაერის გამტარ სმენით სისტემაში, მაგრამ წარმოდგენილი იყო მაშინ, როცა მაღალი სიხშირის კომპონენტი სახეზე იყო მთელ სხეულზე და შეიცავდა თავს, მაგრამ გამორიცხავდა ყურებს. ეს საოცარი აღმოჩენა ამტკიცებს, რომ არასმენადი მაღალი სიხშირის კომპონენტი, რომელიც იძლევა ჰიპერჟღერად ეფექტს, აღქმადია სხეულის საშუალებით, რაც განასხვავებს მას საყოველთაოდ მიღებული ჰაერის გამტარი სმენითი სისტემისგან.

2. ექსპერიმენტული მეთოდი

საგანი. EEG და ქცევის ექსპერიმენტებში ჯანმრთელი იაპონელი მოზრდილი მოხალისეები მონაწილეობდნენ. ინფორმაცია ექსპერიმენტში მონაწილეთა შესახებ (მონაცემები, სქესი და ასაკი) მოცემულია დასკვნით მონაკვეთში. წერილობითი თანხმობა თითოეული მათგანისგან ექსპერიმენტის დაწყებამდე იქნა აღებული. ექსპერიმენტები ტარდებოდა ეთიკის კომიტეტის და ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა ეროვნული ინსტიტუტის მიერ მიღებული და დამტკიცებული ნორმების დაცვით. თითოეულ მონაწილეს ჰქონდა 5 წელზე მეტი ზეგავლენა მაღალი სიხშირის კომპონენტებით მდიდარი მუსიკალური ინსტრუმენტებისა, რომლებიც გამოიყენებოდა, როგორც ჟღერადობის წყარო.

ჟღერადი მასალა და სისტემის ჩვენება. ჟღერადობის მასტიმულირებელი იყო ტრადიციული გამელანის კომპოზიცია „Gambang Kuta“ (ბალის კუნძულები, ინდონეზია), რომელიც მდიდარი იყო მაღალი სიხშირეების თვალშისაცემი მერყეობით და დამტკიცებულია, რომ შეიცავს ჰიპერჟღერადობის ეფექტს. ბი-კანალური ჟღერადობის ჩვენების სისტემა (Oohashi et al 2000; 2001; Yagi et al, 2002) გამოვიყენეთ ჟღერადობის სტიმულირებისთვის (სურ. 1). გამოვიყენეთ ზედა და ქვედა სიხშირეების ფილტრი 22 kHz სიხშირეთა გადაკვეთასთან ერთად და დავყავით სიგნალის წყარო დაბალი სიხშირის სმენით კომპონენტად და არასმენით მაღალი სიხშირის კომპონენტად; ამასთან გავაძლიერეთ თითოეული მათგანი ცალ-ცალკე. ეს სიგნალები წარმოდგენილი იყო ერთდროულად ან ცალ-ცალკე რეპროდუქტორის ან სმენითი აპარატის მეშვეობით. ჟღერადობის წყაროსა და ბი-კანალური ჟღერადობის სისტემის (Authentic Signal Disc ARHS9002 and Authentic Hypersonic Sound System, Action Research Co., Ltd., Tokyo, Japan) ზუსტი სპეციფიკა აღწერილია შრომაში (Yagi et al, 2002).

სისტემის რეპროდუქტორული კომპონენტები განთავსებული იყო ადამიანის ყურებიდან დაახლოებით 2 მეტრის დაშორებით. ექსპერიმენტში მონაწილეები იყენებდნენ სპეციალურად (შეკვეთით) დამზადებული ყურთსასმენი ბალიშების გარეშე. მარჯვენა და მარცხენა (ორივე) ყურთსასმენი შეიცავდა ვიბრირების გამომწვევ ორ ხელსაწყოს; ერთი დაბალი სიხშირის კომპონენტისთვის და მეორე მაღალი სიხშირის კომპონენტისთვის. სურათი. 2 გვიჩვენებს ბიკანალური ჟღერადობის სისტემისგან მიღებული ჰაერის რეალური ვიბრაციის სიძლიერის დიაგრამას, რომელიც ჩანერილია მიკროფონით ექსპერიმენტში მონაწილე ადამიანის მდებარეობიდან. 200 წამიანი მუსიკის ფრაგმენტის სიძლიერის საშუალო დიაგრამა, რომელიც გამოყენებული იყო ექსპერიმენტში გამოთვლილ იქნა ფურიეს ჩქარი გარდაქმნის ანალიზით (FFT). ექსპერიმენტის ვერც ერთმა მონაწილემ სიჩუმისგან ვერ შეძლო გაერჩია მაღალი სიხშირის კომპონენტის არსებობა.

თითოეული EEG და ქცევის ექსპერიმენტი შეიცავდა 4 ქვე-ექსპერიმენტს: ა) დაბალი და მაღალი სიხშირის კომპონენტები წარმოდგენილი იყო რეპროდუქტორებით; ბ) დაბალი და მაღალი სიხშირის კომპონენტე-

ბი წარმოდგენილი იყო ყურთსასმენებით; გ) დაბალი სიხშირის კომპონენტი წარმოდგენილი იყო ყურთსასმენით, მაღალი, კი — რეპროდუქტორით; დ) დაბალი სიხშირის კომპონენტი ყურთსასმენით; მაღალი სიხშირის კომპონენტები კი — რეპროდუქტორით, მაგრამ ჟღერადობის საიზოლაციო მასალით, რაც ხელს უშლიდა მაღალი სიხშირის კომპონენტების სხეულზე ზეგავლენას. ყველა ექსპერიმენტში სრული ჟღერადობის სისტემისა (FRS; ანუ დაბალი და მაღალი სიხშირის კომპონენტების ერთდროულობა) და დაბალი სიხშირის კომპონენტის ორი მდგომარეობა შევადარეთ ერთმანეთს. განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრეს მონაწილეებმა, რომლებმაც დისკომფორტის თავიდან აცილების მცისიერება გამოამჟღავნეს.

EEG-ის განზომილება. EEG ჩანერილ იქნა ტელემეტრული სისტემით 12 საიტიდან; საერთაშორისო 10-20 სისტემის მიხედვით, გამოვიყენეთ ყურის გარსის ელექტროდების და ფურიეს ჩქარი გარდაქმნის ანალიზის (FFT) კავშირი. საშუალო სიმძლავრის კვადრატის ფუძე, თითოეული ელექტროდის მდებარეობის 10.0-13.—ჰერცის სიხშირის არეალში, იყო გამოთვლილი, როგორც ექვივალენტური შესაძლებლობა მთავარი წყაროს მეორე ჩანაწერში მოთავსებული EEG-ისთვის. მონაცემები, მოპოვებული 7 ელექტროდიდან ცენტრული-ზურგის-ოქსიპიტალური ზონიდან (C3, C4, T5, Pz, T6, O1, O2), გაანალიზებულია სანყისი წყაროს და EEG-ის კუთხით; აღნიშნული შევადარეთ ორ მდგომარეობას: სრული ჟღერადობის (FRS) და დაბალი სიხშირის კომპონენტს (LFC). დამატებით სანყის წყაროში 2, ცვლილებები სრულ ჟღერადობასა და დაბალი სიხშირის კომპონენტს შორის ასევე შეფასებულ იქნა ფერადი კონტურების მქონე ხაზების რუკით, რომელიც იყენებდა 2,565 მოდულატორს ლინეარული ინტერპოლაციით და ექსტრაპოლაციით (Duffy et al., 1979; Ueno and Matsuoka, 1976), რაც თავის მხრივ ეფუძნება Z-შეფასებას. იგი გამოთვლილია თითოეულ ელექტროდში სანყისი მეორე წყაროს სიმძლავრის ორნერტილოვანი შეპირისპირებიდან.

CLL-ის გამოთვლა. იგივე 4 ქვე-ექსპერიმენტი ჩატარდა CLL-ის გამოსათვლელად, რაც EEG-ის შემთხვევაში. პირველ ცდაში, ექსპერიმენტის მონაწილეები უსმენდნენ ჟღერადობის მასტიმულირებელს მოსასმენი პოზიციიდან. შემდეგი სამი ცდის განმავლობაში მონაწილეებს ვთხოვეთ, თავად მიეღოთ მათთვის კომფორტული მდგომარეობა მოსასმენად და გამოეყენებინათ დისტანციური მართვის პულტი გადართვის რეგულატორით, რაც ასრულებდა სიგნალის დონის გამაკონტროლებელ ფუნქციას შემსრულებელსა და გამაძლიერებელს შორის. სიგნალის შესახებ, როცა ისინი ესადაგებოდნენ მოსმენის დონეს, მონაწილეს არანაირი ვიზუალური ან შეგრძნებითი ინფორმაცია არ მიენოებოდა. ფინალური ცდის დროს, თითოეული მონაწილე უსმენდა იმ უცვლელ ჟღერადობას, რომელიც თავად შეარჩია წინა ცდის დროს. მოსასმენი დონე იზომებოდა, როგორც A-კატეგორიის ჟღერადობის გამოხატვა წნევის ერთეულების ეკვივალენტური დაუსრულებლობით (Laeq), რომელიც იყენებს ინტეგრირებულ ჟღერადობას. დონე, რომე-

ლიც გაიზომა ფინალურ მოსასმენ ცდაში და მიესადაგა ტერმინებს (Laeq) განხილულია, როგორც CLL. სტატისტიკური შეფასება შედგა წყვილი სტუდენტების t-ტესტის გამოყენებით და ემყარებოდა სრული ჟღერადობისა (FRS) და დაბალი სიხშირის კომპონენტის (LFC) ცალკე შედარებას.

3. შედეგები.

EEG ექსპერიმენტი. როდესაც მონაწილეებისათვის (5 მამაკაცი, 7 ქალი) რეპროდუქტორების საშუალებით შეთავაზებული იყო ორივე — დაბალი სიხშირისა და მაღალი სიხშირის კომპონენტები (ანუ სრული ჟღერადობა FRS), საწყისი EEG-ს სიმძლავრე იყო მნიშვნელოვნად დიდი, თუ შევადარებთ დაბალი სიხშირის კომპონენტს ცალკე, რაც განამტკიცებს ჰიპერჟღერადობის ეფექტის გამოვლინებას (სურ. 3a მარცხნივ და შუაში).

როდესაც ჟღერადობა წარმოდგენილი იყო ყურთსასმენების საშუალებით ზედ ყურზე (6 მამაკაცი, 9 ქალი), არანაირი განსხვავება სრულ ჟღერადობასა (FRS) და დაბალი სიხშირის კომპონენტს (LFC) შორის საწყისი EEG-ში არ შეინიშნებოდა (სურ. 3b მარცხნივ და შუაში). როდესაც დაბალი სიხშირის კომპონენტი წარმოდგენილი იყო ყურთსასმენებით, ხოლო მაღალი სიხშირის კომპონენტი რეპროდუქტორით (7 მამაკაცი და 8 ქალი), საწყისი სიმძლავრე იყო უფრო დიდი სრული ჟღერადობისას, ვიდრე დაბალი სიხშირის კომპონენტის დროს, ჟღერადობის ჩვენების ბოლო პერიოდში (სურ. 3c მარცხნივ და შუაში). მეორე მხრივ, როდესაც მონაწილის სხეული იყო თავისუფალი რეპროდუქტორებში გამავალი მაღალი სიხშირის კომპონენტის ზეგავლენისგან, რაც ჟღერადობის დამხშობი მასალით მიიღწეოდა (5 მამაკაცი და 8 ქალი), საწყისი EEG-ის მზარდობა სრული ჟღერადობისას თვალშისაცემად დაქვეითებული იყო (სურ. 3 c მარცხნივ და შუაში). ეს მონაცემი მიუთითებს, რომ ჰიპერჟღერადი ეფექტი ჩნდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მაღალი სიხშირის კომპონენტი წარმოდგენილია სხეულის ან/და თავის ზედაპირზე

ქცევის ექსპერიმენტი. CLL-ის ქცევის საზომი იყო თანმხვედრი EEG ექსპერიმენტისა. როდესაც ორივე დაბალი სიხშირის და მაღალი სიხშირის კომპონენტები წარმოდგენილი იყო ყურთსასმენებით (5 მამაკაცი, 5 ქალი) (სურ. 3a მარჯვნივ), ან როდესაც დაბალი სიხშირის კომპონენტი შეთავაზებული იყო მონაწილეებისათვის ყურთსასმენებით, ხოლო მაღალი სიხშირის კომპონენტი რეპროდუქტორებით (5 მამაკაცი და 5 ქალი) (სურ. 3c მარჯვნივ), მონაწილეები უშუალოდ ესადაგებოდნენ ჟღერადობას, უფრო მეტი კომფორტულობით სრული ჟღერადობის შეთავაზებისას, ვიდრე დაბალი სიხშირის კომპონენტის ცალკე წარმოდგენისას. მონაწილეები ესადაგებოდნენ სრული ჟღერადობის და დაბალი სიხშირის კომპონენტის ანალოგიურ სმენით დონის მასშტაბს ცალკე-ცალკე, როდესაც დაბალი და მაღალი სიხშირის კომპონენტები წარმოდგენილი იყო ყურთსასმენების საშუალებით (3 მამაკაცი, 6 ქალი) (სურ. 3b მარჯვნივ). ხოლო მაშინ, როცა დაბალი და მაღალი

სიხშირის კომპონენტები წარმოდგენილია ყურთსასმენებით და რეპროდუქტორებით, შესაბამისად, მონანილები თავისუფალნი იყვნენ მაღალი სიხშირის კომპონენტის ზეგავლენისგან (4 მამაკაცი და 5 ქალი,) და CLL-შიც მზარდობა სრული ჟღერადობისას მნიშვნელოვნად დახშული იყო (სურ. 3d მარჯვნივ).

4. განხილვა

ჰაერის გამტარი სმენითი სისტემის გარდა, ჰიპერჟღერადი ეფექტის გამომწვევი ბიოლოგიური მექანიზმის შესწავლისას, პირველ რიგში, განვიხილავთ, სხვა ბიოლოგიური სისტემების არსებობის შესაძლებლობას. ჩვენ შევამოწმეთ ჰიპერჟღერადი ეფექტის გამომწვევი სხვადასხვა მდგომარეობა, სადაც დაბალი და მაღალი სიხშირის კომპონენტები იყო წარმოდგენილი სრულ სხეულზე ან შერჩევით ყურთსასმენების საშუალებით. შედეგად გამოვლინდა, რომ ჰიპერჟღერადი ეფექტი არ ჩნდება, როდესაც მაღალი სიხშირის კომპონენტი წარმოდგენილია შერჩევით ჰაერის გამტარი სმენითი სისტემაში, მაგრამ იგი სახეზეა მაშინ, როცა მაღალი სიხშირის კომპონენტი წარმოდგენილია მთელს სხეულზე და მოიცავს თავს და გამორიცხავს ყურებს. ეს აღმოჩენა მიუნიშნებს, რომ ჰიპერჟღერადი ეფექტი ვლინდება მხოლოდ მაშინ როდესაც არა ჰაერის გამტარი ნერვული სისტემა, არამედ სხვა გამოუკვლევია საინფორმაციო არხებია გააქტიურებული.

PET-ის გამოყენებით (Oohashi et al. 2000;) EEG-ისა და rCBF-ის ერთდროული ჩანაწერი გვიჩვენებს, რომ 7 ელექტროდიდან ჩანერილი სანყისი 2 კომპონენტი ცენტრალურ ზურგის ოქსიპიტალურ ზონაში (C3, C4, T5, Pz, T6, O1 და O2) და საშუალოდ ამ სანყისი 2 ელექტროდის გადაკვეთის შესაძლებლობა, რომლებიც ამ ექსპერიმენტში გამოიყენებოდნენ როგორც ჰიპერჟღერადობის ფსიქოლოგიური მაჩვენებლები, ურთიერთკავშირშია ტვინის ორგანოს მუშაობასთან და შეიცავს ჰიპოტალამუსს, თავის ტვინის ნახევარსფეროს გარსს (precuneus), შუბლისწინა თავის ტვინის ქერქს (prefrontal cortex) და წინა სარტყლისებურ ნაწილს (anterior cingulate gyrus). თავის ტვინის ეს ზონები შეიცავენ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ნეირონულ ჯგუფებს, რაც იწვევს თავის ტვინის სხვადასხვა ნაწილში მონომინერგიკულ და ოპიოიდურ ამოფრქვევებს და ჩვენს მიერ განხილული არიან ნეირონალური ქსელის საფუძვლად (Role and Kelly, 1991) ამ ზონების სტიმულაცია იწვევს სასიამოვნო შეგრძნებას და მკაცრად აკონტროლებს ადამიანის ქცევას (Thomson, 1988).

CLL გამოყენებული იყო, როგორც აღქმის საზომი ჟღერადობის ხარისხის მცირე განსხვავებების დროს, რომელიც შეიძლება არ იყოს შეგნებულად აღქმული ან ადვილად გამოხატული მონანილის მიერ (Cullari and Semanchick, 1989; Namba and Kuwano 1998). ეს სტრატეგია მონანილეს საშუალებას აძლევს, მიიღოს მისთვის სასურველი სტიმული დიდი რაოდენობით. შესაბამისად CLL-ის მომატება ან კლება, რომელიც განიხილებოდა წინამდებარე კვლევაში, შეიძლება აისახოს ქცევის ცვალებადობაზე, თავის ტვინის სტრუქტურაში ფორმირებული სისტემის გააქტიურე-

ბის ან დეაქტიურობის სახით. ეს ახსნა შეიძლება გამოყენებულ იქნეს EEG ექსპერიმენტის შედეგების მიმართ.

წინამდებარე კვლევის შედეგებზე დაყრდნობით, გამოვლინდა, რომ არასმენადი მაღალი სიხშირის კომპონენტი, რომლითაც მდიდარია ტრადიციული პოლიფონია, აღიქმება მთელი სხეულით და ამაღლებს მუსიკით მიღებული სიამოვნების შეგრძნებას თავის ტვინის აქტიურობის ხარჯზე. ეს დასკვნა ჩვენს მიერ წინათ მოყვანილი მოდელის საფუძველია; მასში ორგანოზომილებიანი ჟღერადობის აღქმის მოდელი იყო წარმოდგენილი, რომელშიც არასმენადი მაღალი სიხშირის კომპონენტი იწვევდა თავის ტვინის ფუნქციის ცვალებადობას თავის ტვინის გააქტიურების გზით, რომელშიც გარკვეული არასმენადი მიმართულება წარმოდგენილი იყო დაბალი სიხშირის კომპონენტთან შეპირისპირებით. ასე იქმნებოდა ჰიპერჟღერადი ეფექტი.

თარგმნა ნანა შარიქაძემ

selectively to the air-conducting auditory system, but was induced when the HFC was presented to the entire body surface, including the head but excluding the ears. This finding suggests that the emergence of the hypersonic effect can be observed only when some unknown information channel, not the air-conducting auditory nervous system, is activated.

By the simultaneous recordings of EEG and rCBF using PET(Oohashi et al. 2000)it was shown that the alpha 2 component recorded from 7 electrodes in the central and parieto-occipital regions (C3, C4, T5, Pz, T6, O1, and O2) and the averaged alpha 2 potential across these electrodes, which were used as a physiological index for the hypersonic effect in this experiment, were correlated significantly with the activity of the fundamental brain network including the upper brainstem (mid-brain), hypothalamus, thalamus, precuneus, prefrontal cortex, and anterior cingulate gyrus. These brain areas, containing distinct neuronal groups that are the major source of the monoaminergic projections and opioid projections to various parts of the brain (Role and Kelly,1991), are considered as the reward-generating neuronal network. Stimulation of these regions introduces pleasurable sensations and strongly controls human behavior (Thomson,1988).

CLL was used as a measure of the perception of subtle differences in sound quality that may not be consciously recognizable or may not otherwise be easily expressed by the subjects (Cullari and Semanchick, 1989; Namba and Kuwano 1998). The basic strategy of this measurement is that subjects tend to receive preferable stimulus at a greater magnitude. It is conceivable, therefore, that the increased or decreased CLL observed in the present study may reflect change in approaching behaviors introduced by the activation or deactivation of the reward-generating system situated in the deep-lying brain structure. This explanation dovetails well with the results of the EEG experiment.

Based on the findings of the present study, it was revealed that the inaudible HFC which is richly contained in the traditional polyphony is perceived through the body surface and increase the pleasure sensation of music by strongly activating the fundamental brain network. These results also support our previously proposed model, the two-dimensional sound perception model, in which inaudible HFC modulate brain functions by activating the fundamental brain network via some non-auditory pathways when presented concurrently with audible LFC, thus evoking the hypersonic effect.

References

Cullari, S., and Semanchick, O.(1989).Music preferences and perception of loudness. *Percept. Mot. Skills*, 68:186.

Duffy, F.H., et al. (1979). Brain electrical activity mapping (BEAM): a method for extending the clinical utility of EEG and evoked potential data. *Ann. Neurol*, 5:309-321.

Namba, S., and Kuwano, S.(1998). *Method of Psychological Measurement for Hearing-Research (in Japanese)*. Colona Publishing.

Oohashi, T., et al.(1991). High-frequency sound above the audible range affects brain electric activity and sound perception. In: *Proceedings of 91st Audio Engineering Society convention*, 3207, Audio Engineering Society.

Oohashi, T., et al. (2000). Inaudible high-frequency sounds affect brain activity: hypersonic effect. *J. Neurophysiol*, 83:3548-3558.

Oohashi, T., et al. (2001). Multidisciplinary study on the hypersonic effect. In: *Interareal coupling of human brain function*. Shibasaki, H., et al., eds. (pp. 27-42). Elsevier Science.

Role, L.W., and Kelly, J.P. (1991). The brain stem: Cranial nerve nuclei and the monoaminergic systems. In: *Principle of Neural Science*. Kandel, E.R., et al., eds. pp. 869-883. Appleton & Lange.

Thompson, J.G. (1988). *The psychobiology of emotions*. Plenum Press.

Ueno, S., and Matsuoka, S.(1976). Topographic display of slow wave types of EEG abnormality in patients with brain lesions. *Iyoudenshi To Seitai Kogaku*, 14:118-124.

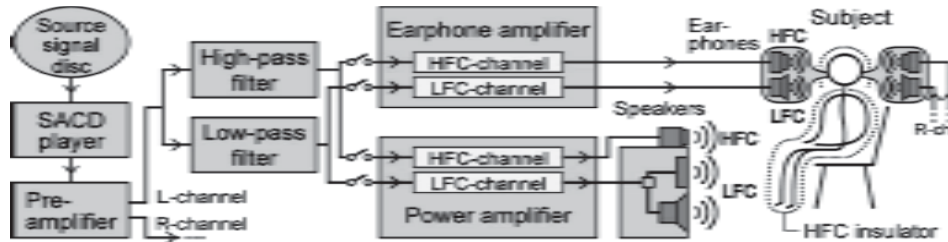
Yagi, R., et al. (2002) Auditory Display for Deep Brain Activation: Hypersonic Effect. In: *The 8th International Conference on Auditory Display*. (pp.248-253).

Yagi, R., et al. (2003). Modulatory effect of inaudible high-frequency sounds on human acoustic perception. *Neurosci Lett*, 351:191-195.

Yagi, R., et al. (2003) A method for behavioral evaluation of the "hypersonic effect". *Acoust Sci & Tech*, 24:197-200.

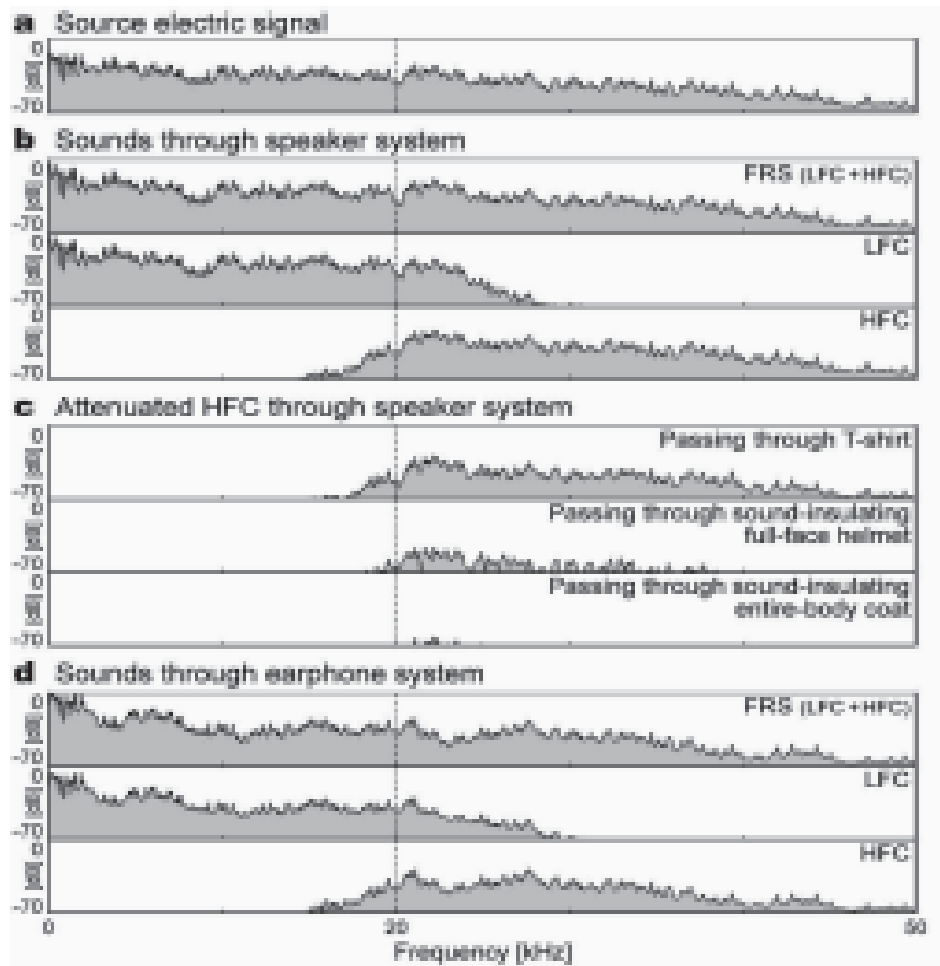
სურათი 1. ექსპერიმენტი ამ კვლევისთვის.

Figure 1. The experimental setup employed for this study.

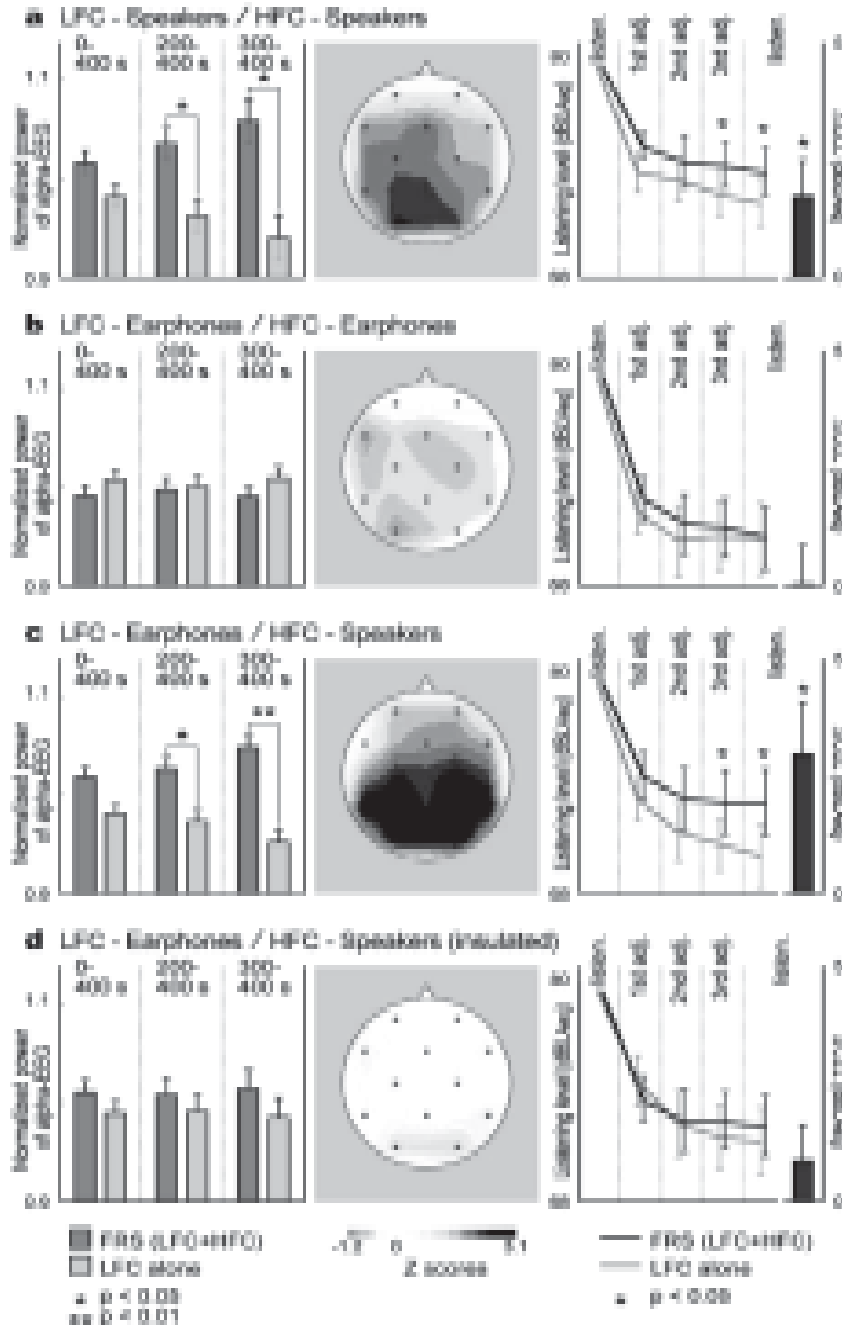


სურათი 2. მთელი პერიოდის მანძილზე დათვლილი სხვადასხვა ჟღერადი მასალის ძლიერების საშუალო დიაგრამა.

Figure 2. Averaged power spectra of the various sound materials calculated for the entire period of the sound presentation.



სურათი 3. სხვადასხვა ექსპერიმენტულ მდგომარეობაში მონაწილეთა სმენითი და ელექტროენცეფალოგრამული აქტივობის დონე.
Figure 3. Electroencephalographic activity and listening level adjusted by the subjects during different experimental conditions.



ქართული ხალხური სიმღერა, ტრანსკრიპცია და კომპიუტერი

როდესაც ბატონ ანზორმა ერქომაიშვილმა ქართული ხალხური სიმღერების გაშიფვრა მთხოვა მისი სანოტო კრებულად გამოცემის მიზნით, შევთავაზე მათი ტრანსკრიპცია სპეციალური კომპიუტერული პროგრამით. როგორც ცნობილია, უკანასკნელ ხანს მუსიკის მკვლევრები ხშირად მიმართავენ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების გამოცდილებას.

„ეს გარემოება გვკარნახობს მუსიკის გამოკვლევის გარკვეულ მეთოდს, რომელიც სათავეს იღებს მუსიკის, როგორც მყლერი ხელოვნების ჭეშმარიტი თვისებიდან. დღესდღეობით ვილაც მიმართავს მუსიკალური ბგერის აკუსტიკური ციფრული დამუშავების ტექნიკებსა და გარდაქმნის მას ფიზიკური სანოტო დამწერლობის სახით (მაგალითად, სპექტოგრამები). მაგრამ, საზოგადოდ მიღებულია, რომ არ არსებობს უშუალო კავშირი ფიზიკურ სამყაროსა და პერცეპციის ჩარჩოს შორის, მაშინაც კი, თუ განიხილება მუსიკალური ბგერის მხოლოდ სენსორული მხარე და უგულებელყოფილია მისგან მიღებული კულტურული და ინდივიდუალური შთაბეჭდილების შედეგად ჩამოყალიბებული დასკვნები. ამიტომ ფსიქოაკუსტიკა, და, ვოკალური პოლიფონიის შემთხვევაში — ფონეტიკაც, გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს და უნდა განიხილებოდეს კულტურულ ანთროპოლოგიასა და სხვა მეცნიერებებთან ერთად“ (Födermayr & Deutsch, 2003:144).

განვიხილოთ სიმღერა „ალილოს“ (ვაჟა გოგოლაძის ტრიო, ჩოხატაური, გურია) სპექტოგრამა (სურ. 1). მასზე გამოიკვეთება სიმღერის ფრაზები 1a, 1b, 1c, 1d... (სურ. 2).

შემდგომი ეტაპია თითოეული ფრაზის ანალიზი. 1a ფრაზა რამდენჯერმე ისმინება და ხდება მისი ტრანსკრიპცია ანუ ნოტირება (სურ. 3, 4).

ანალიზის შემდეგი ეტაპია ფრაზის რთული მონაკვეთების დამუშავება. ეს არის მელიზმები, ტრიოლები, გლისანდოები. ხდება ფრაზის დაწვრილებითი ანალიზი. ამ შემთხვევაში, კურსორით შემოვფარგლავთ ჩვენთვის საჭირო მონაკვეთს და ვაანალიზებთ მას:

1. რთული მონაკვეთების – მელიზმის, ტრიოლის, გლისანდოს, გაურკვეველი ბგერების გაშიფვრა.

2. ბგერების აბსოლუტური სიმაღლის და გრძლიობის დადგენა.

ამ შემთხვევაში, კურსორით შემოვფარგლავთ ჩვენთვის საჭირო სიბშირეს – იქნება ეს ბგერა თუ მელიზმი. განვსაზღვრავთ მის სიგრძეს წამებში და ბგერის სიმაღლეს.

მე-5 სურათზე გამოსახულია ცხრილი, რომლის საშუალებითაც ვადაგენტ სიმღერის ტემპს. მაგალითად, თუ მეოთხედი ნოტის სიგრძე შეადგენს 1,224 წამს, მაშინ, ამ მეოთხედი ნოტის ტემპია — M.M.=49.

მე-6 და მე-7 სურათებზე გამოსახულია უკვე დასრულებული „ალილოს“ ორი ვარიანტი. პირველი ვარიანტი (სურ.6) კომპიუტერით არის


გაშიფრული (transcription). აქ შევნიშნავთ, რომ ზოგიერთ ბგერას აქვს აღნიშვნა \uparrow ან \downarrow . ეს მიანიშნებს, რომ ბგერა აბსოლუტურ სიმაღლეზე ოდნავ მაღლა (ზევით) ან დაბლა (ქვევით) იმღერება. შემდეგი აღნიშვნა ბგერის თავზე \cap ან \cup მიანიშნებს ბგერის ხანგრძლივობის გაგრძელებას ან შემოკლებას (Lubej & Fritz, 1992: 102).


პირველი ვარიანტის 22-ე ტაქტში სიმღერა ნახევარი ტონით მაღლა გადაინაცვლებს. ნაცვლად „e – a – h“, იგი იწყება „f – b – c“ -თი.

მე-7 სურათზე გამოსახულია სიმღერის მეორე ანუ სასიმღერო ვარიანტი (description).

მე-8 სურათზე გამოსახულია „ჩაკრულოს“ პირველი ფრაზის ტრანსკრიპცია (ანსამბლი „წინანდალი“, ხელმძღვანელი – ლევან აბაშიძე, თელავი, კახეთი). აქ შევეცადე, კომპიუტერული ტექნიკის დახმარებით, აბსოლუტურად ყველა ბგერა ნოტებზე გადმომეტანა. ვფიქრობ, რომ ამ ნიმუშის სიმღერად შესწავლა შეუძლებელია, განსაკუთრებით მელიზმებისა, რომლებიც აქ არის ტრანსკრიპირებული.

მელიზმებს განსაკუთრებული ადგილი უკავია კახურ სიმღერებში. ზოგ შემთხვევაში ისინი ძალიან რთული გასაშიფრია. გაშიფვრის დროს ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ ფაქტს, რომ ყოველ ანსამბლსა და ანსამბლის წევრს მელიზმის შესრულების საკუთარი მანერა გააჩნია.

კომპიუტერული ტექნიკის დახმარებით მელიზმების გაშიფვრისას ჩვენ ვაწყდებით ძირითად და არაძირითად მელიზმებს.  ფრჩხილებში მოთავსებული მელიზმები არაა აუცილებელი იმღერებოდეს, ისინი, თითქოს სიმღერის ფილიგრანულ შელამაზებას წარმოადგენს, რადგან დროის უმცირეს მონაკვეთს მოიცავს. მელიზმის თავზე ბგერა აღნიშნავს მელიზმის გრძლიობას.


 — ეს მელიზმი კი იმღერება, იგი მეოთხედ გრძლიობას შეიცავს.

დასასრულს შემოგთავაზებთ ბარტოკის მიერ „აღმოსავლური ხალხური სიმღერის“ ტრანსკრიპციას (სურ. 9) (Ellingson, 1992: 143). „ტრანსკრიპცია — ესაა ხელოვნება, რომელიც მხოლოდ ყოველდღიური პრაქტიკით ისწავლება“ (იქვე: 147).

Melismas are very important in the Kakhetian songs. Sometimes they are very difficult to transcribe. When transcribing the melismas with the computer-aided programmes it is possible to find out the important or less important melismas. Finally the individual performing of melismas should be recognized, either by a group or a singer.

- Indicating melismas.

 - Sounds indicated in brackets need not be sung necessarily because of the extremely short duration.

 - Indicates the duration of melismas.

Finally, I would like to show the well-known transcription of Eastern European folk songs by Bartók (e.g. Ellingson, 1992: 143) (Fig. 9).

“Transcription is an art that can be learned only through practice, with the aid of formal or informal instructions from experienced transcribers” (ibid: 147).

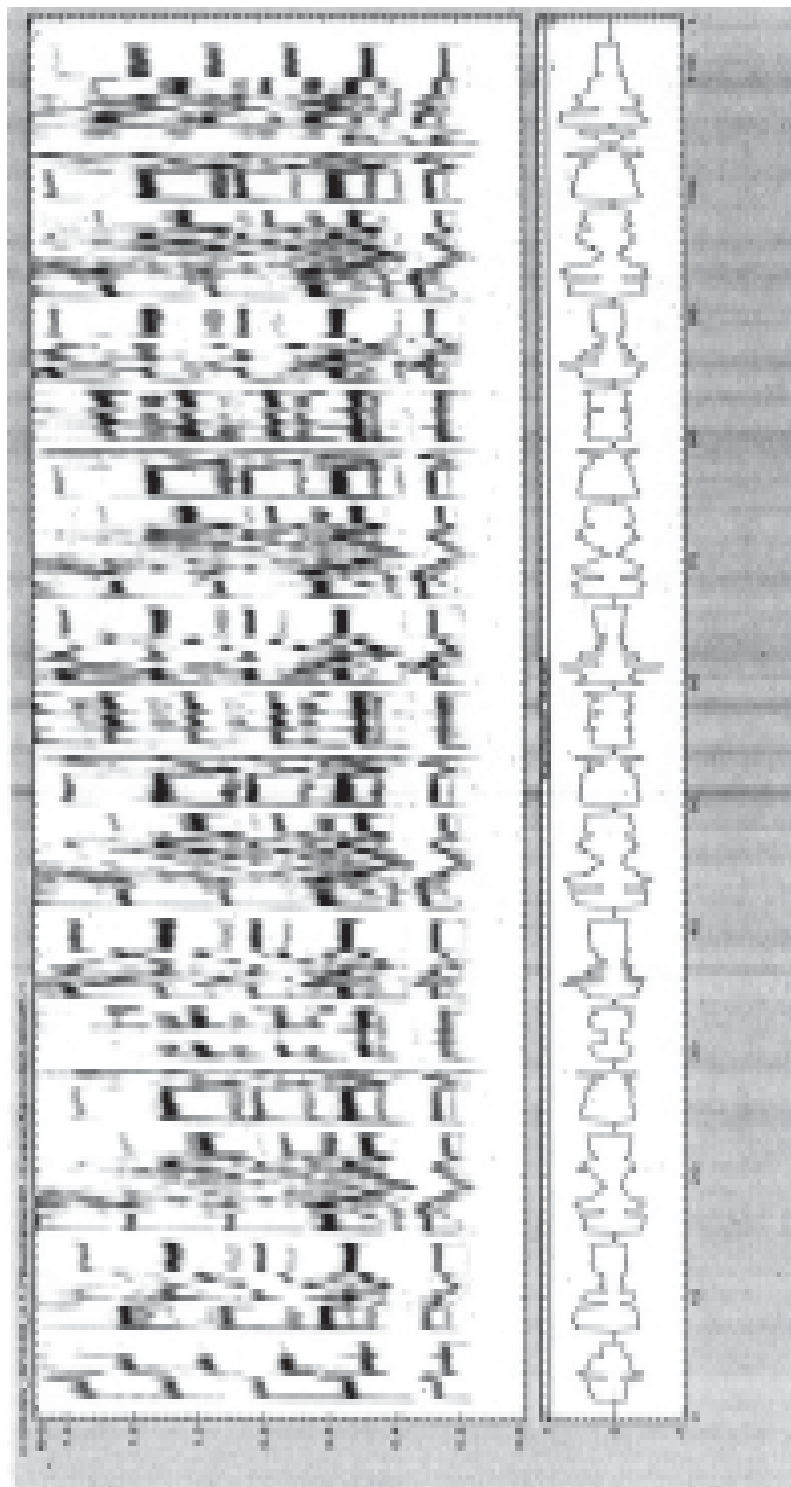
References

Ellingson, T. (1992). Transcription. In: Myers, Helen (Ed.): *Ethnomusicology*. Part 1, (pp. 110-152). London, New York.

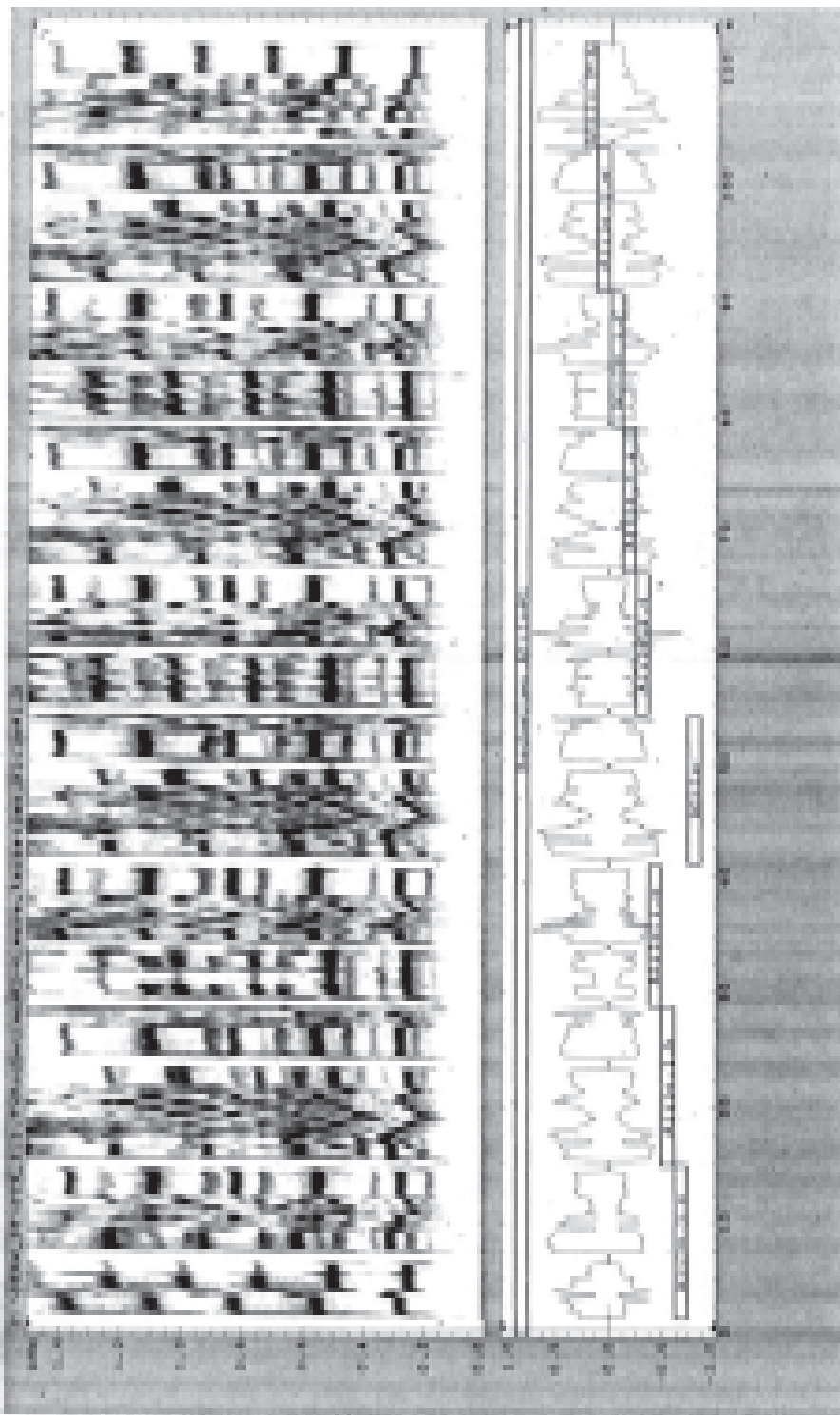
Födermayr, F., Deutsch W.. (2003) Psychoacoustics and vocal polyphony. In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Tsursumia, Rusudan. & Jordania Jozeph. (Eds). (pp. 144-159).Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Saradjishvili State Conservatoire.

Lubej, Fritz, H. Deutsch, W. (1992). Diakritische Zeichen für Transkriptionen nach Tonbandaufzeichnungen. In: *Sommerakademie Volkskultur 1992. Musik*.(pp. 102-103).Wien: Österreichisches Volksliedwerk.

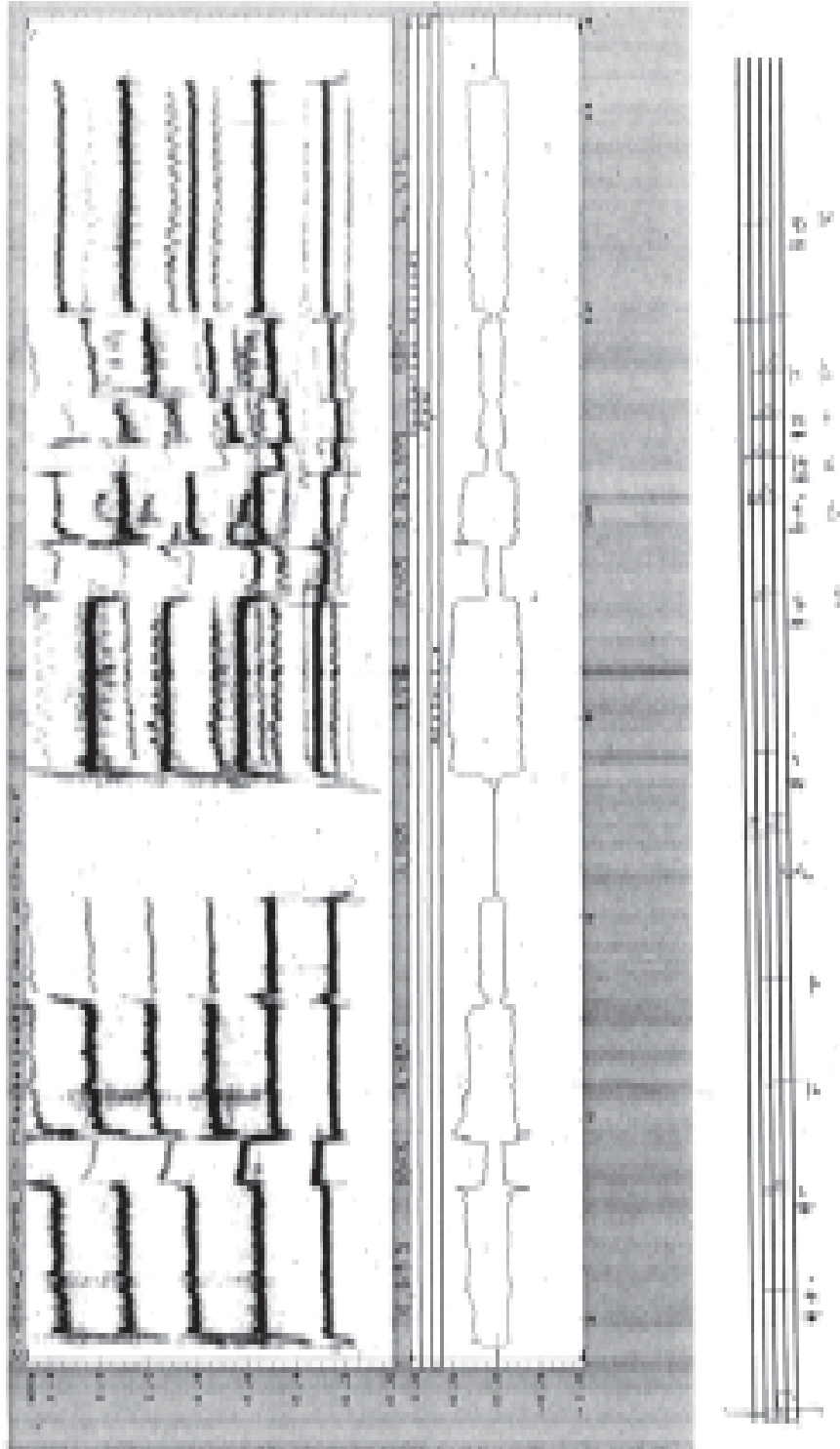
სურათი 1.
Figure 1.



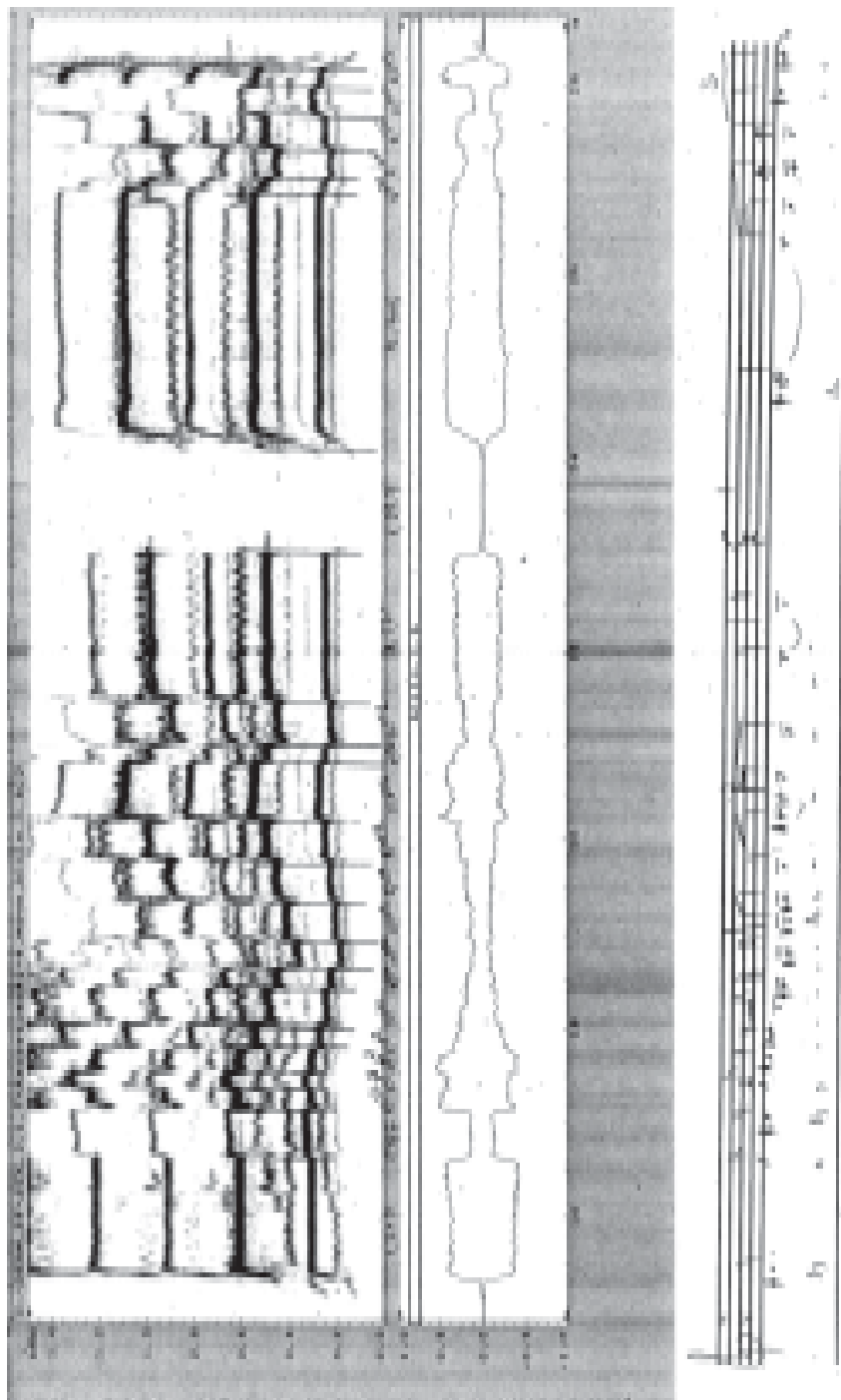
სურათი 2.
Figure 2.



სურათი 3.
Figure 3.



სურათი 4.
Figure 4.



სურათი 5.
Figure 5.

Die absoluten Zeitwerte vom Metr. $J = 45$ bis $J = 90$

Zeitwerte:	J	$\frac{J}{2}$	$\frac{J}{3}$	$\frac{J}{4}$	$\frac{J}{5}$	$\frac{J}{6}$
$J = 45$	1,333	0,667	0,333	0,167	0,083	0,042
$J = 46$	1,304	0,652	0,326	0,163	0,082	0,041
$J = 47$	1,277	0,638	0,319	0,160	0,080	0,040
$J = 48$	1,250	0,625	0,313	0,156	0,078	0,039
$J = 49$	1,224	0,612	0,306	0,153	0,077	0,038
$J = 50$	1,200	0,600	0,300	0,150	0,075	0,038
$J = 51$	1,176	0,588	0,294	0,147	0,074	0,037
$J = 52$	1,154	0,577	0,289	0,144	0,072	0,036
$J = 53$	1,132	0,566	0,283	0,142	0,071	0,035
$J = 54$	1,111	0,556	0,278	0,139	0,070	0,035
$J = 55$	1,091	0,545	0,273	0,136	0,068	0,034
$J = 56$	1,071	0,536	0,268	0,134	0,067	0,033
$J = 57$	1,053	0,526	0,263	0,132	0,066	0,033
$J = 58$	1,034	0,517	0,259	0,129	0,065	0,032
$J = 59$	1,017	0,509	0,254	0,127	0,064	0,032
$J = 60$	1,000	0,500	0,250	0,125	0,063	0,031
$J = 61$	0,984	0,492	0,246	0,123	0,061	0,031
$J = 62$	0,968	0,484	0,242	0,121	0,060	0,030
$J = 63$	0,952	0,476	0,238	0,119	0,060	0,030
$J = 64$	0,938	0,469	0,234	0,117	0,059	(0,029)
$J = 65$	0,923	0,462	0,231	0,115	0,058	(0,029)
$J = 66$	0,909	0,455	0,227	0,114	0,057	(0,028)
$J = 67$	0,896	0,448	0,224	0,112	0,056	(0,028)
$J = 68$	0,884	0,442	0,221	0,111	0,055	(0,027)
$J = 69$	0,870	0,435	0,217	0,109	0,054	(0,027)
$J = 70$	0,857	0,429	0,214	0,107	0,054	(0,027)
$J = 71$	0,843	0,423	0,212	0,106	0,053	(0,026)
$J = 72$	0,833	0,417	0,208	0,104	0,052	(0,026)
$J = 73$	0,822	0,411	0,205	0,103	0,051	(0,026)
$J = 74$	0,811	0,405	0,203	0,101	0,051	(0,025)
$J = 75$	0,800	0,400	0,200	0,100	0,050	(0,025)
$J = 76$	0,789	0,395	0,197	0,099	0,049	(0,025)
$J = 77$	0,779	0,390	0,195	0,097	0,049	(0,024)
$J = 78$	0,769	0,385	0,192	0,096	0,048	(0,024)
$J = 79$	0,759	0,380	0,190	0,095	0,047	(0,024)
$J = 80$	0,750	0,375	0,188	0,094	0,047	(0,023)
$J = 81$	0,741	0,370	0,185	0,092	0,046	(0,023)
$J = 82$	0,732	0,366	0,183	0,091	0,046	(0,023)
$J = 83$	0,723	0,361	0,181	0,090	0,045	(0,023)
$J = 84$	0,714	0,357	0,179	0,089	0,045	(0,022)
$J = 85$	0,706	0,353	0,176	0,088	0,044	(0,022)
$J = 86$	0,698	0,349	0,174	0,087	0,044	(0,022)
$J = 87$	0,690	0,345	0,172	0,086	0,043	(0,022)
$J = 88$	0,682	0,341	0,170	0,085	0,043	(0,021)
$J = 89$	0,674	0,337	0,169	0,084	0,042	(0,021)
$J = 90$	0,667	0,333	0,167	0,083	0,042	(0,021)

Anmerkung: Die Zeitwerte unter 0,030 Sekunden wurden eingeklammert, da nach O. ABRAHAM und KARL L. SCHAEFER (*Zeitschrift f. Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane*, 20/1899, S. 408 ff.) die Grenze der Deutlichkeit bei etwa 0,035 Sekunden liegt (vgl. auch FRIEDRICH KLUGMANN, *Die Kategorie der Zeit in der Musik*, Bonn 1961, S. 57).

სურათი 6.
 Figure 6.

The musical score consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Georgian and English.

System 1:
 Vocal: ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო
 English: O God, O God, O God, O God
 Piano: Accompaniment for the vocal line.

System 2:
 Vocal: ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო
 English: O God, O God, O God, O God
 Piano: Accompaniment for the vocal line.

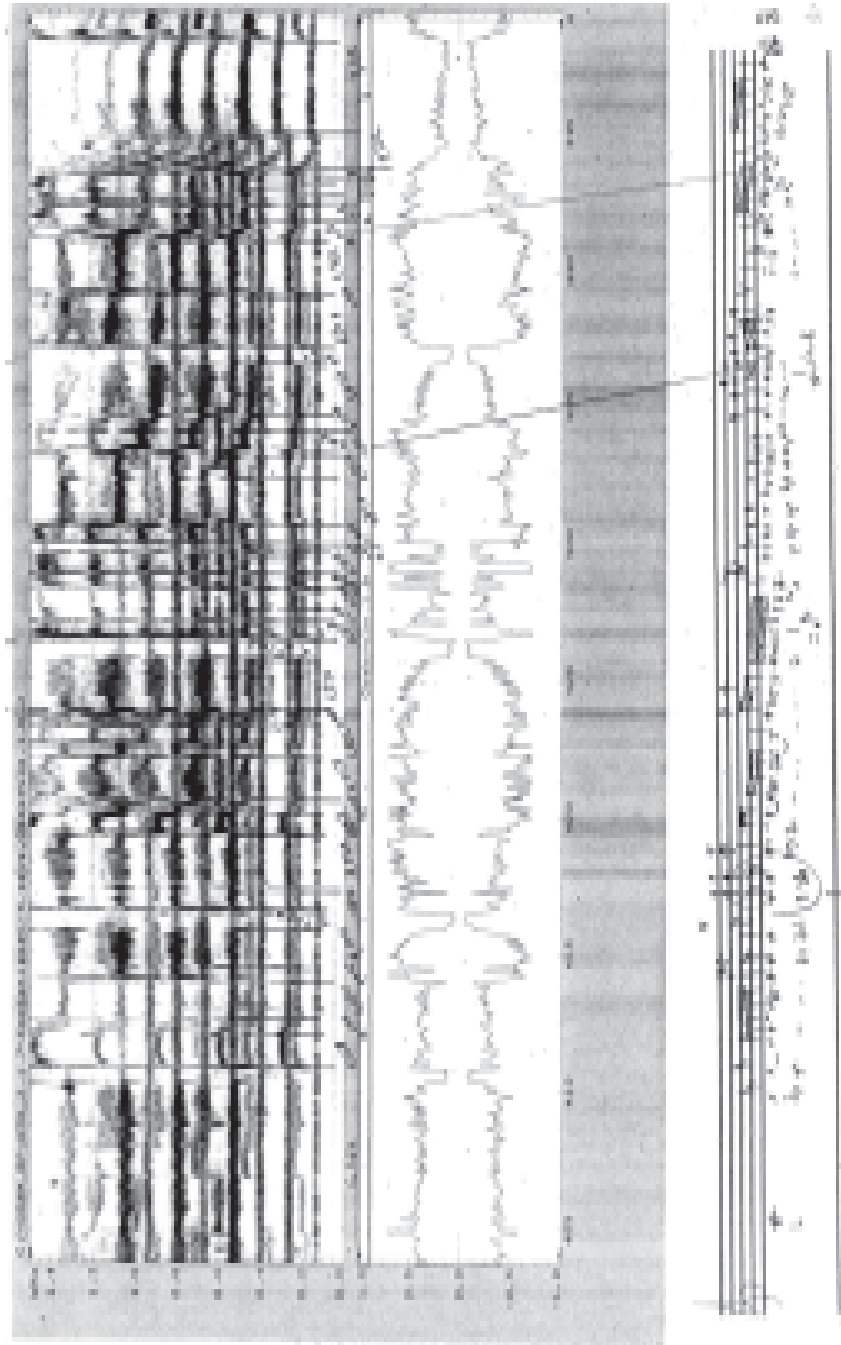
System 3:
 Vocal: ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო
 English: O God, O God, O God, O God
 Piano: Accompaniment for the vocal line.

სურათი 7. “ალილო”
Figure 7. “Alilo”

The image displays a musical score for the piece "Alilo" in Georgian. The score is written in a system of three staves: a vocal line (Soprano/Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The music is in a 2/4 time signature and features a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each containing three staves. The first system begins with a tempo marking of "♩ = 68". The lyrics are written in Georgian script below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the piano accompaniment.

სურათი 7. (გაგრძელება)
Figure 7. (Cont'd)

The image displays a musical score for Figure 7 (Cont'd), consisting of six systems of music. Each system is written for three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and a bass line (bottom). The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The systems are numbered 1 through 6. The lyrics are written in Georgian script below the vocal line. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures, while the bass line provides a steady rhythmic foundation. The lyrics are: 1. ა. ბ. გ. დ. ე. ვ. ზ. 2. ა. ბ. გ. დ. ე. ვ. ზ. 3. ა. ბ. გ. დ. ე. ვ. ზ. 4. ა. ბ. გ. დ. ე. ვ. ზ. 5. ა. ბ. გ. დ. ე. ვ. ზ. 6. ა. ბ. გ. დ. ე. ვ. ზ.



სურათი 8.
Figure 8.

The image displays two systems of musical notation. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 92$ and includes the instruction *sic*. The lyrics are: "I. Si - ta - na tra - vo - bo, si - ta - na tra - - vo - ze - le - na,". The second system is marked with a tempo of $\text{♩} = 100$ and contains the lyrics: "Sit - na tra - vo, sit - na tra - - vo ze - le - be - na". Both systems feature a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

სურათი 9.
Figure 9.

სქესი და იმპროვიზაცია ქართულ მრავალხმიან სიმღერაში

ეთნომუსიკისმცოდნეობაში არაერთგზის აღნიშნულა, რომ ზეპირ ტრადიციაშიც იმპროვიზაცია და ვარიანტულობა ისევე მოიცავს გამიზნულ ვარჯიშსა და მეცადინეობას, როგორც საკომპოზიტორო შემოქმედება (Groesback, 1999). ეს კარგად ჩანს, თუნდაც, ირანული და ინდური კლასიკური რეპერტუარისა (Nooshin, 2003) და ჯაზის შესწავლის ტრადიციაში.

სქესთა ურთიერთობის (გენდერის) და იმპროვიზაციის კავშირებზე ბევრი გამოკვლევა არ ჩატარებულა. იმპროვიზაციის შემეცნების იმ თავისებურებათა შორისაა, რომლებიც ხშირად გაიგივებულია ტექნიკურ მუსიკალურ პროცესებთან. ამიტომ იმპროვიზაციის გენდერული ასპექტებიც ხშირად შენიღბულია და მათ შესახებ არ არსებობს მკაფიოდ ჩამოყალიბებული შეხედულებები (სიმღერისა და გენდერის ურთიერთობის საკითხებზე იხ. Sugarman, 1997).

დღევანდელ მოხსენებაში შევეცდები კაცთა და ქალთა მრავალხმიან სიმღერებში იმპროვიზაციისა და სპონტანურობისადმი განსხვავებული მიდგომის შესახებ რამდენიმე დაკვირვება წარმოვადგინო. მოხსენებაში გამოყენებულია საექსპედიციო დაკვირვებები, ინტერვიუები და ჩანაწერები. ვარიაცია და სპონტანურობა დამახიათებელი როგორც ქალთა, ისე კაცთა შემოქმედებისათვის. მაგრამ ტექნიკური ოსტატობა და მრავალი სხვადასხვა ვარიანტის ცოდნაზე დამყარებული იმპროვიზაცია ხშირად სწორედ კაცთა მუსიკალურ შემოქმედებასთან არის გაიგივებული. ამის ერთ-ერთი მიზეზია ზოგადად კაცთა და მათი მუსიკალური შემოქმედების უფრო მაღალი სოციალური სტატუსი ქართულ კულტურაში და რიტუალურ პრაქტიკაში (სურგულაძე, 2003) და, მათ შორის, მრავალხმიან სიმღერაშიც. ამ სტატუსის კიდევ ერთ მიზეზსა და ასახვას წარმოადგენს კაცთა მრავალხმიანი რეპერტუარის მუსიკალური სირთულე ქალთა რეპერტუართან შედარებით.

კაცები და იმპროვიზაციის შესწავლა. საქართველოში ქალებიცა და კაცებიც სიმღერას ბავშვობიდან, ოჯახებში სწავლობდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ იმპროვიზაცია დღეს საფრთხეშია, ჯერ კიდევ არსებობენ მომღერლები, რომლებიც ამ საქმის ოსტატები არიან. განსაკუთრებით სასარგებლო აღმოჩნდა ანზორ ერქომაიშვილის, ვაჟა გოგოლაძისა და სხვა გურული მომღერლების მიერ მოწოდებული ინფორმაცია, ცოდნა და დაკვირვებანი.

სუფრის სოციალური გარემო, სადაც საუბარსა და სიმღერაში კაცები გვევლინებიან ლიდერებად, გადამწყვეტი იყო კაცთა მრავალხმიანობაში იმპროვიზაციის განვითარებისათვის. სუფრის გარდა, XIX-XX საუკუნეებში კაცები იკრიბებოდნენ და ვარჯიშობდნენ სიმღერაში, ახალი ვარიანტების შემუშავებასა და გამშვენებაში (ერქომაიშვილი, 1988). სიმღერის ვარჯიშში კაცთა და ქალთა განსხვავებული საშუალებანი საზოგადოებაში ანალიზისა

და საუბრის საგანი ხშირად არ ხდება ხოლმე. მაგალითად, ხალხი გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ნიჭის ფაქტორს, რომელიც ღვთისგან ბოძებულადაა მიჩნეული. როგორც ვაჟა გოგოლაძე ამბობდა: “ზევიდან როცა გაქვს ნიჭი მოცემული, მაგას ვერავინ უკან ვერ წაიღებსო” (გურიის საექსპედიციო დღიური, 1999). ჩემს შეკითხვაზე, თუ რატომ არ მღეროან ქალები ასეთ რთულ სიმღერებს, გურულმა მომღერალმა კაცებმა მომიგეს: “იმღერონ მერე, ვინ უშლით?” (2002 წლის ექსპედიციის დღიური). თუმცა ისტორიული რეალობა გვიჩვენებს, რომ ნიჭი ვითარდებოდა და მწვერვალს აღწევდა მხოლოდ ხელსაყრელ სოციალურ გარემოში – სუფრებზე და კაცთა შეკრებებზე. როგორც მუსიკოს მამაკაცებს უთქვამთ, იმპროვიზირებისა და ვარიანტულობის ოსტატობა მეგობრული და შეჯიბრის სულით გამსჭვალულ სიმღერა-შეკრებების ატმოსფეროში ვითარდებოდა. კაცთა იმპროვიზაციის რამდენიმე ასპექტს აღვნიშნავ:

1. ახალი ვარიანტების, ზოგჯერ თვით ახალი სიმღერების შექმნაც კი.
2. შეჯიბრი სხვა მომღერლებთან, თავისი ოსტატობის უპირატესობის საჩვენებლად. მაგალითად, ვაჟა გოგოლაძე აღნიშნავდა ისეთ მომღერლებს, რომლებიც, მისი თქმით, “შემოგეჭრებოდნენ, გადაგადებდნენ ტონიდან და მერე კიდევ გაიცინებდნენ შენზე” (1999).
3. გლოსოლალიებისა და მარცვლის ხმოვანზე გავრცობა-გაგრძელების საშუალებით მუსიკალურ-ტექნიკური მხარის წინა პლანზე წამოწევა და სიტყვიერი ტექსტის ნაკლები მნიშვნელობა.
4. ამ საშუალებებით ტრანსცენდენტული მდგომარეობისა და უმაღლესი შთაგონების მომენტების მიღწევა მუსიკალური შესრულების პროცესში (მაგ. 1).

კაცებისგან განსხვავებით, ქალები ნაკლებად არიან აღიარებულნი, როგორც იმპროვიზაციის კარგი მცოდნენი. ამის ერთ-ერთი მიზეზია ის, რომ ქალები არ სწავლობდნენ იმპროვიზაციას სოციალურად და სტრუქტურულად ორგანიზებულ გარემოში. ტრადიციულად ქალთა ქცევის ნორმებში არ შედიოდა სუფრებსა და შეკრებებზე სიმღერაში ვარჯიში, შეჯიბრი და ქეიფი, თუმცა ქალებიც მღეროდნენ და მღეროან კიდევ ოჯახებშიც და განსაკუთრებით, საბჭოთა წყობის დამკვიდრების და გადავარდნის შემდგომაც, ანსამლებშიც. ასევე ჰქონდათ და ახლაც გააჩნიათ ქალებს თავისი საკუთარი, მხოლოდ ქალებისათვის განკუთვნილი რიტუალური სფერო, სადაც ისინი სიმღერის მთავარი შემსრულებლები და მოქეიფეები არიან.

ვაჟა გოგოლაძესთან, ავთო მიქაბერიძესთან, ანზორ ერქომაიშვილთან და სხვა გურულ მომღერლებთან საუბარში ირკვევა, რომ მრავალი ნიჭიერი მომღერალი ქალი ვერ ავითარებდა პროფესიულ ჩვევებს კაცების მსგავსად და ვერ აღწევდა დიდოსტატის რანგს. ერთ-ერთი ასეთი მომღერალი იყო ვაჟას დედა, რომელიც თავისი დიდი ნიჭის მიუხედავად, როგორც მომღერალი მხოლოდ მისი ოჯახისა და ვაჟის ხსოვნაში დარჩა. ჩოხატაურის რაიონში მცხოვრებმა ერთმა მომღერალმა მიაძმო თავისი პატარა გოგონას “ფენომენალური” მუსიკალური ნიჭის შესახებ; მის ვაჟიშვილს, მისი თქმით, არ ქონდა ასეთი ნიჭი, მაგრამ მას მაინც უნდოდა, რომ სწორედ მისი ვაჟიშვილი გამხდარიყო პროფესიონალი მომღერალი. ქალის მუსიკალუ-

რი ნიჭი ხშირად ბავშვებისათვის მუსიკალური ნიჭის გადასაცემად იყო საჭირო (ერქომაიშვილი, 1988: 11-2) (მაგ. 2).

კაცთა ვარიანტში ხმები რიტმულად და მელოდიურად უფრო ინდივიდუალური და ერთმანეთისგან დამოუკიდებელია. მე-15 ტაქტში, მაგალითად, შუა ხმასა და ბანს გაჭიმული აქვთ ბგერა, ხოლო ზედა ხმა ახვევს მელოდიას, შემდეგ კი სამივე ხმა დამოუკიდებელ ხაზებს ავითარებს. ქალთა ვარიანტი უფრო ერთობლივ, ჰომოფონიურ და ჰომორიტმულ ფაქტურას ემყარება, რომელშიაც მაინცა-და-მაინც არც ერთი ხმა არ გამოიკვეთება. თუ შევადარებთ 1-3 ტაქტებს კაცთა და ქალთა ვარიანტებში, შევამჩნევთ რომ ქალებმა გაიმეორეს ერთი და იგივე მოტივი, ხოლო კაცების შუა ხმამ სამივეჯერ სხვადასხვა ვარიანტი იმღერა. ასეთმა განსხვავებებმა აგრეთვე გამოიწვია მეტი ჰარმონიული კომბინაციის (აკორდების) შექმნა კაცების ვარიანტში (მაგ. 3).

სიმღერის პროცესში კაცებმა შექმნეს ე.წ. ტრანსცენდენტული განწყობა. ეს გამოიხატა დინამიკურ განსხვავებებში. მაგალითად, ქალთა სიმღერა უფრო თავშეკავებული იყო, ვიდრე მამაკაცთა ნამღერი. მას თანაბარი ტემპი გააჩნდა, რომელიც ოდნავ აჩქარდა სიმღერის შუისკენ. კაცთა ვერსია მეტი ემოციურობით გამოირჩეოდა, ტემპისა და ხმის მომატებით, ხოლო შუა ხმის მომღერალი (ვაჟა გოგოლაძე) ყოველი ფრაზის ბოლოს ხმამალალ შეძახილს აყოლებდა. კაცთა და ქალთა ვარიანტების დინამიკას შორის განსხვავებაზე სიმღერის ამაღლებაც მიანიშნებს. მაგალითად, ორივე ჯგუფმა ერთ სიმაღლეზე დაიწყო სიმღერა, მაგრამ მამაკაცთა სიმღერა სანწყის ტონთან შედარებით უფრო მაღლა დამთავრდა, ვიდრე ქალებისა.

ქალები და იმპროვიზაცია. ქალები არ ხვდებიან ერთმანეთს იმპროვიზაციაში სავარჯიშოდ და არ ავლენენ ამკარა ინტერესს სიმღერების თავისებური ვარიანტების შექმნისადმი, მუსიკალურ-ტექნიკური ასპექტებისა და ერთმანეთთან შეჯიბრების მომენტისადმი (თუმცა ქალები ხშირად გვევლინებიან ნაკლებად აღიარებული სიმღერების ავტორებად). როგორც ბევრმა ქალმა აღნიშნა, მათი მუსიკალური შეხვედრების ძირითადი ბიძგი მეგობრობა, პრობლემებისა და წუხილის გაზიარება და მუსიკისადმი სიყვარული იყო.

ქალთა სიმღერაში იმპროვიზაცია და სპონტანურობა განსხვავებულ ჟანრებში გვხვდება: ტირილებში, სიმღერა-სავედრებლებსა და სადიდებლებში (იხ. ზუმბაძე, 1999; არაყიშვილი, 1948, ჯავახიშვილი, 1938). მაშინ, როცა მხოლოდ კაცებს შეეძლოთ ღმერთების ოფიციალური ინსტიტუციურ მსახურებაში მონაწილეობის მიღება (ეს კარგად ჩანს ჰუგო ზემპის მიერ 1998 წელს ლაშარობის შესახებ გადაღებულ ფილმში), ხანში შესული (ნესის ასაკს გადაცილებული) ქალები ხშირად ასრულებდნენ ღმერთსა და მინიერს შორის მედიატორების როლს სადიდებელ და სავედრებელ სიმღერებში მათთვის განკუთვნილ რიტუალურ სივრცეში. ქალთა ტირილი კიდევ ერთი მუსიკალური საშუალებაა, რის საშუალებითაც ქალები ამყარებენ კონტაქტს სიცოცხლესა და სიკვდილს, მკვდრებსა და ცოცხლებს შორის (Tolbert, 1990:41-56). თუ კაცები სუფრებსა და თავყრილობებში წამყვანები იყვნენ, ქალები ერთადერთი მედიატორები იყვნენ ტირილებში და ქალთა სიმღერა

სადიდებლებში, შეედლოთ გამოეხატათ ძლიერი ემოციები და მიეღწიათ ტრანსცენდენტული მდგომარეობისათვის დომინანტური პატრიარქატის წყობის ფარგლებში. მრავალი ქალის თქმით, სოფლებში გათხოვილ ქალებს არ შეშვენიდათ “მსუბუქი” ქცევა: სიმღერა-გართობა, ქეიფი და დროსტარება, თუ ეს არ იყო “ცენზირებული” მათთვის განკუთვნილი წეს-ჩვეულების მიერ. ქალები დიდი ხნის (ხშირად კი მთელი ცხოვრების მანძილზე) თავს არიდებდნენ სიმღერას, თუ მათი ახლო ნათესავი გარდაიცვლებოდა. ტირილები და სავედრებლები კი სწორედ ის ჟანრებია, რომელშიც ქალებს საშუალება ეძლეოდათ შეუბოჭავად გამოეხატათ გრძნობები და ტრადიციული დღესასწაულის ან რიტუალის შესრულების პირობებში ექეიფათ კიდევ (მაგ. 4).

იმპროვიზაცია, რომელიც ზრუნში გვხვდება, არ წარმოადგენდა სისტემატური ვარჯიშის შედეგს. ის სპონტანურად წარმოიშვა იმ მსუხარების გამოხატვის მომენტში, როდესაც ქალები მიმართავდნენ თავიანთ ნასულ ახლობლებს. ზრუნის ორივე ვარიანტი (და სხვა, იმავდროულად ჩანერილი ვარიანტებიც) სტანდარტული სანყისი ფრაზით იხსენება დამწყების ხმაში. ამ სტანდარტულ ფრაზებს შორის კი ორივე მთქმელი მიმართავს ტექსტის ვარიანტულ ცვლილებებს. მაშინ, როცა სიტყვები მეორადი იყო იმპროვიზაცია-ვარიანტის პროცესში “ჩვენ მშვიდობაში” (მაგ. 1) და მომღერლები იყენებდნენ გლოსოლალებს და “წელავდნენ” მარცვლებს, რათა სიმღერის მუსიკალურ-ტექნიკური მხარე გამოეკვეთათ, ქალთა ზრუნში თავისუფლად ჩადგმული სიტყვები წამყვანი იყო სპონტანურობისა და იმპროვიზაციის მიღწევაში. მელოდიურ-რიტმული ვარიანტულობა იქმნებოდა სწორედ სიტყვების შესრულების მომენტში თავისუფალი გამოგონების საშუალებით და არ იყო მიმართული მუსიკალური სრულყოფის მისაღწევად. სიტყვიერი იმპროვიზაცია ზრუნის ფორმისა და სიგრძის შეცვლასაც იწვევდა.

დასკვნები: იმპროვიზაციის ინტერპრეტაციის მცდელობა პატრიარქატის კონტექსტში

საქართველოში ტრადიციული პატრიარქალური საზოგადოების სოციალურ კონტექსტში მამაკაცთა იმპროვიზაციის ემოციური საფუძველი ასოცირებულია ტექნიკური დახვეწილობის მიღწევასთან და მომღერალთა ფიზიკური და შემოქმედებითი პოტენციის ჩვენებასთან. მაგალითად, კაცების იმპროვიზაცია დაკავშირებულია საზოგადოებრივ სფეროში კაცების როლთან და გამოცდილებასთან – შეჯიბრებისა და ინდივიდუალური მიღწევის მომენტთანაც. ეს ხშირად ემყარება სტრუქტურული ვარჯიშის პრაქტიკას. მსგავსი ვარჯიშის პრაქტიკის უქონლობის გამო ქალების იმპროვიზაცია ხშირად დაკავშირებულია თავისუფალ სპონტანურობასთან, რომელშიც ტექსტს ენიჭება დიდი მნიშვნელობა და რომელიც წარმოიქმნება მაშინ, როდესაც ქალები იხსენებენ დაღუპულ ახლობლებს, განიცდიან მათი დაკარგვით გამოწვეულ იმედგაცრუებას და უმწეობას რეალობის წინაშე, ან აღწევენ ღვთაებრივ ძალებთან ურთიერთობით გამოწვეულ ტრანსცენდენტულ გრძნობას.

References

Araqishvili, Dimitri. (1948). *Obzor narodnoy pesni vostochnoy gruzii* (Survey on the Folk Song of the East Georgia). Tbilisi: Gosizdat'. (In Russian)

Erkomaishvili, Anzor. (1988). *Shavi shashvi chioda* (The Blackbird's Song). Tbilisi: *Nakaduli*. (in Georgian)

Groesbeck, Rolf. (1999). Cultural Constructions of Improvisation in 'Tayampaka,' a Genre of Temple Instrumental Music in Kerala, India. *Ethnomusicology*, 43 (1): 1-30.

Javakhishvili, Ivane. (1938). *Kartuli musikis istoriis dziritadi sakitxebi* (Main Problems of Georgian Music History) Tbilisi: *Federatsia*. (in Georgian)

Nooshin, Laudan. (2003). Improvisation as 'Other': Creativity, Knowledge and Power – The Case of Iranian Classical Music. *Journal of the Royal Musical Association*, 128: 242-296.

Sugarman, Jane. (1997). *Engendering the song....* for the discussion of the implicit practices of the relationships between gender and singing.

Surguladze, Irakli. (2003). *Myth, Cult, and Ritual in Georgia*. Tbilisi: Tbilisi State University Press. (in Georgian)

Tolbert, Elizabeth. (1990). Magico-Religious Power and Gender in the Karelian Lament. In: *Intercultural Music Studies 1. Music, Gender, and Culture*, guest eds. Marcia Herndon and Susanne Ziegler. (pp. 41-56). Wilhelmshaven: F. Noetzel; New York.

მაგალითი 1. მარცვლების გაგრძელებისა და ტექსტის შენიღვის მომენტი სიმღერაში “ჩვენ მშვიდობა”.

Example 1. Extending vowels in the song “Chven Mshvidoba”.

Slow Section 1

Tenor I
Modzakhlili
mshvi - do - - - - -

Tenor II
Tsqeba
Chven mshvi do i - o-i - o - ba ga - i - i -

Bass
Bari
Do - - - - -

Section 2

TI
ba de - - - lo re ro

TII
a mar jo - - - ba o re ra ra ni no de lo a ba de lo

B
ba o o

მაგალითი 2. ქალების და კაცების „ნანინა“.

Example 2. The women’s and men’s versions of “Nanina”.

A

Women's
three-part
chorus

Nai ni na ne ni na ne ni na nai ni na

A

Men's
three-part
chorus

Na ni na ni na ni ne o

Na ni na ni na ni ne o

Women

5

di la vo di la vo di la o de la da a ba de lo de la o de la

de li da de li da a ba de la de la o de la

Men

4

na ni na di la vo di la vo di la o re ra da di lo de la

na ni na a vo di la o re ra da di lo de la

na ni na a o he a di lo de la

Women

B accel.

na ni na na ni na na ni na na ni na

Men

de lo vo re ra na ni na o nei ni na

de lo vo re ra da [not clear] nei ni na

nei ni na o nei ni nei da

Women

a ba de lo o de la da di la vo di le vo di la

de li da de

Men

11 *accel*

nei ni na nei na na da o re ra da

nei ni na nei ni na a a ba re ro re ro o re ra da

na a ba de lo o re ra da

15

di la vo di la vo di la o re ra da si vo re re re re o re re

o vo de la a ba de lo re ro ni ro de la da

he he he vo re ra he o re ra

მაგალითი 3. აკორდები ქალთა და კაცთა ვარიანტებში სიმღერაში “ნანინა”.

Example 3. Chords used in women's and men's versions of “Nanina”.

Chords in the women's version

Chords in the men's version

მაგალითი 4. „ზრუნის“ ორი ვარიანტი, სოფელი ღები (1999).
Example 4. Transcriptions of the women's lament "Zruni" from Ghebi, Mountain Racha (1999).

I ვარიანტი
I version

first soloist



drone de da ma na na shu a shi ga tsqda shvi lo gvirg vi ni ma na na de da o

3 second soloist



o a ro ar ge ghir sa gvir gvi ni shvi lo

4 first soloist



de da ma na na de da ver na kha shen ma ded ma mam she ni gvirg vi ni de de o

II ვარიანტი
II version

the first soloist



de da zvi a di de da o che mo' nor chu ka shvi lo mo gi kvdes de da zvi a di o

3 drone o io zvi a di de da da shvi lo de da o

6 the second soloist



o o i did tva le ba zvi a di o

„უცვლელი“ თბილისის ანსამბლებში

„კულტურის ყველაზე მნიშვნელოვანი
თავისებურებაა უცვლელობა“
(Blacking, 1977:17)

შესავალი

საბჭოთა ბლოკის დაშლის შემდეგ, ამ რეგიონის ტრადიციული მუსიკის თანამედროვე კვლევა ძირითადად ფოკუსირდება ცვლილებებზე, რომელიც ან სოციალისტური პოლიტიკის, ანდა მასთან ოპოზიციის შედეგი იყო (Sugarman, 2004; Buchanan, 1995, 2005; Rice, 1996). სხვა ხალხების მუსიკასთან შედარებით მცირე ცვლილებები შეინიშნება ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიან სიმღერებში — იმ პატარა ქვეყნის სიმღერებში, რომელიც აღმოსავლეთით ესაზღვრება შავ ზღვას. მართალია, თანამედროვე ანსამბლები სიმღერებს ტრადიციული სოფლის კონტექსტიდან მონყვევით ასრულებენ, სიმღერების ჟანრები და მათი მუსიკალური (ჰარმონიული და რიტმული) სტრუქტურა ჯერ კიდევ შეიძლება არქივში დაცულ ჩანაწერებსა და მათ გვიანი 1800-იანი და ადრეული 1900-იანი წლების ისტორიულ აღწერა-დახასიათებას შევადაროთ. მეტიც, ეს საშემსრულებლო პრაქტიკა ახლა არ აღორძინებულია. ესაა იმ საანსამბლო ტრადიციის გაგრძელება, რომელშიც როგორც ადრეული, ისე XX საუკუნის ორივე — ქალაქური და სოფლური ფოლკლორული პრაქტიკაა გაერთიანებული.

მუსიკაში ამგვარი მემკვიდრეობითობა ბევრ შეკითხვას ბადებს. არის ეს მუსიკა მართლაც უცვლელი? აირეკლავს ის ავთენტიკურ პრაქტიკას? შეუძლია ამ საუკუნოვან მუსიკას ჯერ კიდევ იყოს ტრადიციული კულტურის თანამედროვეობის გამომხატველი? რას გვეუბნება მუსიკის ასეთი სტაბილურობა ხალხსა და კულტურაზე?

ეს სტატია ემყარება ქართული საანსამბლო ტრადიციის კვლევასა და ანალიზს. პირველყოვლისა, განვიხილავ საკითხს — არის ეს ტრადიცია მართლაცდა უცვლელი? — მხოლოდ ქართული პოლიფონიური სიმღერების მუსიკალურ სტრუქტურასთან დაკავშირებით. შევაჯამებ ძველი და თანამედროვე ანსამბლების ერთ და იმავე სიმღერების ჩანაწერების შედარებითი ანალიზის შედეგებს. ამის შემდეგ შევეცდები აღვწერო საანსამბლო პრაქტიკა. საკითხი განხილული იქნება ისტორიულ კონტექსტში, შევხები ქართული და აღმოსავლეთ ევროპის ტრადიციული მუსიკის თანამედროვე პრაქტიკასაც. სხვა ქვეყნების კულტურაზე დაკვირვება დაგვხმარება დავადგინოთ ქართული კულტურის უნიკალური კომპონენტები, რომელთა მეშვეობითაც შევძლებთ ვუპასუხოთ ბოლო კითხვას — რას გვეუბნება მუსიკის ასეთი სტაბილურობა ხალხსა და კულტურაზე? ამას საფუძვლიანი კვლევა ესაჭიროება, მაგრამ ამჯერად წარმოგიდგინებ თბი-

ლისის ანსამბლების თანამედროვე პრაქტიკაზე ზოგიერთ დაკვირვებას და შევეცდები გავაკეთო დასკვნები იმის შესახებ, თუ რას ასახავს მუსიკის ეს მყარი, უცვლელი თავისებურებები.

საკითხის ასე დასმა არ ნიშნავს იმას, რომ ქართული პოლიფონიური სიმღერები საფრთხის წინაშე არ დგას. ტრადიციული სიმღერის დიდი ნაწილის ჭეშმარიტი კონტექსტი დაკარგულია. ის, რაც ოდესღაც ყოველდღიური საქმიანობის საგანი იყო, ბევრ სოფელში დღესდღეობით აღარ არის. ბევრმა ანსამბლმა, რომლებიც სოფლის გარემოში არსებობდნენ, ადაპტირება მოახდინა შესრულების საბჭოურ სტილთან და ამით დააზიანა რეგიონის დამახასიათებელი თავისებურებები. მეტიც, ქართველ ეთნომუსიკოლოგებს ეშინიათ ქართული წყობის დაკარგვისა, რადგანაც დასავლური პროფესიული მუსიკის ტემპერირებული წყობა უკვე ნორმა გახდა და რთულია მასთან დაპირისპირება.

ამის მიუხედავად, თბილისსა და მეზობელ რეგიონებში არის რამდენიმე ახალგაზრდა ანსამბლი, რომელთაც დაძლიეს საბჭოური სტილის ზეგავლენა. ისინი ღრმად არიან ჩართული საქესპედიციო და საარქივო საქმიანობაში და შეგნებულად აქვთ გადანყვეტილი, შეასრულონ მუსიკა ტრადიციების გათვალისწინებით, რაც ქართული მუსიკის უნიკალურ მახასიათებლებს ასახავს. ეს ანსამბლებია — „ანჩისხატი“, „ლაშარი“, „ზედაშე“ და ზოგიერთი სხვა — მათი მოღვაწეობა ამ სტატიის კვლევის საგანს წარმოადგენს.

1. მართლაც უცვლელია?

ტერმინი „უცვლელი“ მომდინარეობს ბლექინგის მიერ 1977 წ. შექმნილი სტატიიდან. აქ იგი ხაზს უსვამს საჭიროებას, გაიგო მუსიკა მის სოციალურ და კულტურულ კონტექსტში და გვთავაზობს მუსიკალური ცვალებადობის ფენომენის დადგენისა და შესწავლის ძირითად კურსს. განხილვისას იგი აღიარებს ცვალებადობის ბევრ ტიპს, კერძოდ იგი აღნიშნავს განსხვავებას მუსიკალური სისტემის ძირითად სტილურ და სტრუქტურულ ცვალებადობასა და უმნიშვნელო ზედაპირულ ცვალებადობას შორის. ნოვატორობა, დაგროვება და უმნიშვნელო ცვლილებები ბუნებრივად მოსალოდნელია ცოცხალ სისტემაში, ამიტომაცაა, რომ ამგვარად ურთიერთქმედებენ უცვლელობასთან (1977:6). ბლექინგი ზუსტად არ განსაზღვრავს ტერმინს „უცვლელი“, მაგრამ ერთ-ერთი გაგებით გაიგივებულია „მუსიკის ფრთხილ განმეორებად გადასვლებთან“ (1977: 6). ტერმინის ჩემეული გაგება ოდნავ განსხვავდება, არის უფრო ლიბერალური და ეწინააღმდეგება ბლექინგის იმ აზრს, რომ მცირე ცვლილებები არ უნდა მიენეროს ცვალებადობას (1977:17). ამგვარად, ამ სტატიის შედეგებით, უცვლელობა მუსიკალურ სისტემაში არ გულისხმობს ცვალებადობის არარსებობას — ის წარმოადგენს ისეთ მოვლენას, სადაც მნიშვნელოვანი სტილური ან სტრუქტურული ცვლილებები არ ხდება.

ჩემი მეთოდი, მიმართული მუსიკალური მემკვიდრეობის უწყვეტობისკენ, შეიცავს თანამედროვე შესრულებებისა და საარქივო მასალის შედარებით ანალიზს. ეს ჩანაწერები შევადგოვე საქართველოში არაერთგზის მოგზაურობის დროს¹. ამ მასალის გარდა შევადგინე დაახლოებით 25 ერთეული, სა-

დაც შესულია ერთი და იგივე სიმღერის საარქივო და თანამედროვე შესრულება. ვინაიდან ჩემს გამოსვლაში ყველა ერთეულს ვერ გავაანალიზე, შევჩერდები ერთ სიმღერაზე. ერთი სიმღერის ამომწურავმა ანალიზმა საშუალება მომცა, მომეძებნა მიდგომა დაახლოებით ცხრა სხვა სიმღერის ანალიზისთვის. ამიტომ სტატიის დასკვნები წინასწარია და სრულყოფისათვის საჭიროებს წლებს და არა თვეებს.

ჩემი ანალიზები შეიცავს ფორმის, მელოდიური მოტივების, სიმალლისა და ნყოფის სისტემის, ტემბრის, ტემპის და სხვა სტილური თვისებების შეფასებას. ამასთან დაკავშირებით გამოვიყენე კომპიუტერული პროგრამა Transcribe!,² რომელსაც შეუძლია შეანელოს ნაწარმოები, შეცვალოს მისი სიმალლე, მოანესრიგოს EQ, მოგვანოდოს სპექტრული ანალიზი, რათა დავადგინოთ სიხშირეები და გამოთვალოს ტემპი. როგორც მოსალოდნელი იყო, ამგვარი ანალიზისას განსხვავებაა ორ ჯგუფს — ძველ საარქივო შესრულებასა და ახალს შორის; მოსალოდნელი იყო ისიც, რომ ასევე აღმოვაჩინე მსგავსი განსხვავებები საარქივო ვერსიებშიც.

ფორმისა და მელოდიური მოტივების განხილვისას, ჩემი აზრით, თანამედროვე ანსამბლები შესრულებისას ნაკლებად მიმართავენ იმპროვიზაციულობასა და ვარიაციულობას, ვიდრე ეს ძველ ვერსიებშია. მართალია, „ანჩისხატის“ „ვახტანგურისა“ და „აღდგომის სიმღერის“ შესრულებას აქვს უფრო მყარი ფორმა, ვიდრე 1930-იანი წლების სიმონიშვილის „ვახტანგურს“ ან 1980-იანი წლების მიქაძის „აღდგომის სიმღერის“³ ვერსიას, მაგრამ სიმონიშვილის ერთ-ერთი თანამედროვე, კირილე პაჭკორია ასრულებს „ვახტანგურის“ ისეთ ვერსიას, რომელიც, შესაძლოა, „ანჩისხატის“ შესრულებაზე უფრო მყარია. მეტიც, ერთ-ერთ სუფრაზე მოვისმინე „ანჩისხატის“ შესრულებული სიმღერები, რომლებიც საკონცერტო შესრულებასთან შედარებით ბევრად უფრო ვარიაციულია.

განვიხილე მაგალითები „ბასიანისა“ და „ლაშარის“ შესრულებით. „ორირას“ და „აჭარული მაყრულის“ „ბასიანისეული“ ვერსიები ემყარება ერქომაიშვილის საარქივო ჩანაწერებს. „ორირაში“ „ბასიანი“ არაა იმდენად იმპროვიზაციულად მრავალფეროვანი, როგორც ეს ერქომაიშვილის ვარიაციებშია. „აჭარულ მაყრულში“ ახალგაზრდა ანსამბლი იყენებს მეტ ვარიანტს — კერძოდ კი ზედა ხმაში, მაშინ, როდესაც სიმღერის გაფართოება ბანის ხაზის მეშვეობით არ გვხვდება ორიგინალურ ჩანაწერებში. ამის მსგავსად, „კახური მრავალჟამიერის“ „ლაშარისეულ“ ვერსიაში უფრო კომპლექსურადაა გამოყენებული ბანის განვითარება და უფრო დინამიკურია ურთიერთცვალებადობა ზედა ორ ხმას შორის, ვიდრე ყველა სხვა ვერსიაში, რომლებიც კი მსმენია, ოთხი საარქივო ვერსიის ჩათვლით.

შემდეგი მოსალოდნელი შედეგი ძველ და ახალ ანსამბლებს შორის განსხვავებასთან დაკავშირებით, ეხება ნყოფას. როგორც აღინიშნა, სტანდარტული ტემპერირებული ნყოფის გავრცელების გამო, ბევრი ქართველი ეთნომუსიკოლოგი ხედავს საკუთარი ტრადიციული ნყოფის დაკარგვის საფრთხეს. ნყოფისა და ბგერათრიგული სისტემის საკითხები ბუნდოვანია, როგორც ამაში გვარწმუნებს ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე (2002) წარმოდგენილი მოხსენებები ბგერათწყობ-

ბის სამი სხვადასხვა სისტემის შესახებ (Erkvanidze, 2003:178-85; Geltzer, 2003:194-200; Westman, 2003:212-20). ამიტომ, უმჯობესია, ჩემს თავზე არ ავილო მსჯელობა წყობის სისტემის შესახებ, არამედ შევეცადო განვიხილო წყობაში რამდენიმე სპეციფიკური ინტერვალის საკითხი.

მაგალითად, ზოგიერთ საარქივო შესრულებაში არის წყობის გარკვეული თავისებურებანი, რომლებიც არაა ჩემს მიერ მოსმენილ თანამედროვე შესრულებებში. კერძოდ, ვსაუბრობ ხმების დამახასიათებელ ზუზუნზე. იგი წარმოიქმნება იმ ინტერვალების შედეგად, რომლებიც ჩვენი სტანდარტული ტემპერირებული წყობის ინტერვალებზე უფრო მცირეა; მაგალითად, ტემპერირებულ წყობის კვარტაზე უფრო პატარა კვარტაა სიმონიშვილის „ვახტანგურის“ მე-4 და მე-5 სტროფში და მსგავსად, უფრო პატარა ტერციაა ერქომაიშვილის „ორირას“ მე-5 ტაქტში. რომც არ აღმოვაჩინო მსგავსი წყობის გამოყენების შემთხვევები თანამედროვე ანსამბლებში,⁵ არის ბევრი სხვა საარქივო შესრულება, ჩანერილი 1930-იან წლებში, სადაც ასევეა ეს დამახასიათებელი ზუზუნი.

შემდეგი მაგალითი გვიჩვენებს ზოგიერთ ინტერვალს „ვახტანგურის“ 5 შესრულებაში. ამ ინტერვალების ჩემეული გაზომვისას ცენტრში ნაჩვენებია მოდელები, სადაც ორი თანამედროვე შესრულება უფრო ახლოს დგას ტემპერირებულ წყობასთან, ვიდრე სამი საარქივო შესრულება (სქემა 1 და 4). მიუხედავად ამისა, თანამედროვე შესრულებებში ჯერ კიდევ არის საკმაოდ არატემპერირებული ინტერვალები, რაც ეგ ზოტიკურ არაეგროპულ შეგრძნებებს ბადებს.

ეს ანალიზები ნათლად ადასტურებს, რომ ვარიანტობა არსებობდა ერთი სიმღერის შესრულების დროსაც კი. მაგალითად, სიმონიშვილის 1930 წლის ვერსიის „ვახტანგურში“ (სქემა 2) ტრიოდან გუნდში გადასაწყვეტი ინტერვალის მერყეობს 131 ცენტსა და 201 ცენტს შორის. დანარჩენ ოთხ შესრულებას აქვს 50-ცენტრიანი ამპლიტუდა. სმენით ამგვარად აღქმადი ზოგიერთი სხვა ინტერვალის „ვახტანგურში“, რომელიც წარმოაჩენს ვარიანტობას, შეიძლება მოიძებნოს ოთხი ნოტის შუაში, რომელიც აქცენტირებულია გუნდის მეორე ხმაში ისევე, როგორც იმ ორი ვარიანტის ზედა ხმაში, რომლებიც განსაზღვრავენ ტრიოს I ტენორის კადენციურ ფრაზას. მსგავსი ცვალებადობა ადვილად მოიძებნება ასევე სხვა სიმღერების შესრულებებში.

ასეთი უზუსტობები წყობის მაკროდონიდან მიკროდონემდე წარმოადგენს ფოლკლორული მუსიკის ბუნებას — ასეთი მოქნილობა საშუალებას აძლევს ინდივიდებს, თავისი გრძნობები გამოხატონ მოცემულ კონკრეტულ დროში. მაგრამ ეს მოქნილობა ნუთიერია, მუდმივად ახასიათებს შემსრულებელთა თაობებს და განსაზღვრავს უცვლელობის არსს. ის ასევე საშუალებას აძლევს ახალგაზრდა ანსამბლებს, რომელთა ნევრები იბრძვიან წინა თაობების ტექნიკისა და სულის ასალორძინებლად, იმდროს საკუთარი დამახასიათებელი ხმით, რომელიც ინდივიდუალურია და განსხვავებული სხვა ანსამბლებისგან. მაგრამ ხორციელდება კი ეს ავთენტიკურად?

II. ასახავს თუ არა “უცვლელის” ხასიათი ავთენტიკურ პრაქტიკას?

ავთენტიკურობის საკითხი ძალზე საფრთხილოა. როგორც კონცეფცია, ის დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ გავიგებთ ტერმინს, რა ღირებულებას

ბას და მნიშვნელობას მივანიჭებთ მას. ჩემთვის, როგორც უცხოელისთვის, უფრო რთულია, განვიხილო ეს საკითხი ქართულ სინამდვილეში. გავბედავ და ვიტყვი, რომ მუსიკა, როგორც უნიკალური, არამატერიალური მემკვიდრეობა, არსებული, როგორც იტყვა, ვარიანტულად, კვლავ არსებობს ტრადიციული კულტურისგან დამოუკიდებლად, მით უფრო, თუ ჩვენ შევისწავლით ქართული ანსამბლების ისტორიულ ბუნებას.

საინტერესოა ტრადიციული მუსიკის ევოლუცია უკანასკნელი რამდენიმე ასეული წლის მანძილზე. აღმოსავლეთ ევროპის უმეტესობაში ეს ევოლუცია ერთ-ერთი იმ მოვლენათაგანი იყო, რომელიც გავლენას ახდენდა XIX საუკუნის პროფესიულ ხელოვნებაზე და წარმოადგენდა XX საუკუნის საბჭოთა პოლიტიკის კულტურული მანიპულაციის საგანს. უფრო მოგვიანებით, გლობალიზებული ეკონომიკის, კვლადაკვალ პოპულარული მუსიკის ჰეგემონია დამკვიდრდა, როკის, რეპის ჰიბრიდული ფორმებისა და მსოფლიოში გავრცელებული სხვა ტიპის მუსიკასთან ერთად. რეტროსპექტიულად, ტრადიციული მუსიკა, რომელსაც აქვს ადამიანების იდენტიფიცირებისა და მობილიზების შესაძლებლობა, ამოღებულ იქნა მისი ბუნებრივი კონტექსტიდან (განსაკუთრებით საბჭოთა პერიოდში აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში) და ხელისუფლების ყურადღების საგნად იქცა.⁶

ქართული მუსიკაც დაზარალდა მსგავსი ჩარევის გამო. საბჭოთა ეპოქის განმავლობაში ტრადიციული სიმღერები მოწყდა ორიგინალურ კონტექსტს და ჰარმონიზებული იყო იმგვარად, რომ მისადაგებოდა მასობრივ გუნდებსა და ფოლკლორულ ორკესტრებს. მოხდა ფოლკლორული საკრავების ქრომატიზება, შეიქმნა სხვადასხვა ზომის საკრავები, რათა ამ ანსამბლების პარტიების დიაპაზონი დაეკმაყოფილებინა. შედეგად იქმნებოდა სიმღერების სტანდარტული ვერსიები, რამაც ჩაანაცვლა უფრო პატარა ანსამბლების ვარიანტობა და იმპროვიზაციები. მიუხედავად ამ ცვლილებებისა, ასეთი დიდი გუნდების გვერდიგვერდ არსებობას განაგრძობდა უფრო პატარა ანსამბლების ფორმატიც, რომელიც ახლოს იყო ტრადიციულ ფოლკლორულ გზასთან.

ქართული ტრადიციული მუსიკა ჭეშმარიტი სოფლის კონტექსტიდან ამოღებულ იქნა ჯერ კიდევ 1921 წლამდე — საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეის გამომხატველი იყო ქართული ინტელიგენციის წარმომადგენელი ლადო აღნიაშვილი, რომელმაც 1885 წელს შექმნა ერთ-ერთი პირველი ეთნოგრაფიული გუნდი⁷ და პირველი საკონცერტო წარმოდგენა გამართა 1886 წ. 15 ნოემბერს. თუმცა ეს მოვლენა მაშინვე იქნა აღიარებული, როგორც საქართველოს ტრადიციული კულტურის დაცვის მიმართულებით გადადგმული მნიშვნელოვანი ისტორიული ნაბიჯი (Chavchavadze, 2005), კონცერტირების პროცესი რამდენჯერმე იქნა გაკრიტიკებული ევროპული ესთეტიკისა და ფორმების დიდი გავლენის გამო ქართულ ტრადიციულ მუსიკაზე.⁸

როგორც ჩანს, გუნდის კონცეფცია საქართველოში ახალი არ იყო. XIX საუკუნის დასასრულს სოფლებში უკვე არსებობდა გუნდები. მათგან ზოგიერთი მათგანი ჩაინერა 1907-1914 წლებში და 2001 წ. გამოიცა CD-ზე სახელწოდებით “Drinking Horns and Gramophones”. CD-ზე ძირითადად ჩანე-

რილია გუნდები ორი რეგიონიდან — გურიიდან და ქართლ-კახეთიდან. XIX ს. დასასრულისათვის განსაკუთრებული აქტიურობით ცნობილი იყო სამი გუნდი. უნდა აღინიშნოს, რომ ზემო აკეთისა და მაკვანეთის გუნდის წევრები უბრალო ხალხი — თავისი კულტურული მემკვიდრეობის ერთგული გლეხები და ფერმერები იყვნენ (Linich, 2001). ისინი სიამოვნებით მღეროდნენ და ზოგჯერ გალობდნენ ეკლესიაში წირვაზე (Erkomaishvili, 1987). მათი სიმღერის ხარისხმა ისინი პოპულარულები გახადა; ამიტომ, ამ მომღერლებზე დიდი მოთხოვნილება იყო ნებისმიერი დღესასწაულის დროს. 1987 წ. რუსული “მელოდიას” გამოცემულ იშვიათ საარქივო LP წინასიტყვაობაში ანზორ ერქომაიშვილი, მაკვანეთის გუნდის ხელმძღვანელის ბრწყინვალე შვილიშვილი, ამბობს: „ჯგუფს ყოველთვის ეპატიჟებოდნენ განსხვავებულ სოფლებში, ფაქტობრივად, არც ერთი ფოლკლორული თუ რელიგიური დღესასწაული არ იმართებოდა მათ გარეშე“ (Erkomaishvili, 1987:16, 21-2).

ისტორიკოსმა მანანა ახმეტელმა ჩემთან ინტერვიუში (2005) გამოთქვა მოსაზრება, რომ სოფლად მოღვაწე ეს ჯგუფები უფრო კარგად იყო ორგანიზებული სოფლის ანსამბლებში, რაც აღნიშნული გუნდის 1886 წლის კონცერტის გამოძახილს წარმოადგენდა. თუმცა ა. ერქომაიშვილის აზრით, XIX საუკუნის გვიანი პერიოდისთვის საგუნდო ტრადიცია სოფლად კარგად იყო ფესვგადგმული და პოპულარული. რა თქმა უნდა, სასიმღერო ტრადიცია დიდი ხნის ჩამოყალიბებული იყო; “Drinking Horns and Gramophone”-ის CD-ზე წარმოდგენილი ექვსი გუნდის ხელმძღვანელიდან ორი ან სიმღერის ოსტატის შვილი იყო, ანდა სწავლობდა მათთან — პიროვნებებთან, ვინც სიმღერის ექსპერტებად ითვლებოდნენ (Erkomaishvili, 1987). 1870-იან წლებში გიგო ერქომაიშვილის ტრიომ, რომელიც ამოიზარდა ზემო მაკვანეთის გუნდიდან, სახელი მოიხვეჭა მთელ გურიაში, ასევე XIX ს. ბოლოს ს. ჩავლეიშვილის გუნდი უკვე პროფესიულ ჯგუფს წარმოადგენდა: „ისინი თავს ირჩენდნენ სიმღერით, მოგზაურობდნენ უამრავ სხვადასხვა სოფელში“ (Erkomaishvili, 1987). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მუსიკის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის (ტმკსც) ვებ-გვერდზე აღნიშნულია სხვა რაღაცა, რაც ადასტურებს საგუნდო ერთობის არსებობას ადრეულ ეტაპზეც. სტატიაში “ქართული მუსიკის ისტორიული წყაროები” ნახსენებია ადრეული XIX საუკუნის ძეგლი — იოანე ბატონიშვილის ენციკლოპედიური შრომა „კალმასობა“, რომელშიც განხილულია ბევრი მუსიკალური კონცეფცია, მათ შორის ქართული გუნდის სტრუქტურა⁹ (Anon, 2004).

ადრეულ ეტაპზე სოფლის მოსახლეობაში გუნდის არსებობის იდეა ბუნდოვანს ხდის ფოლკლორული სიმღერების ორიგინალური კონტექსტის საკითხს. ორგანიზებული გუნდი გულისხმობს არა მარტო სიმღერების ფუნქციონირებას ტიპური კალენდარული რიტუალების გარეშე, არამედ — საკუთარი ესთეტიკური ღირებულებების განვითარებას, რაც მეტყველებს ქართული ფოლკლორული მჭიდროდ მუსიკალური კულტურის სხვა უნიკალურ ასპექტზე. მუსიკა უმაღლესი ღირებულება იყო საზოგადოებაში და ფუნქციონირებდა, როგორც პროფესიული ხელოვნება არა

ფოლკლორული სიმღერის სახით, არამედ ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის წიაღში, როგორც საეკლესიო საგალობელი.

ამრიგად, საქართველოში მუსიკა, როგორც პროფესიული ხელოვნება, საუკუნეების მანძილზე არსებობდა მართლმადიდებლურ ეკლესიაში, რომელიც ქართველების უდიდესი სიამაყისა და იდენტურობის მყარი სიმბოლო იყო. ფილოსოფიური თვალსაზრისით, ქართული ეკლესია, როგორც მართლმადიდებლური ქრისტიანობის ნაწილი, ყოველთვის იყო უფრო პასიური (და შესაძლოა, უფრო ტოლერანტული) რელიგია, ვიდრე რომანული კათოლიციზმი ან პროტესტანტიზმი (Ware, 1993:1-17)¹⁰. ამდენად გასაკვირი არაა, რომ დამყარდა მჭიდრო კავშირი საერო და სასულიერო მუსიკას შორის. როგორც ფოთისა და ხობის ეპარქიის არქივებისკოპოსი გრიგოლი აღნიშნავს ხობის II საერთაშორისო ფესტივალის პროგრამაში, „ფოლკლორული მუსიკა ანიჭებს გონებრივ მშვიდობას... მშვიდობა ადამიანური ყოფის ბუნებრივი სულიერი მდგომარეობაა. იქ, სადაც არაა მშვიდობა, არაა ღმერთი. ფოლკლორული მუსიკა განაპირობებს მსგავსი მშვიდობის წარმოქმნასა და დაცვას“ (Second International Festival of Khobi, 2005 : 28).

საქართველოში ამბობენ, რომ საუკეთესო მგალობლები საუკეთესო ფოლკლორული მომღერლებიც იყვნენ. მათ შეძლეს ასეთ მჭიდრო ურთიერთობაში ქართული ტრადიციული მუსიკის ორი განსხვავებული ბილიკი გაეკვალათ — მაღალი ოსტატობის მომღერლები ასევე ღრმა სულიერების მქონე ინდივიდები იყვნენ, რომლებიც ხელს უწყობდნენ ფოლკლორული მემკვიდრეობის განვითარებას.

III. ქართული ფოლკლორული სიმღერების “უცვლელობის” გაგების სხვა ასპექტები

მართლმადიდებლურ ქრისტიანობასთან ეს ურთიერთკავშირი, შესაძლოა, ქართული ფოლკლორული მუსიკის მყარი თვისებების გაგების გასაღები გახდეს. დღესაც, საუკეთესო მგალობლები საუკეთესო ფოლკლორული მომღერლები არიან. „ანჩისხატის“ გუნდი ამის საუკეთესო მაგალითია; თბილისისა და მისი შემოგარენის ახალგაზრდა ფოლკლორული გუნდებიც გალობენ. დღეს, ტრადიციული მუსიკის რენესანსი, უნგრული ალორძინების მსგავსად, უნდა განვიხილოთ თბილისის ანსამბლების მუსიკალური პრაქტიკის საფუძველზე. მაგრამ ქართული რენესანსის კონტექსტი არ არის მხოლოდ გართობა, უნგრული საცეკვაო სახლების მსგავსად; ის ღრმა კავშირშია რელიგიურ ალორძინებასთან, რასაც ქართველთა წინაპრები ათასწლეულების მანძილზე უპირისპირებდნენ უცხოელთა ოკუპაციის სხვადასხვა ფორმებს. დღეს საქართველოში რელიგიურ ალორძინებას საყოველთაო ხასიათი აქვს.

სამწუხაროდ, დროის უქონლობის გამო, ვერ განვიხილავ ალორძინების თემას (მუსიკალურსა თუ სხვას), რაც მოიცავს მთელ რიგ საინტერესო საკითხს ავთენტურობის, კონსერვატიზმისა და ლიბერალური ჰიგემონიის წინააღმდეგ რეაქციის ასპექტში (Livingston, 1999). არც იმის საშუალება მაქვს, პარალელები გავავლო უნგრული საცეკვაო სახლის ალორძინების მოძრაობასა და თბილისის ახლანდელ მუსიკალურ პრაქტიკას შორის. იუდით ფრი-

გისი აღნიშნავს, რომ უნგრული ალორძინების მონაწილე ბევრი მუსიკოსი ამ მოძრაობას აღიქვამს, როგორც წარმავალს, უმნიშვნელოს, დროითი პერსპექტივის თვალსაზრისით. ამისგან განსხვავებით, ქართული ანსამბლების წევრები თავიანთ მუსიკალურ მოღვაწეობას თბილისში აღიქვამენ, როგორც ძალიან მნიშვნელოვანს მუსიკალური და კულტურული განვითარების თანამედროვე და სამომავლო კურსისთვის.¹¹

შენიშვნები

¹ მაღლიერებს გამოვთქვამ სხვადასხვა ანსამბლების იმ ხელმძღვანელებისა და კერძო პირებისადმი, ვინც მომანოდა კერძო სააარქივო კოლექციები.

² Transcribe! არის კომპიუტერული პროგრამის გამოსაცდელი ვერსია, გამოქვეყნებული ინგლისში Seventh String Software, copyright © 1998-2006.

³ ანჩისხატის “აღდგომის სიმღერის” უფრო მეტი სიმყარე შესაძლებელია განპირობებული იყოს მისი სტრუქტურის გამოყენებით აღდგომის სხვა სამ სადღესასწაულო სიმღერასთან ერთად.

⁴ დინამიური ცვლილებები “ლაშარის” შესრულებაში იმ დაძაბულობის შედეგია, რომელიც მაშინ წარმოიქმნება, როცა ორნამენტები ჰომორიტმულად არ იმღერება. “მრავალჟამიერის” სხვა თანამედროვე შესრულებასთან შედარებით “ლაშარის” მაღალი ხმები ორნამენტებს ერთად ნაკლებად ხშირად ასრულებენ, ისინი არ იცავენ პარალელიზმებსა და ჰომორიტმულობის ხარისხს, რომელიც უფრო ზოგადია, ვიდრე ეს შეიძლება მოვისმინოთ “ბასიანის” 2001 წლის შესრულებაში.

⁵ უნდა აღინიშნოს, რომ არის შემთხვევები, როცა თანამედროვე ანსამბლები აკეთებენ სასიამოვნო ვიბრირებას. ეს მაგალითები არაა ისე დამაჯერებელი, როგორც ეს სიმონიშვილის ან არტემ ერქომიშვილის შესრულებაშია, რადგან ისინი ან წარმოიქმნიან ან თან ახლავენ იმ მონაკვეთებს, სადაც ჰანგი ორ ხმას შორის არამყარად ჟღერს.

⁶ მაგალითად, ბუხანინის ეთნოგრაფიული ანგარიშში აღნიშნულია იმ კვალის შესახებ, რომელიც დღემდე შეინიშნება ბულგარულ ანსამბლებში სოციალისტური დროის ტრადიციული მუსიკალური პრაქტიკიდან.

⁷ ეთნოგრაფიული გუნდი უნდა გავიგოთ როგორც ფოლკლორული ანსამბლი.

⁸ მაგალითად, იხ. არაყიშვილი (2005 :30)

⁹ RCTP website: <http://www.Polyphony.ge/en/natpolyphony/history.php> (1 February 2007)

¹⁰ ოსიტაშვილი გვთავაზობს საინტერესო ციტატებს საეკლესიო მამების ისტორიული ნყაროებიდან, რომლებიც ადასტურებენ ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის შემწყნარებლობას (Karelin in Ositashvili 2003:479).

¹¹ ამ პარაგრაფში დასმული საკითხის დასაზუსტებლად იხ. ჩემი სამაგისტრო შრომის უკანასკნელი თავი (Kuzmich, 2007)

თარგმნა მარია ნადარეიშვილმა

Notes

¹ I must express my gratefulness to the numerous ensemble leaders and other individuals who shared their private archived collections with me.

² Transcribe! is shareware software published in England by Seventh String Software, copyright © 1998.

³ The more stable characteristic of Anchiskhati's "Aghdgomis Simghera" could be a result of its structural use within a medley of three other celebratory Easter songs.

⁴ The dynamic interchange of Lashari's performance results from the tension that exists when ornaments are not sung homorhythmically. In comparison to other contemporary performances of "Mravalzhamier", the top voices of Lashari actually execute the ornaments together less often, but when they do perform them together, they do not adhere to the parallelism and homorhythmic quality which is more common, as can be heard in Basiani's 2001 performance.

⁵ It should be noted that there are occasions when contemporary ensembles do produce a sympathetic vibration. These instances are not as convincing as Simonishvili's or Artem's performances either because they are not maintained/reproduced, or they are accompanied by a section where the tuning between the parts appears unstable.

⁶ For an example consider Buchanan's ethnographic account of the transformations of Bulgarian ensembles, which traces the traditional music practices from pre-socialist times to present-day Bulgaria (2005).

⁷ An ethnographic ensemble may be understood as a folkloric ensemble.

⁸ For example, see Araqishvili (2005: 30).

⁹ RCTP website: <http://www.polyphony.ge/en/natpolyphony/history.php> (1 February 2007).

¹⁰ Ositashvili offers some insightful quotes from a historical account of Georgian Orthodox priests which reaffirms this contemplative position of Georgian Orthodoxy (Karelin in Ositashvili, 2003: 479).

¹¹ For further elaborations on this last paragraph consult the last chapter in my thesis (Kuzmich, 2007).

References

Anon. (2004). Traditional Polyphony of Georgia: Secular Polyphony: Historical Sources of Georgian Music. Retrieved July 25, 2005 from <http://www.polyphony.ge/en/natpolyphony/history.php>

Araqishvili, Dimitri. (2005). Georgian Music: a Brief Historical Review. In: *Essays on Georgian Ethnomusicology*. edited by Manana Andriadze, et al., translated by Ariane Chanturia. (p.p.22-39). Tbilisi: IRCTP. [English translation of the 1925 original]

Blacking, John. (1977). Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. *Yearbook of the International Folk Music Council* 9: 1-26.

Buchanan, Donna A. (1995). Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras. *Ethnomusicology* 39(3): 381-416.

Buchanan, Donna A. (2005). *Performing Democracy: International Perspectives on Urban Community-Based Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Chavchavadze, Iliia. (2005). Georgian Folk Music. In: *Essays on Georgian Ethnomusicology*. edited by Manana Andriadze, et al., translated by Ariane Chanturia, (pp.17-21). Tbilisi: IRCTP. [English translation of the 1886 original]

Erkomaishvili, Anzor. (1987). Notes for *The First Records in Georgia*. Tbilisi: Melodia.

Frigyesi, Judit. (1996). The Aesthetic of the Hungarian Revival Movement. In: Slobin, *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. (pp.176-199). Durham: Duke University Press.

Kuzmich, Andrea. (2007). Issues of Variability and Questions of Non-Change in the Traditional Polyphonic Songs of Tbilisi Ensembles. Master's Thesis, York University, Toronto.

Linich, Carl. (2001). Notes for *Drinking Horns & Gramophones*. Traditional Crossroads 80702-4307-2.

Livingston, T. E. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, 43(1): 66-85.

Ositashvili, Marika. (2003). On some Peculiarities of Georgian Old Professional Music. In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, edited by Joseph Jordania and Rusudan Tsurtsunia (pp. 476-80). Tbilisi: IRCTP.

Sugarman, Jane. (2004). Diaspoic Dialogues: Mediates Musics and the Albanian Transnational. In: Turino, *Identity and the Arts in Diaspora Communities*. (pp. 21-38) Michigan: Hamonie Park Press.

Rice, Timothy. (1996). The Dialectic of Aesthetic Economics and Aesthetics in Bulgarian Music. In: Slobin, *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. (pp. 176-199). Durham: Duke University Press.

Ware, Timothy. (1993). *The Orthodox Church*. London: Penguin Books.

Interviews

Erkomaishvili, Anzor. (2005).

Berdzenishvili, Otari. (2005).

Discography

Anchiskhati Church Choir. *Anchiskhati Church Choir Folk Group "Dzveli Kiloebi" Concert Version*. cp2000. Independant. CD

Lashari. *Ensemble "Lashari" Vol.I*. cp2004. Georecords. CD.

Various Artists. *Drinking Horns & Gramophones 1902-1914*. cp2001. Traditional Crossroads CD 80702-4307-2. CD.

Various Artists. *Georgian Folk Songs Guria the 1930-Ies*. cp2002. International Centre for Georgian Folk Songs. CD.

Basiani. *Basiani: Chorus of the Georgian Patriarchate* N.d. Independant. CD

ცხრილი 1-5. ინტერვალების სიდიდეები (ცენტებში)
Table 1 to Table 5. Measurements for the Trio's Resolving Tone (all measurements in cents).

Table 1 Resolving Tone in Anchiskhati's 2001 Recording

trio-chorus	Tintro-C1	T1-C2	T2-C3	T3-C4	T4-C5	T5-C6	T6-C7	T7
leading note	-36	-46	-48	-48	-30	-52	-79	-85
resolution note	-151	-169	-169	-160	-195	-186	-191	-206
interval	115	123	121	112	165	134	112	121
greatest spread between intervals				53	Median	121	Average	125

Table 2 Resolving Tone in Simonishvili's 1930s Recording

trio-chorus	Tintro-C1	T1-C2	T2-C3	T3-C4	T4-C5	T5-C6	T6-C7	T7
leading note	16	-5	-26	-150	-163	-192	-221	-283
resolution note	-122	-158	-228	-281	-332	-373	-416	-426
interval	138	153	202	131	169	181	195	143
greatest spread between intervals				71	Median	161	Average	164

Table 3 Resolving Tone in Kirile's 1930s Recording

trio-chorus	Tintro-C1	T1-C2	T2-C3	T3-C4	T4-C5	T5-C6	T6-C7	
leading note	46	34	-11	-34	-28	-92	-126	
resolution note	-112	-134	-166	-178	-192	-211	-265	
interval	160	168	155	144	164	119	139	
greatest spread between intervals				49	Median	155	Average	150

Table 4 Resolving Tone in Lashari's 2004 Recording

trio-chorus	Tintro-C1	T1-C2	T2-C3	T3-C4	T4-C5	T5-C6	T6-C7	
leading note	46	-46	-99	-40	-107	-119	-64	
resolution note	-105	-174	-189	-189	-212	-234	-244	
interval	151	128	90	149	105	115	180	
greatest spread between intervals				90	Median	129.5	Average	131

Table 5 Resolving Tone in Unsourced Archive

trio-chorus	Tintro-C1	T1-C2	T2-C3	T3-C4	T4-C5	T5-C6	T6-C7	T7
leading note	135	52	19	16	8	-42	-46	-79
resolution note	-45	-79	-108	-119	-148	-178	-208	-235
interval	180	131	127	135	156	136	162	156
greatest spread between interval				53	Median	146	Average	150

წარწერები და შენიშვნები 1-5 ცხრილისათვის

T – აღნიშნავს ტრიოს, C – გუნდს. ამგვარად, Tintro აღნიშნავს შესავალი ტრიოს მონაკვეთს, რომელიც წინ უძღვის პირველ გუნდს (C1). შემდგომი, მომდევნო ტრიოები და გუნდები, შესაბამისად, თანმიმდევრული ნუმერაციითაა აღნიშნული.

შენიშვნელოვანია ის ინტერვალი, რომელიც იქმნება ტრიოს ბოლო ბგერასა და გუნდის პირველ ბგერას შორის – იგი იძლევა სიმღერის დაბოლოებას კონსონანსში. ყურადღება გაავამახვილე მხოლოდ ბანზე და შევავროვე ამ ინტერვალის სიდიდეები, რაც აისახა ცხრილებში 1-5. თითოეული ცხრილი შეიცავს ზედა მწკრივში გადასვლის მონაკვეთს; მაგალითად, ტრიო T1 გუნდში C2 აღნიშნულია T1 – C2.

ინტერვალის სიდიდის მისაღებად მე გავზომე თითოეულის სიმაღლე – როგორც ტრიოს წამყვანი ბგერისა, ისე გუნდში გადანყვეტის ბგერა – A440-თან დაკავშირებით. განსხვავება ამ ორ განზომილებას შორის ცენტრებში გამოთვლის გადასვლის ინტერვალს. თვალის ერთი გადავლებით ცხრილი გვიჩვენებს, რომ აღნიშნული ინტერვალის ნახევარი ტონიდან ერთ ტონს შორის მერყეობს.

წყობის ცენტრებში ჩემს მიერ შემოთავაზებული სიდიდეები არ უნდა იქნას გაგებული ზუსტად. კომპიუტერული პროგრამა Transcribe! მნიშვნელოვნად დამეხმარა, მაგრამ ტექნიკა (და მისი მომხმარებელი) სრულყოფილი არაა. ამის ნაცვლად, სიდიდეები უნდა აღიქმებოდეს, როგორც ორიენტირი, მიახლოებული შეფასება. ვვარაუდობ, რომ წყობის ჩემს მიერ შემოთავაზებულ გაზომვას დაახლოებით 10-ცენტისანი ცდომილება აქვთ. საკუთარი გამოცდილებიდან გამომდინარე დავძენ, რომ ინტერვალის 10 ცენტში არის ის, რაც სმენით აღიქმება; ამიტომ, ვფიქრობ, ამ ცდომილებას უნდა დავუმატო კიდევ 10 ცენტი. ამგვარად, ვვარაუდობ, რომ წყობების ჩემს მიერ შემოთავაზებულ ანალიზებში მნიშვნელოვანია ის შედეგები, სადაც განსხვავება, სულ ცოტა, 20 ცენტია.

Legend and Notes on Tables 1-5

T – refers to trio and C to chorus. Thus Tintro refers to and introductory trio section preceding the first Chorus (C1). Subsequent trios and chorus are labeled sequentially.

The interval leading from the last note of the trio section into the first note of the chorus is a significant interval as it defines the song's final resolution. Focusing only on the bass, I have collected measurements for these intervals in Tables 1 to Table 5. Each table lists the transition section in the header row; for example, trio T1 into chorus C2 is labelled T1-C2. To measure the interval, I measured each pitch – both the leading note of the trio and the resolution note of the chorus – in relation to A440. The difference between these two measurements calculates the transition interval in cents. A quick glance at the tables shows that the interval in question is somewhere between a semitone and a whole tone.

My measurements of tuning in cents should not be read strictly. A computer program, Transcribe!, helped me considerably but the technology (and the user) are not perfect. Instead the measurements should act as a guide, a rough estimate. I would guess that my tuning measurements have an error of about 10 cents. Given that from my own experiences I can safely say an interval of 10 cents is one that is just audible, I would add another 10 cents to my error. I am thus suggesting that significant results in my analysis of these tunings are those of at least 20 cents.

ქართული საგალობლების აღდგენა-რესტავრაცია — ქართული სამგალობლო სკოლის ერთ-ერთი პრიორიტატი

ჟამთა სიავისა თუ ქართველთა დაუდევრობის გამო, სამწუხაროდ, ძველ წერილობით წყაროებში არ მოგვეპოვება საკმარისი ცნობა, რომ დავინახოთ ძველი ქართული ტრადიციული (საეკლესიო, საკრავიერი, ხალხური) მუსიკის განვითარების ერთიანი გზა. თუმცა, საბედნიეროდ, არსებობს მედლის მეორე მხარე, ანუ ის მასალა, რომელიც კომპლექსური შესწავლისა და ღრმა ანალიზის შედეგად იძლევა შესაძლებლობას ამოვხსნათ ჩვენს წინაშე მდგარი მეტად რთული ამოცანა. მართლაც, საინტერესო სურათია — ერთი მხრივ, მწირი ცნობები უნიკალური ქართული ტრადიციული მუსიკის შესახებ და, მეორე მხრივ, სხვადასხვა ფონდებსა და არქივებში უხვად შემორჩენილი და გადარჩენილი სანოტო და აუდიო მასალა. ამასთან, ქართული მუსიკის შესახებ ჩვენამდე მოღწეულ თუნდაც იმ მწირ ცნობებშიც უაღრესად საინტერესო მინიშნებებია, რომელთაგან ერთ-ერთს ქვემოთ შემოგთავაზებთ. ხაზგასმით აღვნიშნავ იმასაც, რომ ქართულ ფოლკლორისტიკაში არსებული პრობლემები მხოლოდ თეორიულ-ისტორიული კვლევისა და პრაქტიკის შეჯერებით დაიძლევა, ერთ-ერთის უგულვებელყოფაც კი სასურველ შედეგს ვერ იძლევა. ამრიგად, ჩემს სამუშაო თეზად ავირჩიე — **თეორია პრაქტიკის სამსახურში** და შევეცადე ამ მეთოდით მიღებული კვლევის შედეგები თქვენთვის წარმოემდგინა.

თანამედროვე ქართული საეკლესიო მუსიკის აქტუალური პრობლემებიდან, ჩემი შეხედულებით, ერთ-ერთი უმთავრესი, ჩვენამდე ვერმოღწეული ამა თუ იმ სამგალობლო სკოლის ნიმუშის აღდგენა-გაცოცხლებაა სხვა სკოლებში არსებული ნიმუშების მიხედვით. ეს არის კვლევა-ძიების ახალი გზა, რომელსაც შორს მიმავალი მიზნები ამოძრავებს და პირდაპირ კავშირშია ძველი ქართული ტრადიციული მუსიკის სასწავლებლის, იგივე სამგალობლო სკოლის პრინციპების ჩამოყალიბებასთან და სამგალობლო სკოლის ისტორიული ტრადიციის აღორძინებასთან. ამოცანა მეტად რთულია, მაგრამ ღვთის შეწევნით ყველაფერია შესაძლებელი. სამგალობლო სკოლის ფუნქციათაგან ერთ-ერთი უმთავრესია ჩვენამდე მოღწეული სხვადასხვა საგალობო კილოს: შემოქმედის, გელათის, აღმოსავლეთის სკოლების ღრმად შესწავლა და სამ ხმაში ცოცხალი მუსიციზაცია. იგულისხმება სადა კილოს გამშვენება, პირველ ხმასთან მეორისა და ბანის შეწყობის ხერხების შესწავლა და სხვ. ძალიან მნიშვნელოვანია არსებულ კილოებში იმპროვიზირების ჩვევების გამომუშავება, რაც შემდგომ ახალი კილოების შექმნის შესაძლებლობას მოგვცემს. საგალობელი (რა თქმა უნდა, სიმღერაც) ისეთივე ცოცხალი ორგანიზმია, როგორც ეკლესია. მისი გარემო მუდამ ცოცხალი იყო და იქნება ქვეყნიერების აღსასრულამდე. ამდენად, ცოცხალი მუზიციზაცია უნდა იყოს მისი თან-

დაყოლილი თვისება. არის უფრო მარტივი გზაც — ნოტებით გალობა, რაც ნებისმიერი პროფესიონალი მუსიკოსისათვის არის მისაწვდომი. მაგრამ ასეთ გალობაში ნაკლებია შემოქმედებითი საწყისი - ცოცხალი მუზიციანობის დროს შენ თვითონ ხარ შემოქმედებითი პროცესის მონაწილეცა და წარმმართველიც, ერთი სიტყვით, ხარ თავისუფალი შენი ნების გამოხატვაში. ვთქვათ, არ მოგვეპოვება წეს-განგებით გათვალისწინებული ამა თუ იმ სამგალობლო სკოლის რომელიმე საგალობელი. ჩემი მეთოდი, ამ შემთხვევაში, ითვალისწინებს სხვა სკოლის შესაბამისი ნიმუშის ხმის მიხედვით სხვა სკოლის არარსებული ჰანგის (რასაკვირველია, სამივე ხმაში) აღდგენას. ამ პროცესში გადამწყვეტ როლს პრაქტიკული გამოცდილება თამაშობს, რომელსაც მხარს უმაგრებს თეორიული ცოდნა. ეს გამოცდილება მით უფრო საჭიროა, რომ საქართველოში 70 წლის მანძილზე არ არსებობდა საეკლესიო გალობის ცოცხალი ტრადიცია, რის გამოც ჩატყდა ხიდი წარსულის გამოცდილებასა და დღევანდელობას შორის და პრაქტიკულად უწინამძღვროდ გვიხდება გზის გაკაფვა ქართული გალობის უძნელეს შრეებში.

ამრიგად, წინამდებარე ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს ერთი სამგალობლო სკოლის ნიმუშის მეორის მეშვეობით აღდგენის პროცესის დემონსტრირება.

პირველ ეტაპს წარმოადგენს სადა კილოს ერთი რომელიმე ფრაზის გამშვენება სხვადასხვა სკოლის საგალობო კილოს ვარიანტში. მომდევნო ეტაპზე ამოცანა რთულდება და იგივე სამუშაო სრულდება დასრულებული სახის ჰანგებზე. ამ პროცესის წარმართვა, რასაკვირველია, მოითხოვს იმ პრაქტიკული განსხვავებების ცოდნას, რომელიც არსებობს ჩვენს ხელთ არსებული მასალის კილოებსა და გამშვენების ტიპებს შორის. ჩვეულებრივ, როდესაც ერთმანეთს ადარებენ სხვადასხვა სამგალობლო სკოლისათვის დამახასიათებელ სტილურ ნიშნებს, იფარგლებიან მხოლოდ მათ შორის არსებული მსგავსებების დაფიქსირებით, განსხვავებებზე კი არაფერს ამბობენ. არადა, სწორედ ამ განსხვავებების შესწავლა ამდიდრებს ჩვენს ცოდნას და გვიქმნის წინაპირობას, გავერკვეთ თითოეული სამგალობლო სტილის თავისებურებებში.

როდესაც გვინდა სხვადასხვა სკოლის საგალობო კილოებში ვიმოგზაუროთ, უნდა გავითვალისწინოთ არა მარტო ხმათა შეწყობის ჰარმონიული სტრუქტურა, რაც უფრო ხელშესახები და შედარებით ადვილად ექვემდებარება ანალიზს, არამედ მთელი რიგი ნაკლებად სტაბილური ფაქტორებისა, როგორცაა:

1) რიტმი;

2) ტემპი;

3) მარცვლების განაწილება ჰანგში; მაგალითად, გამშვენების დროს მარცვლების განაწილება არაერთგვაროვნად ხდება. სადა კილოს ლერძზე არსებულმა მარცვალმა გამშვენების შემთხვევაში, შესაძლოა ადგილი შეიცვალოს და ე.წ. ძლიერი დროიდან გადაინაცვლოს სუსტ დროზე. ამის განპირობებელი შეიძლება განსხვავებული მელოდიური საქცევი გახდეს;

4) მოდულაციური განვითარება: ამ შემთხვევაში განსხვავება არამარ-

ტო ზოგადად აღმოსავლეთისა და დასავლეთის სკოლებში არსებობს, არამედ თვით ერთი და იმავე სკოლის ერთი და იმავე ჰანგის სხვადასხვა ვარიანტშიც გვხვდება (მაგ. ქორიძის მიერ გადაღებული წირვის ორ „რომელნი ქერუბიმთა“-ს შორის. იხ. ბოლო მუხლები — „დაუტევოთ ზრუნვა“ გვ 87-ე და 94-ე. პარტიტურა 1, ტფილისი, 1895);

5) ხმაში მოცემული მუხლების აკინძვის პრინციპი: ერთი და იგივე ხმა (ჰანგი) სხვადასხვა სკოლის ვარიანტში შესაძლოა განსხვავებული ხერხებით აკინძოს. მაგალითად, ხუთი მუხლიდან, შესაძლოა, მხოლოდ სამი ჰგავდეს ერთმანეთს და ორი იყოს სრულიად განსხვავებულ მოტივებზე აგებული;

6) მუხლების სტრუქტურის ცვალებადობა (გაფართოება-შემჭიდროება): იგი დამოკიდებულია საგალობლის გამშვენებასა და ხმათაშენწყობაში განსხვავებული პრინციპების გამოყენებაზე;

7) ახალი სტრუქტურული ერთეულების წარმოქმნა: მაგალითად, გვხვდება შემთხვევები, როცა გამშვენების დროს ჭრელები წარმოქმნიან დამოუკიდებელ მუხლს, რასაც ხშირად ლიტურგიკული ფუნქცია განაპირობებს. მაგალითად დიდი შაბათის ძლისპირის „ნუ მტირ მე, დედაო“-ს დროს მღვდელთმთავარს ან მღვდელს ვრცელი საკითხავები აქვთ, რამაც გამოიწვია საგალობელში ჭრელების ჩამატება. საერთოდ ჭრელი, შესაძლოა, იყოს დამოუკიდებელი ჰანგის მქონე დასრულებული სახის მქონე საგალობელი;

8) გამშვენების სხვადასხვა პრინციპები: აღმოსავლეთ საქართველოს გალობაში გამშვენების ორ სახეს ვხვდებით — მელიზმატიკურს, სადაც ზედა ხმებშია მელიზმებისა და ორნამენტების სიუხვე (Að–ð–ð–, 1906) და დანიზურებული მეორე ხმის გამშვენებას (კარბელაშვილი, 1897; 1898). აქ შუა ხმას მინიჭებული აქვს დიდი უპირატესობა, რითაც იმორჩილებს იგი განაპირა ხმებს. ამის გამო იგი, ხალხური სიმღერის გაგებით, მთქმელის ხმის ფუნქციას კისრულობს. დასავლეთ საქართველოს გალობაში კი ვერტიკალ-ჰორიზონტალი განონასწორებულია. ამ შემთხვევაში, მკაფიოდაა გამოკვეთილი საეკლესიო ესთეტიკის ძირითადი პრინციპი — ნმიდა სამების ერთობის განუყოფლობის და სამივე სანყისის თანასწორუფლებიანობისა. გამშვენებული მუსიკალური ქსოვილის შექმნაში სამივე ხმას თანაბარი შემოქმედებითი ფუნქცია გააჩნია;

9) ხმათა შეწყობის სხვადასხვა სახეები: ტერციული, კვარტოქტაკორდული ტიპი, ორი კვინტის პარალელიზმი და სხვ;

10) სავარაუდოდ არის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავება, რომელსაც ჯერ კიდევ სჭირდება მეცნიერული დამტკიცება. საქმე ეხება იმ კილოურ (იგულისხმება ბგერათრიგი) განსხვავებას, რაც შეიგრძნობა გალობის აღმოსავლურ-ქართულ და დასავლურ-ქართულ სკოლებს შორის. მათი შედარებისას შეინიშნება განსხვავება საკუთრივ ნყოფაში. შესაძლოა, ეს საგალობელთა ტემპერაციაში ადაპტაციის შედეგი აღმოჩნდეს, რასაც შემდგომი კვლევა ესაჭიროება;

გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული გალობის ამ ორ ძირითად შტოს შორის მსგავსება-განსხვავებას მნიშვნელოვნად განაპირობებს ჰანგის გამ-

შვენების ხარისხი – როგორც წესი, გამშვენებული ვარიანტები მეტად სხვაობენ ერთმანეთისაგან, ვიდრე სადა, თუმცა ეს სხვაობები გალობის კანონიკის საზღვრებს არ სცილდება. სწორედ ისინი შეადგენენ გალობის სტილთა იმ მრავალფეროვნებას, მთლიანობაში ეროვნული კულტურის სიმდიდრეს რომ ქმნიან.

ბუნებრივია, გვინტერესებს, რამ განაპირობა ასეთი განსხვავებები. ამისათვის, ვფიქრობთ, არსებობს ორი ძირითადი არგუმენტი:

ა) ქართლის საკათალიკოსოსთან ერთად საქართველოში ათასწლეულის მანძილზე არსებობდა დასავლეთ საქართველოს საკათალიკოსო. აფხაზეთის, ანუ იმერეთის საკათალიკოსოში შედიოდა გელათის, მარტვილისა და შემოქმედის სამგალობლო სკოლები

ბ) სამწუხაროდ, საუკუნეების მანძილზე საქართველო ყოველთვის არ იყო ერთიანი. აღმოსავლეთ-დასავლეთ საქართველო დროის დიდი მონაკვეთის განმავლობაში სამეფოებად იყოფოდა.

ამ ორი მიზეზის გათვალისწინებითაც სრულიად გასაგები ხდება სამგალობლო ტრადიციებში არსებული განსხვავებები (აღმოსავლელ და დასავლელ კაცს ხომ ისედაც განსხვავებული ხასიათი და ბუნება აქვს). ჩავიხედოთ იოანე ბატონიშვილი „კალმასობაში“: „ოდეს სრულ ყვეს, იოანემ ჰრქვა მეთოდის: ჭემმარიტად იმერული გალობა დია სასიამოვნო ხმა არს და კარგად შეწყობილი, რომელ საკრავსა მიემსგავსების.

მეთოდი: მართალს ანბობთ, ქართულ გალობაზედ იმერული გალობა უკეთ არის შეწყობილი, და თქვენ რომელი გისწავლიათ?

იოანე: „მე ქართულის კილოთი“ (იოანე ბატონიშვილი, 1984: 395).

მეტად საყურადღები მინიშნებაა. აქ გალობის ორგვარობაზეა საუბარი. „ქართულის კილოთი“ ჰქვია აღმოსავლეთ საქართველოს გალობას, ანუ გალობის იმ ტრადიციას, რომელიც არსებობდა ქართლის საკათალიკოსოში, ხოლო ტერმინ „იმერულ გალობაში“ იგულისხმება აფხაზეთის, ანუ იმერეთის საკათალიკოსოში არსებული სამგალობლო ტრადიცია. მათ შორის ძირეულ საკითხებში ვხედავთ ერთობას, მაგრამ ამავე დროს არსებობს ობიექტურად არსებული განსხვავებებიც.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩვენამდე მოაღწია ქართული საეკლესიო გალობის საკმაოდ დიდი მოცულობის მუსიკალურმა მასალამ. ესაა ძირითადად სანოტო ნიმუშები და გაცილებით ნაკლები რაოდენობის აუდიო ჩანაწერები. ზუსტი რაოდენობა ჯერჯერობით არავის დაუთვლია, მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია დაახლოებითი წარმოდგენა ვიქონიოთ, თუ რა მასალასთან გვაქვს საქმე.

ესაა: ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცული ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერები, დაახლოებით 5000 ნიმუში, რაჟდენ ხუნდაძის ხელნაწერები დაახლოებით 1 500 ნიმუში, ვასილ კარბელაშვილის არქივში დაცული 1000-ზე მეტი ნიმუში და 1900-იან წლებში გამოცემული სხვადასხვა კრებულები. რაც შეეხება აუდიო მასალას, ესაა დაახლოებით 102 საგალობელი არტემ ერქომიშვილის შესრულებით და 11 საგალობელი პატარავას, ერქომიშვილისა და სიმონიშვილის შესრულებით.

რასაკვირველია, ეს არაა მთლიანი სურათი. ჩვენ მოგვყავს მიახლოებითი ციფრები.

ყველაზე მეტი დეფიციტი შემოქმედის სკოლის საგალობლებშია, მიუხედავად იმისა, რომ აუდიო ჩანაწერები ძირითადად შემოქმედის კილოსი შემოგვრჩა. ჩვენი ამოცანაა მოცემული მთლიანი მასალის მიხედვით მოხდეს აღდგენა-გაცოცხლება იმ დეფიციტისა, რაც არსებობს ამა თუ იმ სკოლის არსენალში. ვთქვათ, არ გაგვაჩნია შემოქმედის სკოლის რაიმე საგალობელი, ამ შემთხვევაში მივმართავთ სხვა სკოლის შესაბამისი საგალობლის ჰანგს (რასაკვირველია იმას, რაც მოგვეპოვება ხელნაწერებში) და მისი მეშვეობით ზემოთ ჩამოთვლილი ფაქტორების გათვალისწინებით ვინყებთ ამავე საგალობლის შემოქმედის კილოში აღდგენა-გაცოცხლებას. ამავე ხერხს მივმართავთ სხვა სკოლის საგალობლების დეფიციტის შემთხვევაშიც. სასურველია, როცა შემოქმედის დეფიციტის შევსება გვინდა, მივმართოთ გელათის გამოცდილებას, რომელიც ახლოს დგას შემოქმედის კილოსთან და პირიქით, თუ გელათში არსებობს რაიმე დეფიციტი, პირველ რიგში, შემოქმედის გამოცდილება დაგვეხმარება. უნდა აღინიშნოს, რომ არსებობს რამდენიმე გამონაკლისიც.

ერთ-ერთი მათგანია შემოქმედის სკოლის საგალობელი „ან განუტევე“, რომლის ჰანგი მოგვეპოვება ჩვენამდე მოღწეული ყველა სკოლის ტრადიციაში, თუმცა შემოქმედის სკოლის „ან განუტევე“ სხვა ხმაზეა მოცემული. ცნობისათვის ვიტყვით, რომ ერთი და იგივე საგალობლის სხვადასხვა ხმაზე განყოფილება ძალზედ ხშირად გვხვდება სხვადასხვა სკოლაში.

მაგალითად, განსხვავებული ჰანგები აქვთ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის წირვის ისეთ საგალობლებს, როგორცაა: „მოვედით, თაყვანის ვცეთ“, „წმიდაო ღმერთო“, „რაოდენთა ქრისტეს მიერ“ და სხვა მრავალი.

საყურადღებოა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება. საკითხი ეხება ჰანგში შემავალ მუხლებს, როცა ერთი და იგივე ტექსტი სხვადასხვა სკოლაში ერთსა და იმავე ჰანგზეა განყოფილი, მაგრამ ზოგიერთი შემადგენელი მუხლი მუსიკალურად ერთმანეთს არ ემთხვევა.

მაგალითისათვის შევადაროთ ერთმანეთს იდენტური ჰანგის მქონე გელათისა და აღმოსავლეთ საქართველოს სკოლის III ხმის „უფალო დალადეყავ“-ის მუხლები (ერქვანიძე, 2001:40; 2005:39). პირველ შემთხვევაში მუხლების ასეთი თანმიმდევრობა გვაქვს: **ა, ბ გ, ბ და დ** დამაბოლოებელი. მეორეში კი ასეთი სურათია: **ა** იდენტური მუხლია, რომელსაც დამატებით გააჩნია მეორე სახის დაბოლოება, **ბ** იდენტურია, ოღონდ ნაწილობრივ იმეორებს შესაბამის დასავლურ მუხლს, **გ** იდენტური, **დ** არაიდენტური და **ე** დამაბოლოებელი არაიდენტური.

როგორც ვხედავთ, განსხვავება დიდია.

თავის მხრივ, მუხლიც მცირე მელოდიურ საქცევებად იყოფა. განსხვავებას აქაც ვპოულობთ.

შედარებისას მუხლები შეიძლება გაზრდილი ან შემცირებული იყოს მელოდიური საქცევებით.

ასეთი შემთხვევა უამრავია. აღმოსავლეთ-დასავლეთის გალობას შო-

რის იმდენად დიდი სხვაობაა, რომ პირიქით შეგვიძლია ვთქვათ, ორი იდენტური ჰანგი და საგალობელი არ არსებობს, რაც, ვიმეორებთ, ჩვენი ერისა და ეკლესიის სიმდიდრეს წარმოადგენს და ერთი მთლიანის განშტოებების შედეგია.

სკოლებს შორის არსებული განსხვავებები ერთმანეთს ავსებენ და ამდიდრებენ.

ახლა გთავაზობთ აღდგენილ ჰანგებს. მაგალითისათვის ავიღეთ ყველასათვის ნაცნობი „შენ ხარ ვენახი“ და „რომელნი ქერუბიმთა“.

პირველი საგალობელი სამ ვარიანტად გვაქვს. „შენ ხარ ვენახი“ აღმოსავლეთ-დასავლეთში განსხვავებულ ხმებზეა მოცემული. აქედან გამომდინარე მოვახდინეთ მისი გადატანა სხვადასხვა სკოლის კილოში. თვალსაჩინოებისათვის ზოგან ვუნერო პირველ ხმას დედნისეულ ვარიანტს ზედა შტილებით, სადაც ამის შესაძლებლობა გვეძლევა. აღდგენილია ქართლ-კახური ჰანგის მიხედვით გელათის კილოს „შენ ხარ ვენახი“ (მაგ.1), ქართლ-კახური ჰანგის მიხედვით შემოქმედის სკოლის „შენ ხარ ვენახი“ (მაგ.2), დასავლური (ხუნდაძე, 1911) ჰანგის მიხედვით აღმოსავლეთის სკოლის „შენ ხარ ვენახი“ (მაგ.3) და ასევე Q 674-დან ნამდვილი და გამშვენებული კილოს „რომელნი ქერუბიმთა“-ს მიხედვით შემოქმედის სკოლის „რომელნი ქერუბიმთა“ (მაგ. 4).

დასკვნა

ჩვენს მიერ შემუშავებული მეთოდი შემდგომ დახვეწას მოითხოვს. მუშაობა ამ მიმართულებით გაგრძელდება და, ვფიქრობთ, დასახული ამოცანის წარმატებით გადაწყვეტამდე — სხვადასხვა სამგალობლო სკოლის პრაქტიკიდან გამქრალი მრავალი ნიმუშის აღდგენა-განახლებამდე მიგვიყვანს. ეს პირველი ცდაა ჩვენამდე მოღწეული სამგალობლო კილოების არსენალში დეფიციტის შევსებისა. სხვადასხვა სკოლებს შორის არსებული განსხვავებები: ჰანგების, მუხლების, მელოდიური საქცევების თვალსაზრისით, მნიშვნელოვნად ამდიდრებენ ქართული საეკლესიო გალობის სტილურ-ენობრივ ბაზას. ამ მეთოდის განხორციელება შესაძლებლობას მოგვცემს ჩამოვაცალიბოთ თანამედროვე ქართული სამგალობლო სკოლის სასწავლო დისციპლინები, ქართულ მასალაზე დამყარებული სოლფეჯიოსა და ჰარმონიის სასწავლო პროგრამებით, რომლის მიზანი ე.წ. „სრული მგალობლის“ აღზრდა იქნება.

დამონმებული ლიტერატურა

ბატონიშვილი, იოანე. (1984). კალმასობა. *ქართული პროზა*, ტ. VI. რედ. გრიგოლ აბაშიძე და სხვ. თბილისი: მერანი.

ერქვანიძე, მალხაზ (შემდგენელი). (2001). *ქართული გალობა*. ტ. I. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი.

ერქვანიძე, მალხაზ (შემდგენელი). (2005). *ქართული გალობა*. ტ. III. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი.

კარბელაშვილი, ვასილ და პოლიევქტოს. (1897). ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“. მწუხრი. ტფილისი : სტამბა მ. შარაძისა.

კარბელაშვილი, ვასილ და პოლიევქტოს. (1898). ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“. ცისკარი. ტფილისი: ცნობის ფურცელი.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი Q-674.

ხუნდაძე, რაჟდენ. (1911). ქართული გალობა. ლიტურდია. იოანე ოქროპირისა, ვასილი დიდისა და გრიგორი ღვთის-მეტყველისა. გურულ-იმერულ სადა კილოზე. ტფილისი: ელექტრომბეჭდავი სტამბა ა. კერესელიძისა.

Àðàè-èââ, Âì èððé. Í ãðçèí ñèí é äóõí âí í é í ãðí âí í é ì óçú èâ. Ñ ì ðèèí-æâí èâí í âí ââí âü í à è èðððâè è ñâ. Èí âí í à Çèâòí óñòââí. Õðóâü Ì óçú èâèüí í-ýò í í ãðâð è-âñèí é èí ì èñçé. Ì í ñèââ

მაგალითი 1. ქართლ-კახური ჰანგის მიხედვით გელათის კილოს “შენ ხარ ვენახი”.

Example 1. The Gelati mode of “Thou Art a Vineyard” restored according to the Kartli-Kakhetian tune.

I ვარიანტი Version I

შენ ხარ ვე - ნა - ხი ახ - ლად ა - ყვა - ვე - ბუ - ლი
შენ ხარ ვე - ნა - ხი ახ - ლად ა - ყვა - ვე - ბუ - ლი

II ვარიანტი Version II

ახ - ლად ა - ყვა - ვე - ბუ - ლი
ახ - ლად ა - ყვა - ვე - ბუ - ლი

I ვარიანტი Version I

და თა - ვით ოვი - სით მზე ხარ და გა - ბრწყინ - ვე - ბუ - ლი
და თა - ვით ოვი - სით მზე ხარ და გა - ბრწყინ - ვე - ბუ - ლი

II ვარიანტი Version II

მზე ხარ და გა - ბრწყინ - ვე - ბუ - ლი
მზე ხარ და გა - ბრწყინ - ვე - ბუ - ლი

*** ორჯერ ნელია. Twofold slow.

მაგალითი 2. ქართლ-კახური ჰანგის მიხედვით შემოქმედის სკოლის “შენ ხარ ვენახი”.

Example 2. The Shemokmedi school mode of “Thou Art a Vineyard” restored according to the Kartli-Kakhetian tune.

შენ ხარ ვენახი ახლად აწყობა ვეზულა
შენ ხარ ვენახი ახლად აწყობა ვეზულა

I ვარიანტი Version I

და თავით თვი სით მზე ხარ და გაბრწყინვე ბუღია
და თავით თვი სით მზე ხარ და გაბრწყინვე ბუღია

II ვარიანტი Version II

მზე ხარ და გაბრწყინვე ბუღია
მზე ხარ და გაბრწყინვე ბუღია

III ვარიანტი Version III

მზე ხარ და გაბრწყინვე ბუღია
მზე ხარ და გაბრწყინვე ბუღია

*** ორჯერ ნელია. Twofold slow

მაგალითი 3. დასავლური ჰანგის მიხედვით აღმოსავლეთის სკოლის “შენ ხარ ვენახი”.

Example 3. The eastern school mode of “Thou Art a Vineyard” restored according to the western tune.

I ვარიანტი Version I

Musical score for Version I, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The lyrics are: შენ ხარ ვენახი, ის ღაღი ი - მუა - ვა - ხი, აბ - ღაღი ა - მუა - ვა - ხი.

I ვარიანტი Version I

II ვარიანტი Version II

Musical score for Version II, consisting of three staves. The lyrics are: ბუ - ლი, აბ - ღაღი ა - ა - მუა - ვა - ბუ - ლი, ბუ - ლი, აბ - ღაღი ი - ა - მუა - ვა - ბუ - ლი.

Musical score for the third system, consisting of three staves. The lyrics are: მორ-ჩი კე - თი - ლი ე - დემს ში - ნანერ - გუ - ლი, მორ-ჩი კე - თი - ლი ე - დემს ში - ნანერ - გუ - ლი.

Musical score for the fourth system, consisting of three staves. The lyrics are: და თა-ვით თუი-ხით მზე ზარ ვა - ზრწყი - ნ - ვე - ბუ - ლი, და თა-ვით თუი-ხით მზე ზარ ვა - ზრწყი - ნ - ვე - ბუ - ლი.

მაგალითი 4. გელათის კილოს მიხედვით შემოქმედის სკოლის “რომელნი
ქერუბიმთა“

Example 4. “Let Us the Cherubim” of the Shemokmedi school restored according
to the simple ornamented Cherubim”.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics in Georgian: "რო - მელ - ნი ძე - რუ -". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music is in a simple, homophonic style with a clear melodic line and supporting bass.

I ვარიანტი Version I

The first variant of the musical score consists of three staves. The top staff has lyrics: "ში - მ - თა". The middle and bottom staves are piano accompaniment. This version features more complex rhythmic patterns and ornamentation in the piano part compared to the original.

II ვარიანტი Version II

The second variant of the musical score consists of three staves. The top staff has lyrics: "სა - ი -". The middle and bottom staves are piano accompaniment. This version shows further development of the piano accompaniment with more intricate rhythmic figures.

The third variant of the musical score consists of three staves. The top staff has lyrics: "ღუშ - ღუშ - ღუშ". The middle and bottom staves are piano accompaniment. This version features a more active and rhythmic piano accompaniment, with the vocal line being more melodic and less ornamented.

First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and a bass line (bottom). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "მე - გე - ხე - ა - გ" (me - ge - khe - a - g) written across the vocal and piano lines. There are various musical notations including notes, rests, and slurs.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and a bass line (bottom). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "და ცხო - ბ - რ - ველს - მყო - ნით" (da tsho - b - r - vels - mqo - nit) written across the vocal and piano lines. There are various musical notations including notes, rests, and slurs.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and a bass line (bottom). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "მე - ლო - ხა - ა - ა" (me - lo - xa - a - a) written across the vocal and piano lines. There are various musical notations including notes, rests, and slurs.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and a bass line (bottom). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "ხა - მე - ა - გ - ზი - ხა" (xa - me - a - g - zi - xa) written across the vocal and piano lines. There are various musical notations including notes, rests, and slurs.

სამ - ნი - და არ-სო - ბი - სა გა - ლო - ბა - სა
ნი - და არ-სო - ბი - სა გა - ლო - ბა - სა

შეგზ - ნი რა
შეგზ - ნი რა

აფი უო - ა - ი - ა - ი - ი - ა - ი -
აფი გო - ა - ი - ა - ი - ი - ა - ი -

პი ლი პი - ა - ბი მსო - ფო -
პი - ლი - ი მსო - ფო -

და - ვუ - ტე - ვო - ა - თ - თ ზრუ ნ -
და - ვუ - ტე - ვო - ა - თ - თ ზრუ ნ -

* დედანში ეს ფრაზა ორჯერ სწრაფად წერია
* In the original this phrase is written twofold faster

„შესვლადი“ ქართულ საეკლესიო ბალობაში

ქართული ტრადიციული საეკლესიო მუსიკის ჟანრობრივ მრავალფეროვნებაში თავისი განსაკუთრებული ადგილი უკავია საგალობლის სახეობას, რომელსაც „შესვლადი“ ეწოდება. ეს სახელწოდება წარმოსდგება საღვთისმსახურო ქმედებიდან, რომელიც მღვდლის საკურთხეველში შესვლას გულისხმობს, რაც მხოლოდ წესისამებრ, ტიპიკონით განსაზღვრულ კონკრეტულ ლიტურგიკულ მომენტში ხდება.

ლიტურგიკული სახისმეტყველებით, როგორც ცნობილია, საკურთხეველი სამოთხის, სასუფეველის მნიშვნელობის მატარებელია (I .Ė.Ń. 1983:35-39), აღსავლის კარი, — სასუფეველის კარს წარმოადგენს, რომელიც მხოლოდ განსაკუთრებულ ლიტურგიკულ მომენტში იხსნება, ხოლო ამ კარით საკურთხეველში მღვდლის მიერ შებრძანებული სახარება ან წმიდა ნაწილები — თავად მაცხოვარს განასახიერებს (I .Ė.Ń. 1983:64-65). შესაბამისად, ამ ქმედებასა და მის თანმხლებ საგალობელს განსაკუთრებული ლიტურგიკული დატვირთვა აქვს.

აღსავლის კარით საკურთხეველში მღვდლის შესვლის აქტი და მისი შესაბამისი საგალობელი სადღეღამისო ციკლის სამივე უმთავრეს განგებაში გვხვდება, თუმცა მწუხრსა და წირვაში მას საგანგებო სახელწოდებით მოიხსენიებენ: მწუხრში ამ ჯგუფის საგალობელს წარმოადგენს „ნათელი მხიარულო“, რომელიც ე. წ. „მწუხრის შესვლის“ დროს სრულდება, ხოლო წირვაში ასეთი ორი საგალობელია: „მოვედით თაყვანი ვსცეთ“, რომელიც ე. წ. „მცირე შესვლისას“ იგალობება (ამ დროს მღვდელს სახარება უპყრია ხელთ) და „რომელი ქერუბინთა“ თავისი „და ვითარცა“-თი, რომელიც დიდ შესვლას, ანუ წმიდა ნაწილების საკურთხეველში შებრძანებას ახლავს.

მცირე შესვლის საგალობელი „მოვედით თაყვანი ვსცეთ“, ჩვეულებრივ, ყოველ წირვაზე სრულდება, მაგრამ თორმეტ საუფლო დღესასწაულთაგან ცხრაში ეს საგალობელი დავითნიდან, ფსალმუნთაგან ამოკრეფილი სხვადასხვა მუხლებზე აგებული განსაკუთრებული საგალობლებით იცვლება.¹

მიუხედავად იმისა, რომ ყველა ზემოთ დასახელებული საგალობელი ერთი სახის საღვთისმსახურო ქმედების — მღვდლის საკურთხეველში შესვლის თანმხლებია, სახელწოდება „შესვლადი“ სწორედ საუფლო დღესასწაულზე სათქმელი, „მოვედით, თაყვანი ვსცეთ“-ის მაგიერი საგალობლების აღმნიშვნელ ტერმინად უფრო გამოიყენება.

ქართულ საგალობო ტრადიციაში შეგვიძლია გავმიჯნოთ, ერთი მხრივ, ჟანრთა ის ფართო ჯგუფი, რომელსაც პირობითად ცვალებადხმიანი ან ცვალებადჰანგიანი შეგვიძლია ვუწოდოთ, რაშიც ვგულისხმობთ ჟანრით ერთიან, მაგრამ სხვადასხვა ჰანგის მქონე საგალობლებს (მაგ.: ძლისპირები, კატავასიები, მთლიანად რვანხმის საგალობლები, ევქარისტის სა-

გალობლები და სხვ.), ხოლო მეორე მხრივ, უცვლელჰანგიან საგალობელთა ჯგუფი, რომელშიც ერთიანდება: სადიდებელი, IX ძლისპირის ჩასართავი, წირვის ანტიფონების ჩასართავი, განიცადე და სხვ. სწორედ ამ ჯგუფშივე შედის სადღესასწაულო შესვლადებიც, რომელიც ამჯერად ჩვენი დაკვირვების საგანს წარმოადგენს.

სადღესასწაულო შესვლადები წლიურ ციკლში მხოლოდ ცხრა საგალობლით არის განსაზღვრული (უფრო ზუსტად — რვა საგალობლით, რადგან ნათლისღებასა და ბზობას საერთო შესვლადი აქვს). ამ საგალობელთა ნიმუშები, სამნუხაროდ, მხოლოდ დასავლეთ საქართველოს საგალობო ტრადიციამ შემოგვინახა. სანოტო ხელნაწერებში, შესვლად საგალობელთა როგორც გამშვენებული (ფ. ქორიძის ხელნაწერები), ისე სადა ვარიანტები მოიპოვება (რ. ხუნდაძის ხელნაწერები). მთლიანობაში ყველა ნიმუში ერთიან კომპოზიციაზე არის აგებული, თუმცა, თითოეულ მათგანში შეინიშნება მცირე, შიდავარიანტული სხვაობები. შესვლადის მაგალითად წარმოგიდგინთ გელათის სკოლის გამშვენებული კილოს ნიმუშს, შობის შესვლადს „საშოდ მთიებისა“, ჩანერილს ფ. ქორიძის მიერ (მაგ.1).²

კომპოზიციური აგებულებით, სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულებით სადღესასწაულო შესვლადები ე. წ. ჭრელი გალობის ნიმუშს წარმოადგენს. რა ელემენტები განაპირობებს ამ ჟანრის თავისებურებას, რომლითაც განირჩევა შესვლადი სხვა საგალობელთაგან?

შესვლადი პირობითად ორ დიდ მონაკვეთად შეიძლება დავეყოთ (მუხლი 1-4, მუხლი 5-9). ორივე მათგანი რეჩიტაციით იწყება. შესვლადების სიტყვიერ ტექსტსაც თუ დავაკვირდებით, იგი უმეტესწილად, ფსალმუნის ორი წინადადებისაგან შედგება. მაგ.: შობის შესვლადში პირველი წინადადებაა: „საშოდ მთიებისა წინა გშევ შენ — ფუცა უფალმან და არა შეინანოს.“ მეორე მუსიკალურ მონაკვეთზე, ხშირ შემთხვევაში, გამორჩეულად მნიშვნელოვანი შინაარსის მქონე წინადადება უწევს. შობის შესვლადში აქ გვხვდება სიტყვები: „შენ ხარ მღვდელ უკუნისამდე წესსა მას ზედა მელქისედეკისა“, ხოლო ნათლისღებისა და ბზობის შესვლადში: „ღმერთი უფალი და გამოგვიჩნდა ჩვენ“ და ა. შ. მუსიკალურად ეს მნიშვნელოვანება მაღალ რეგისტრში მოცემული რეჩიტაციითაც არის გაძლიერებული, რაც ერთგვარი კულმინაციის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

შესვლადები ფ. ქორიძის ჩანაწერებში მეტად საინტერესო აგებულებითა და მუსიკალურ-კომპოზიციური დრამატურგიით გამოირჩევა. იგი ცხრა ერთმანეთისგან განსხვავებული ფრაზისაგან, მუხლისაგან შედგება (მაგ. 1), რომელთაგან მხოლოდ ბოლო მუხლი სრულდება განსხვავებული ტიპის კადანსით; დანარჩენებში ნათლად შეამჩნევთ მოძახილისა და ბანის მეტად სახასიათო პარალელურ სვლას ტონით ზემოთ.

მუსიკალური აზრის განვითარებას ამ საგალობლებში მეტად თავისებური სახე აქვს, რაც მნიშვნელოვანწილად ხმათა ურთიერთშეწყობის ორიგინალური ხერხებით არის განპირობებული. ამ მხრივ, უპირველესად, ის საკადანსო საქცევი უნდა აღინიშნოს, რომელიც, კერძოდ, შესვლადებში გვხვდება და ამ საგალობლის თითქმის ყოველი მუხლის ბო-

ლოს არის წარმოდგენილი. მას თამამად შეიძლება „შესვლადის კადანსი“ ან „შესვლადის დამუხლება“ ვუნოდოთ. სავარაუდოა, რომ ფ. ქორიძე თავის ერთ წერილში სწორედ შესვლადის ამ ელემენტს გულისხმობს, როცა სხვადასხვა ქართულ მუსიკალურ ტერმინებთან და მათ იტალიურ შესატყვისობებთან ერთად მოტანილი აქვს ტერმინი „შესავალი — l'entrata“. იგი შემდეგნაირად აღწერს მას: „როდესაც დამწყები განაგრძობს ხმას, მოძახილი იმავე დროს შეჰკიბავს ძირიდგან, შეუერთდება დამწყებს, შეერთებისთანავე დატრიალდება ძირს და იჭერს შესაფერს ადგილს“ (ქორიძე. 1896:11). დავაკვირდეთ, თუ რამდენად ემთხვევა ფ. ქორიძის ეს სიტყვები შესვლადის დამუხლებებში ხმების მოძრაობას (მაგ. 1, მუხლი 1 და 5).

ჩვენი აზრით, კვლავ შესვლადის დამუხლებას ეხება ფ. ქორიძე იმავე წერილში, სადაც ხატოვნად აღგვიწერს გალობის ხმებსა და მათ ურთიერთდამოკიდებულებას. მხატვრული თვალსაზრისით ავტორი უპირატესობას მეორე ხმას, მოძახილს ანიჭებს:

„მოძახილი, როგორც ორ ხმას შორის მყოფი, გვირგვინია ქართული გალობისა. იგი აძლევს გალობას შნოს, ფერს და სიცოცხლეს, დასტრიალებს პირველსა და ბანს შუა, ენავარდება და უაღერსებს ორივეს. ადის პირველი ხმის ადგილზე და თავისას უთმობს პირველსა, ჩამოდის ძირს და უჩვენებს პირველს ზევით ასვლას. უახლოვდება ბანს, აჩუმებს პირველს და შედის ბანის მიყოლით დასამუხლებელში“ (ქორიძე. 1896:11).

მართლაც, შესვლადის დამუხლების ბოლო ბგერაზე, როცა მოძახილი და ბანი ოქტავაში ან კვინტაში პარალელურად მოძრაობს ტონით ზემოთ, პირველ ხმას, მთქმელს, როგორც წესი, პაუზა უწევს (რასაც უნდა გულისხმობდეს ფ. ქორიძის სიტყვები „...აჩუმებს პირველს“). ამ მომენტის მდიდრული, მისტიკური ჟღერადობა მეტად შთამბეჭდავ სახეს ქმნის; შესვლადის დამუხლება ერთდროულად ასრულებს კიდეც მუხლს, მაგრამ, ამავე დროს, ერთგვარ სივრცეს ტოვებს, რომელიც თითქოს მრავალწერტილივით იკითხება. ეს ჟღერადობა ჭვრეტითი ბუნების მქონეა. „მდიდრულად, Maestoso“ — შესრულების ასეთ ხასიათზე მიუთითებს. ფ. ქორიძე თავის ჩანაწერებში შესვლადის აღნიშნულ დამუხლებაზე (მაგ. 1, მუხლი 1). ვფიქრობთ, ამ კომპოზიციური ელემენტის შინაარსობრივი სიმდიდრე უნდა იყოს მიზეზი მასზე ფ. ქორიძის ყურადღების ასეთი გამახვილებისა.

მოძახილი „ადის პირველი ხმის ადგილას და თავისას უთმობს პირველსა“, — ფ. ქორიძის ეს სიტყვები, როგორც ვხედავთ, ხმათა გადაჯვარედინებას აღწერს, რაც ჩვეული მოვლენაა გამშვენებული გალობისათვის, მაგრამ უნდა აღინიშნოს ამ კომპოზიციური ხერხის განსაკუთრებული მხატვრული სახე შესვლადის დამაბოლოებელ მუხლში, რომელიც საგალობლის უნისონით დასრულებასთან ერთად, თითქოს ტაძრის გუმბათში ამალღებული, ანგელოზთა გალობის განცდას ტოვებს. (მაგ. 1, მუხლი 9).

უნდა ითქვას, რომ ე. წ. შესვლადის დამუხლებები არა მხოლოდ შესვლადებში გვხვდება. იგი სხვადასხვა ჟანრის საგალობლებშიც იჩენს

თავს, მაგალითად, მღვდელმთავრის მიგებების საგალობელში „ღირს არს ქემპარიტად“ (ქორიძე, 1895:2), ევქარისტის საგალობლებში — „ღირს არს და მართალ“ (ქორიძე, 1895:116), „წმიდაო, წმიდაო“ (ქორიძე, 1895:118) და „შენ გიგალობთ“ (ქორიძე, 1895:123) ძლისპირში „სიყვარულმან მოგიყვანა“ (შულღიაშვილი, 2006:163), თვით „მოვედით, თაყვანი ვსცეთ“-ის ერთ ვარიანტში (ქორიძე, 1895:35), რომელშიც შესვლადთან კავშირი არა მხოლოდ ფუნქციურად, არამედ ინტონაციურადაც ვლინდება და სხვა საგალობლებში. ამისდა მიუხედავად, ყველაზე გამოკვეთილად და სისტემურად ეს დამუხლებები სწორედ შესვლადებში არის წარმოდგენილი, რის გამოც მართებულად მიგვაჩნია მისი „შესვლადის დამუხლებად“ მოხსენიება.

ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ შესვლადში არსებულ დამუხლებების კიდევ ერთ სახეობაზე, რომელშიც დამასრულებელი საქცევი, პირველი სახის დამუხლების მსგავსად, გაგრძელებული ბგერებით, ფერმატათი სრულდება კვინტაზე, მაგრამ ბანის ხმა ბოლო საკადანსო საფეხურზე დაგვიანებით ადის. ეს ხერხი თითქოს დროის შეჩერების ეფექტს იძლევა (მაგ. 1, მუხლი 3 და 4).

შესვლადების ხუნდაძისეულ ვარიანტში, ამ საგალობელთა სადა ვარიანტია მოცემული (ერქვანიძე, 2002), სადაც ე. წ. „შესვლადის დამუხლება“ მხოლოდ მინიშნების სახითაა მოცემული. ვფიქრობთ, ეს სადა კილოს საგალობელთა სიმარტივით უნდა აიხსნას. ამავე დროს, თვით რ. ხუნდაძის მიერ საგალობელთა გამარტივების მცდელობასაც არ გამოვრიცხავთ. ანტონ დუმბაძისგან ცალ ხმაში გადმოცემულ მარხვის ერთ-ერთ საგალობელზე, რომელსაც მან მოძახილი და ბანი შეუნყო, წერს: „უფრო მოკლედ, კილოზე სჯობს დაბოლოვება ამ გალობისა, ლოცვის დროს, და გძლად იტყვიან გალობას მოლხენის დროს“ (ხუნდაძის არქივი, 2128:23v). ეს მოსაზრება, ჩვენი აზრით, ზუსტი არ უნდა იყოს და მით უმეტეს, საეჭვოა, რომ იგი ყველა სახის საგალობელზე ვრცელდებოდეს, მაგრამ ფაქტია, რომ რ. ხუნდაძის ჩანერილ შესვლადებში არჩევანი საგალობლის შემოკლებულ ვერსიაზე, „მოკლედ დაბოლოვებაზე“ არის გაკეთებული. რაც შეეხება დამუხლების მეორე სახეობას, — ე. წ. „დაგვიანებული“ ბანით — ეს ხერხი ხუნდაძისეულ სადა კილოს შესვლადებშიც დაცულია (მაგ. 2).

კადანსში ბანის დაგვიანების ხერხი იშვიათად დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებშიც გამოყენება (მეტწილად გურულ ტრიო-სიმღერებში), თუმცა იგი აქ მხოლოდ სიმღერის ბოლოში გვხვდება. საფიქრებელია, რომ ეს ელემენტი სიმღერაში შესვლადიდან უნდა იყოს გადაღებული.

საგულისხმოა, რომ ხალხურ ტრადიციაში გადასული საეკლესიო ჰანგი, რომელიც გურულ „ზარს“, გლოვის შეძახილ „ვაი-ვაი“-ზე აგებულ უსიტყვო საერო საგალობელს დაედო საფუძვლად, სწორედ შესვლადის ინტონაციურ ელემენტებზეა დამყარებული. ეს კვლავ შესვლადის მუსიკალური შინაარსის სიღრმით, მისტიკურობითა და დიდებულებით უნდა იყოს გამოწვეული.

შესვლადის დამუხლებები, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, შენელებითა

და ბგერის გაგრძელებით — ფერმატათი სრულდება. ფერმატას შესაბამის ქართულ ტერმინად ქორიძეს დასახელებული აქვს სიტყვა „ოიო“, რომელსაც ასე განმარტავს: „ხმის ზომის გარეშე, განუსაზღვრელად გაგრძელება“ (ქორიძე, 1896:11).

ქართულ საგალობო პრაქტიკაში „ხმის ზომის“ ანუ მეტრული სიმკვეთრის გარეშე შესრულების ტრადიცია არა თუ დამუხლებებისთვის, არამედ გარკვეულ საგალობელთა მთლიანად ამ წესით შესრულების სახითაც არსებობდა. ამას ადასტურებს ზოგიერთი საგალობლის ხელნაწერზე ფ. ქორიძის მინაწერი: „ამ ძლისპირის საგალობლები უნდა აღსრულდეს თავისუფალი მიმოხვრით, რადგან ზომას არ ემორჩილება“ (Q 691:39). მსგავს შენიშვნას ვხვდებით სხვა საგალობელთანაც: „მეშვიდე ძლისპირის საგალობლები აღსრულდეს ნოტების სიგრძე-სიგანით, რადგან ზომას არ ემორჩილებიან“ (Q 691:59).

შესვლადების სანოტო ხელნაწერებს ამგვარი შენიშვნა არ ახლავს, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ დიდწილად სწორედ თავისუფალი მეტრით უნდა იგალობებოდეს ეს საგალობლები. ამას ადასტურებს შესვლადების ის სრულიად უნიკალური აუდიო ჩანაწერები, რომელიც ქართული გალობის უკანასკნელი დიდოსტატის, არტემ ერქომაიშვილის შესრულებით მოგვეპოვება. ამ ჩანაწერებში 79 წლის არტემ ერქომაიშვილი რიგ-რიგობით ასრულებს გალობის სამივე ხმას.

ჩვენს მიერ გამოქვეყნებულ სანოტო კრებულში „ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა“ (2002), რომელიც არტემ ერქომაიშვილისგან აღნიშნული მეთოდით გადმოცემულ 108 საგალობელს შეიცავს, შესვლადები არ გვქონდა შეტანილი, რისი მიზეზიც ზემოთქმული მეტრულ-რიტმული თავისებურებებით გამონვეული სირთულე გახლდათ. ამჯერად, როცა ეს კრებული მეორედ გამოიცა, აღნიშნული პირობითობისდა მიუხედავად, მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ, რომ იგი არტემ ერქომაიშვილისგან გადმოცემული ოთხი შესვლადით შეგვევსო (2006).

არტემ ერქომაიშვილის აღნიშნული აუდიო ჩანაწერები უძვირფასეს მასალას წარმოადგენს ზოგადად საგალობელთა, და კერძოდ, შესვლადების, როგორც ინტონაციურ-კილოური, ისე მეტრულ-რიტმული ბუნების გაგებისათვის. ფ. ქორიძის სანოტო ჩანაწერებთან არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერების შედარებისას ცხადად ვხედავთ ვარიანტული მრავალფეროვნების იმ მდიდარ შესაძლებლობებს, რომელსაც ერთი ფუძიდან ამოზრდილი სხვადასხვა საგალობო სკოლათა ტრადიციები ჰქმნიან.

შესვლადისთვის დამახასიათებელ თავისებურებებზე ნაწილობრივ უკვე გვქონდა საუბარი, თუმცა შემოქმედის სკოლის ნიმუშებში, რომელსაც არტემ ერქომაიშვილი წარმოადგენს, ხმათა ისეთ საოცარ და უჩვეულო შეთანხმებებს ვხვდებით, რომლის ანალოგი ძნელად თუ მოიძებნება სხვაგან. ამის მაგალითს წარმოადგენს რეჩიტაციულად გამეორებადი ოქტუენდციმაკორდული თანაჟღერადობა (მაგ.3).

არტემ ერქომაიშვილის აუდიო ჩანაწერები უაღრესად დიდი მნიშვნელობის მქონეა, რადგან ქართული გალობის დღეს მივიწყებული და გარკვეულწილად გაუცხოვებული ორიგინალური ბგერწყობა, რომლიდანაც

გამომდინარეობს ხმათა ინტერვალური ურთიერთდამოკიდებულების კანონზომიერებები, მასში თვალნათლივ არის მოცემული. ვფიქრობთ, ეს ჩანაწერები ამ მნიშვნელოვან საკითხზე უკვე დაწყებული კვლევა-ძიების კიდევ უფრო გაღრმავებისა და მრავალი მნიშვნელოვანი დასკვნის გამოტანის დიდ შესაძლებლობას იძლევა. თავის მხრივ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა გააჩნია შესვლადების უნიკალურ აუდიო ჩანაწერებს, რადგან მათში ბგერწყობასთან ერთად მეტრულ-რიტმული თავისებურებებიც უხვად ფიქსირდება, რითაც საგალობელთა ძველ სანოტო ჩანაწერებში მოცემულ ნიმუშთა სწორად ინტერპრეტაციის მნიშვნელოვან ორიენტირად გვევლინება.

შენიშვნები

¹ ეს საუფლო დღესასწაულები და მათი შესვლადებია:

1) ჯვართამაღლება — „ალამაღლებდით უფალსა (ფს.98,5); 2) ქრისტეშობა — „საშოთ მთიებისა“ (ფს.109,3-4); 3) ნათლისღება და 4) ბზობა — „კურთხეულ არს მომავალი“ (ფს.117,26-27); 5) მირქმა — „აუნყა უფალმან“ (ფს.97,2); 6) აღდგომა — „ეკლესიასა შინა“ (ფს.67,26); 7) ამაღლება — „ამაღლდა ღმერთი“ (ფს.46,5) 8); სულთმოფენობა — „ამაღლდი ღმერთი“ (ფს.20,14); 9) ფერისცვალება — უფალო „მოგვივლინე“ (ფს.42,3).

² ამ საგალობლის აუდიო ჩანაწერის მოსმენა შეგიძლიათ ანჩისხატის ტაძრის გუნდის კომპაქტდისკზე: *შუა საუკუნეების ქართული გალობა*, 1998.

დამონმებული ლიტერატურა

ერქვანიძე, მალხაზ (შემდგ.). (2002). *ქართული გალობა. თორმეტ საუფლო და უძრავ დღესასწაულთა საგალობლები*. II ტ. თბილისი: სრულიად საქართველოს საპატრიარქოსთან არსებული საეკლესიო გალობის ცენტრი.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი — Q 691, ნიგნი XIX.

ქორიძე, ფილიმონ. (1896). *ქართული გალობის მდგომარეობა*. ჟურ. *მწყემსი* 10:11.

ქორიძე, ფილიმონ (შემდგ.). (1895). *ქართული გალობა. ლიტურგია*. გადაღებული ფ. ქორიძის მიერ. პარტიტურა 1. ტფილისი: სტამბა მ. შარაძისა.

შულღიაშვილი, დავით. (შემდგ.). (2002). (II გამოცემა. 2006). *ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა*. არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერების მიხედვით. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი; ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი; საგამომცემლო საქმის სასწავლო ცენტრი.

ხუნდაძე, რაჟდენ. *შეხვეტილიანი*. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. რ. ხუნდაძის არქივი, ხელნაწერი 2128.

Í añò ì èùt ày Èt ècà Ñàyù áí ì ñèòæ èò àèy. (Í .È.Ñ.) (1983). Ò. 4. Ì ì ñèà: Ècààòàèùñòáí Ì ì ñèí àñèí àñ Ì àððèàððàðà.

მაგალითი 1.
Example 1.

recit. Maestoso, მდიდრულად Adagio

1. 2.

სა - შოდ მით - ე - ბი - სა ნი - ნა
sa-shod mti-e-bi-sa ts'i - na

სა - შოდ მით - ე - ბი - სა ნი - ნა
sa-shod mti-e-bi-sa ts'i - na

გაზევ
gahav

გაზევ
gahav

შენ,
shen,

ფუცა უ-ფალმან და ა - რა
pu-tsa u-pal-man da a-ra

ფუცა უ-ფალმან და ა - რა
pu-tsa u-pal-man da a-ra

rallent. გაგრძელებით.

შე - ი - ნა ნოს.
 she - i - na nos.

შე - ი - ნა ნოს.
 she - i - na nos.

5.

შენ ხარ მღვდელ უ-კუ-ნი-სამ-დე წეს-სა მას ზე-და მელ - ქი
 shen khar mghvdel u - ku - ni - sam - de ts'es-sa mas ze - da mel - qi

შენ ხარ მღვდელ უ-კუ-ნი-სამ-დე წეს-სა მას ზე-და მელ - ქი
 shen khar mghvdel u - ku - ni - sam - de ts'es-sa mas ze - da mel - qi

animato. ცხოვლად

6. 7.

სე - დე
 se - de

სე - დე
 se - de

სტილი. დაჩქარებით

8.

9.

სა. სა. სა. სა.

სა. სა. სა. სა.

მაგალითი 2.
Example 2.

ფუ - ტა უ - ფა - მან და ა - რა შე - ი - ნა -
pu - tsa u - pa - man da a - ra she - i - na -

ფუ - ტა უ - ფა - მან და ა - რა შე - ი - ნა -
pu - tsa u - pa - man da a - ra she - i - na -

ნოს. ნოს.

ნოს. ნოს.

მაგალითი 3.
 Example 3.

სა - რ-გვი - ძღვე და ა - გვიყვანო ჩვენ მთა -
 ts'a r-gvi dzghve da a-gvi'q'va-no chven mta

სა - რ-გვი - ძღვე და ა - გვიყვანო ჩვენ მთა -
 ts'a r-gvi dzghve da a-gvi'q'va-no chven mta

სა - რ-გვი - ძღვე და ა - გვიყვანო ჩვენ მთა -
 ts'a r-gvi dzghve da a-gvi'q'va-no chven mta

სა წმი და -
 sa ts'mi da -

სა წმი და -
 sa ts'mi da -

სა წმი და -
 sa ts'mi da -

სა შენ - სა.
 sa shen - sa.

სა შე - ნ - სა.
 sa she - n - sa.

სა - შე - ნ - სა.
 sa - she - n - sa.

გიორგი გოცირიძე, ნინო ლამბაშიძე

ქართული ტრადიციული სუფრის ლიტურგიული ბუნება, სადიდებლები და სალხინო საგალობლები

არ ვიქნებით ორიგინალურნი, თუ ვიტყვით, რომ მუსიკა ტრადიციული ქართული სუფრის ორგანული და განუყოფელი ნაწილია. სუფრული სიმღერები და გართობა-თამაშობანი სიტყვაკაზმულობის ვერბალურ მხარეებთან ერთად სატრაპეზო ურთიერთობის სისტემას ქმნიან. ქართული სუფრის ფესვები უძველესი რწმენა-წარმოდგენებითაა ნასაზრდოები და იმავდროულად მუსიკალური თანხლების რაობის განმსაზღვრელია. ქართული სუფრის ფენომენს მრავალმა მკვლევარმა მიაპყრო ყურადღება და მისი სხვადასხვა კუთხით შესწავლა სცადა. იგი სოციოლოგების, მწერლების, ფსიქოლოგების და სხვათა კვლევის საგნადაც იქცა. ქართული სუფრის ფენომენის გარშემო არსებულ მრავალ ურთიერთ გამომრიცხავ და კურიოზულ შეხედულებათა განხილვას ჩვენ აქ არ შევედგებით. აღვნიშნავთ მხოლოდ იმას, რომ ისინი ქართული სუფრის გაუკუღმართებული ტრადიციების განხილვის შედეგადაა გამოთქმული და არაფერი აქვთ საერთო მის წარსულთან, ისტორიასთან, რეალურ ბუნებასთან. ხშირ შემთხვევაში ამგვარი მოსაზრებები, რბილად რომ ვთქვათ, არასერიოზულია.

ღვთაება, სალოცავი, თაყვანისცემის ობიექტი ის ცენტრი იყო, რომლის გარშემო ერთიანდებოდა თემი, სოციუმი და ერთობლივი თაყვანისცემის კულმინაციის დროს ანუ მსხველპშენირვის დროს, დაკლული ცხოველის ხორცს ეზიარებოდა. ეს იყო უმნიშვნელოვანესი და განუყოფელი ნაწილი სოციუმის უმტკიცესი დულაბისა, რომელსაც საერთო კულტი ჰქვია. რიტუალური ტრაპეზი და ჭამა-სმა მსხვერპლშენირვის ისეთივე აქტი იყო, როგორც სამსხვერპლო ცხოველის შეწირვა. ჭამის პროცესი მსხვერპლშენირვის პროცესია. სლავურ ენებში, კერძოდ რუსულში სიტყვა жѣнѣ (ჭამა) ნიშნავს “მსხვერპლს ვწირავ ღვთაებას”. აქედან კი წარმომდგარია სიტყვა жѣнѣ – ქურუმი (Êññ ãññ ù ã ï ãñ ÷ ãè, 1983:168, 175). ცნობილია, რომ წინაქრისტიანული მსხვერპლი იესო ქრისტეს წინასახეა. იესო ქრისტემ თავის თავში გააერთიანა ყველა სახის მსხვერპლი, ახალი სახის ერთობის, ქრისტიანთა ერთობის ანუ ეკლესიის ცენტრში მოექცა და ღვთისმსახურებისას მათ მსხვერპლად ეწირება. მისი ერი კი მაცხოვრის ტრაპეზზე მის სისხლსა და ხორცს ეზიარება. ამგვარი შეხედულება დიდი ხანი, ტაძრის გარდა, საერო ცხოვრებაშიც დამკვიდრდა და ქრისტიანი ხალხების გარკვეულ ტრადიციათა ჩამოყალიბებასაც შეუწყო ხელი.

ის აზრი, რომ ქართულ სუფრას რელიგიური საფუძველი აქვს და სანესო ხასიათისაა, გამოთქმული აქვს სხვადასხვა ავტორს (გოცირიძე, 2001, 2004, 2007; აბაკელია, 1997; იველაშვილი, 1995; ბანძელაძე, 1999; იოსელიანი, 1999, 2005 და სხვ.). მაგრამ თუ საიდან იღებს სათავეს, რა რელიგიურ საფუძველზე, როგორ მსოფლმხედველობაზე აღმოცენდა და როგორი ხასიათი შეიძინა ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგ ქართულმა ტრადიციულმა

სუფრამ, ამ კუთხით საგანგებო კვლევა დღემდე არ წარმართულა. შევეცდებით, გარკვეულწილად გავცეთ პასუხი დასმულ კითხვებს.

ქართულ ენაში სხვადასხვა სახის პურობის აღმნიშვნელი მრავალი ტერმინია. ჩვენ შევისწავლეთ ზოგადად სუფრასთან საკვების მიღების აღმნიშვნელი ტერმინები: **ტრაპეზი, სერობა, სერი, ტაძარი, ტაძრობა, პური, პურობა, პურის ჭამა, პურის რთვა, პურის გატეხა**, რომლის შედეგად გაირკვა, რომ ისინი ძირითადად საერო და რელიგიური მნიშვნელობის მქონენი არიან (ორბელიანი, 1991, 1993; ჩუბინაშვილი ნ., 1961; ჩუბინაშვილი დ., 1984; აბულაძე, 1973; იმნაიშვილი, 1986). აღნიშნულ ტერმინთაგან ცალკე გვინდა გამოვყოთ **პურის გატეხა**. ხევსურულ დიალექტოლოგიურ ლექსიკონში **პურს ახჯღეჩს**-ნიშნავს პურს გატეხს, ჭამას დაიწყებს (ჭინჭარაული, 2005:698). რაჭაში რიტუალური დანიშნულების მქონე დიდი ზომის გულიან ქადას განატეხს ეძახიან (კობახიძე, 1987:31-32). თედო სახოკია **პურის გატეხას** პურის ჭამად ხსნის. იგი წერს: “ქართულ სუფრაზე, ძველად, არ ეგებოდა პური დანით დაეჭრათ, უეჭველად ხელით უნდა დატეხათ და ისე დაერიგებინათ. პურის გატეხა კი ჭამის დაწყებას ნიშნავდა, ხოლო იგივე გავრცელებით მეგობრობას” (სახოკია, 1979: 505). ჯერ კიდევ ებრაული წესის მიხედვით, საკვების მიღების წინ მაცხოვარიც პურზე წარმოთქვამდა ლოცვებს, ღმერთს მადლობას სწირავდა, შემდეგ კი გატეხდა პურს და მიენახებებს შორის ანაწილებდა. მან ეს წესი ალასრულა საიდუმლო სერობაზე, რაც თავიდანვე დაუკავშირდა ევქარისტიას ანუ გახდა ამ საიდუმლოს აღმნიშვნელი ტერმინი (Bernas, 1967:779-780). ევქარისტია ადრეულ ეკლესიაში ყოველდღე აღესრულებოდა (წიგნი, 2004:92). უძველესი ქრისტიანებისთვის პურის ჭამა უფლის სხეულთან ზიარებას ნიშნავდა. „პურის გატეხა“ ალაპსაც ერქვა. ამგვარი შეხედულებები დღემდე ჩანს ქრისტიანთა მსოფლმხედველობაში. საკვების კურთხევისას საუფლო ლოცვას ანუ “მამაო ჩვენოს” ამბობენ, როგორც მართლმადიდებლები, ასევე სხვა კონფესიის ქრისტიანები.

როგორც ცნობილია, პირველი ქრისტიანები სინაგოგაში სიარულის გარდა კვირა საღამოს, ზოგან სხვა დღეებში ან ყოველდღე იკრიბებოდნენ. თავყრილობა იმართებოდა სახლებში (Åþ ø åí ù, 1912: 31). ეკლესია, რომელიც, “კრებას” ნიშნავს, ევქარისტული ხასიათისაა. როგორც ალექსანდრე შმემანი წერს, “მასზე სრულდება სერობა უფლისა (უფლის სუფრა), ევქარისტული “პურის გატეხა”, როგორც მისი დასრულება და აღსრულება... ამგვარად,... არსებობს განუყოფელი ერთობა სამისა — კრება, ევქარისტია (წირვა), ეკლესია ქრისტესი” (შმემანი, 2004:163). ადრეული ეკლესიის სულზე საუბრისას შმემანი წმ. ეგნატე ანტიოქიელის სიტყვებს იმონებებს, რომლითაც წმინდანი ქრისტიანებს ასე მიმართავდა: “ეცადეთ, რაც შეიძლება ხშირად იყოთ ერთად” (შმემანი, 2003:189). პირველი თაობის ქრისტიანებისათვის ევქარისტია, რომლის შემადგენელ ნაწილს ალაპი წარმოადგენდა, იმ ზეციური სერობის მინიერი ტრაპეზი იყო, რომელსაც ხშირად ახსენებდა იესო ქრისტე მამის სასუფევლის მეტაფორის სახით (უაიბრუ, 2004:29). კვირა დღეს და საეკლესიო დღესასწაულებზე ღვთისმსახურების შემდეგ ერთმანეთთან სტუმრად სიარული და ტრაპეზის გაზიარება ქრისტიანული

ცხოვრების წესია და ჩვენშიც ტრადიციული იყო (ეპისკოპოსი ნიკოლოზი, 1997:53; *Àðñè ïñ ãðèðĪ àèãðèé*, 1997:71).

ცნობილია, რომ თავდაპირველად ქრისტიანთა შეკრება სადღესასწაულო ხასიათის იყო და იმგვარად აღესრულებოდა, როგორც მაცხოვარმა დაადგინა საიდუმლო სერობის დროს. იგი იწყებოდა წმინდა წერილის კითხვით, მას მოსდევდა ეპისკოპოსის ქადაგება, ლოცვა, სერობა ანუ ალაპი. მას მერე, რაც მრევლი სიყვარულისა და ერთობის ნიშნად ერთმანეთს ეამბორებოდა ძმური, მშვიდობის ამბორით, მრევლის შემოწირულობებიდან არჩეულ საუკეთესო პურის ნაწილებზე და წყალგარეულ ღვინოზე ეპისკოპოსი ლოცულობდა და სამადლობელს ადავლენდა. შემდგომ ყველა იქ მყოფს აზიარებდნენ. მსახურების განუყოფელ ნაწილს ფსალმუნთა ან სხვა საღმრთო საგალობელთა შესრულება წარმოადგენდა.

ალაპები იწყებოდა და მთავრდებოდა ხელების განბანვით და ლოცვით. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, ალაპები თემის მდიდარი წევრების მიერ სახლიდან მოტანილი შემოწირულობებით იმართებოდა და მიზნად ისახავდა ღარიბი ძმებისა და დეების დახმარებას და ქრისტიანთა შორის ძმური სიყვარულის გაღვივება-შენარჩუნებას. ალაპს უძღვებოდნენ სასულიერო პირები ლოცვით, ვედრებით, მრევლის დამოძღვრით. ეს ხდებოდა ტაძარშიც და მაშინაც, როდესაც მან ერში გადმოინაცვლა. თუმცა, ერში გამართულ ალაპების სუფრას უფრო საერო პირები უძღვებოდნენ. ალაპებზე გადაჭარბებული ჭამა-სმა სირცხვილად ითვლებოდა, ვინაიდან, ერთი მხრივ, ეს იყო ღვთის ტრაპეზი, ხოლო, მეორე მხრივ, ლოცვა. მრევლს მთელი ღამე უნდა ელოცა. ალაპების ლოცვითი მხარე გალობით მთავრდებოდა. თითქმის ყველა გალობდა (*Órî è*, 1911:59-61; *Eñò ï ðèÿ Ī ðààñ ñèààí ï é Òððéàè*, 1902:89-90; *Òàèüááððã* 2000: 102; *Ī ï ññ ï à*, 1991: 205-206; *Áðñ èããòç-Áð ðñ í*, 1890: 129; *Ñèàáàèàñ ï àè÷*, 2004: 51-55; Bernas, 1967: 194; Bechwith, 1998:236).

მოგვიანებით, ალაპი გამოეყო ლიტურგიას, რაც საბოლოოდ IV-Vსს. მოხდა, გახალხურდა და ადგილობრივი ეკლესიების ტრადიციების გავლენით განვითარდა (Bernas, 1967a: 149). უკვე IVს-ში ალაპის ეკლესიაში აღსრულება აიკრძალა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს კანონი VIIIს-მდე ირღვეოდა, როდესაც ტრულის კრებამ კვლავ აკრძალა იგი და სასჯელად განკვეთა დაანესა (*Ī èèàø*, 1911: 565). მას მერე, რაც საეკლესიო კრებებმა ალაპები აკრძალეს ტაძრებში, ქრისტიანებმა მათი გამართვა სახლებში დაიწყეს. იგი ქრისტიანთა შორის დიდი სიყვარულით სარგებლობდა. რომელიმე წმინდანის ხსენების დღეს ისინი მართავდნენ სუფრას ახლობლების, მეგობრების, მეზობლების, ნათესავებისა და ღარიბებისათვის (*Àðñè ïñ ãðèðĪ àèãðèé*, 1997:72-73). ცნობილია, რომ ქრისტიანები ტრაპეზებს წმინდანთა საფლავებზეც მართავდნენ. მოგვიანებით ტრაპეზები ნათესავების დაკრძალვის დღეებში იმართებოდა (Bernas, 1967a: 149). საბოლოოდ ალაპებმა დაკარგეს სიმბოლური მნიშვნელობა და გადაიქცნენ ჩვეულებრივ ტრაპეზებად ანუ ისეთებად, რომლებიც დაკრძალვის, ქორწილის, ძეობის დროს ან მდიდრების მიერ ღარიბებისთვის იმართებოდა (*Ī èèàø*, 1912:100). საქართველოშიც ალაპები, გარდა სალხინო სუფრისა, სამგლოვიარო სუფრადაც ჩამოყალიბდა. აღსანიშნავია, რომ ქართლ-კახეთში ჭირის სუფრასთან დასხდომამდე, ხელის

დაბანის შემდეგ ჩამოატარებდნენ **ბოლონოს** (შავ ღვინოში ჩამბალ პურს). ღვინოში იმ ლავაშს ჩააღებდნენ, რომელსაც მანამდე მკვდრის გულზე გადატეხავდნენ და მიაჩნდათ, რომ ეს ლუკმა მიცვალებულს აუცილებლად მიუვიდოდა. სხვა კუთხეებში მიცვალებულის შესანდობარის დროს იცოდნენ ღვინიან ჭიქაში პურის ჩანობა ან ღვინის პურზე დასხმა, რაც ფაქტობრივად იგივე **ბოლონოს** ჩამოტარებაა. ვფიქრობთ, სამივე წესი ამ კონკრეტულ კონტექსტში განასახიერებს ზიარებას (გოცირიძე, 2004:150; ლამბაშიძე, 2004:114-116, 272), ეს კი იმის საბუთია, რომ სამგლოვიარო სუფრის ქრისტიანული მხარე დასაბამს ალაპიდან და ევქარისტიიდან იღებს, რაც ერთი და იგივეა. ამ წესის აღსრულება მიცვალებულთა მარადიულ სიცოცხლესთან ზიარებაა. მიცვალებულთა მოხსენიება ხომ ქრისტიანული ლიტურგიის განუყოფელი და მნიშვნელოვანი ნაწილია.

ტრადიციულად, საქართველოს ეკლესიებში მიცვალებულთა მოსახსენებლად გამართული ალაპი, გარდა იმისა, რომ “მკვდრისათვის ჭამას” (ორბელიანი, 1991:75), “პურს, სადილს” (აბულაძე, 1973:12) ნიშნავდა, გულისხმობდა მიცვალებულთა სახელზე მსახურების დაყენებას. ალაპი ორგვარი იყო. ერთი, როდესაც მასში მხოლოდ ბერები მონაწილეობდნენ და მეორე, რომელსაც საერო პირებიც ესწრებოდნენ. საალაპე ღვინისა და სანოვაგის მომზადება გლეხებს ევალებოდათ (თოფურია, 1984: 68-70).

იერუსალიმის თემში ალაპის წესი გამორჩეულად ტრადიციული იყო. აქ განსაკუთრებით მჭიდრო იყო ალაპისა და ევქარისტიის კავშირი. აღსანიშნავია, რომ თუ იერუსალიმის ეკლესიაში ორი ტიპის ალაპი იყო, იმთავითვე არსებობდა ისეთი ეკლესიებიც, რომელთა ცხოვრების ამსახველ ჩვენამდე მოღწეულ წყაროებში ალაპების კვალიც კი არ ჩანს (*Ἐξέτι ἀπὸ Ἀεἰεῖς*, 1987:23-24). როგორც ცნობილია, ქართული ეკლესია სამოციქულო და იერუსალიმური წარმოშობის არის. ფაქტობრივად, იგი ლიტურგიკულ ცხოვრებას, იერუსალიმური ტიპიკონით აღასრულებდა V-Xსს, რასაც, თავის თავად, საეკლესიო ცხოვრების ტრადიციაც უნდა მოჰყოლოდა თან. იგი გარკვეული ფორმით ადგილობრივ რელიგიურ ტრადიციას თუ კულტურას უნდა შერწყმოდა. იმის გარდა, რომ საქართველო ელინურ სამყაროში მიმდინარე პროცესების თუ, მოგვიანებით მსოფლიო ეკლესიის ცხოვრების აქტიური მონაწილე იყო, მას ქრისტიანობის პირველივე საუკუნეებიდან მჭიდრო კავშირი ჰქონდა წმიდა მინასთან (ალექსიძე, 2004:35-39,41). ამდენად, სავარაუდოა, რომ იერუსალიმური ღვთისმსახურების ფორმა ანუ ევქარისტია ალაპითურთ ჩვენშიც ადრევე უნდა შემოსულიყო, რაზედაც ვფიქრობთ, ქართული ტრადიციული სუფრის ბუნებაც მეტყველებს. უფრო მეტიც, იგი უადრესი ლიტურგიიდან უნდა იღებდეს სათავეს და ალაპების მემკვიდრე უნდა იყოს. როგორც ითქვა, პურის გატეხა ალაპსაც ერქვა, ევქარისტიასაც და სუფრასაც.

ყველა სახის ქართული ტრადიციული პურობა ქართველისთვისაც ხელის დამშვენებით (დაბანით), ლოცვით ანუ საზრდელის კურთხევით, თამადის არჩევით, უფლის დიდებით და პურის გატეხით იწყებოდა. მორწმუნე ქრისტიანთა შორის ეს წესი დღემდე შენარჩუნებულია. მსგავსად ალაპებისა, ძველად ქართულ სუფრასთან სხდომის დროს დაცული იყო უფროს-უმცროსობის იერარქიული წესი და რიგი. მოსანონი იყო თავშეკავებული, დარბაისლური ქცევა და სიტყვა-პასუხი, რისკენაც მოუწოდებდა ეკლესია. სან-

ადიმო სუფრები ძირითადად იმართებოდა სალამოს და შეიძლებოდა, ღამეც გაგრძელებულიყო.

ეტიკეტის თანახმად, პირველ რიგში მოწვეულ, საპატიო სტუმრებს სვამდნენ, შემდეგ ნათესავებს, ახლობლებს, მოკეთეებს. ღვინო მერიქიფეებს მოჰქონდათ და სუფრის ნევრებს უსხამდნენ (გოცირიძე, 2000: 154-155).

ქართული ტრადიციული სუფრის თავში ან შუაში საპატიო, გამორჩეულ ადგილზე იჯდა თამადა. სახარების ძველქართულმა რედაქციებმა ტერმინ **თამადის/ტოლუმბაშის** (რომელიც მეცნიერთა გარკვეულ ნაწილს კავკასიურ-სპარსული წარმოშობის ტერმინებად მიაჩნია) ქართული შესატყვისი შემოგვიანახეს. ეს არის **პურის უფალი, მთავარი ტაძრისაღ, მწნის თაობა, წინამძღოლი, წინამძღვარი** (გოცირიძე, 1999:59-65; გოცირიძე, 2004:127; იოსელიანი, 1999:4-6). ძველად, მსგავსად სატაძრო თუ საერო აღაპებისა, სუფრის წინამძღოლის ფუნქციას ასრულებდა ხუცესი, ხევისბერი, დეკანოზი, ოჯახის უფროსი და სხვ. მოგვიანებით საზოგადოების სოციალიზაციისა და დესაკრალიზაციის გამო, თამადა ხდება ერისკაცი, ხოლო კიდევ უფრო მოგვიანებით, სათანადო ორატორულ-მჭერმეტყველური ღირსებით გამორჩეული პიროვნება. სუფრის გაძღოლის ეს წესი კი ქართულიდან შევიდა ზოგადკავკასიურ კულტურულ სივრცეში. თამადა ამბობდა **წარსათქმელს**, რაც ძველი ქართული ტერმინია (გოცირიძე, 2004:127; 2001:120-122). მას ლოცვა-ვედრების, ლოცვის ან დიდხანს სიცოცხლის სურვების ხასიათი აქვს. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული სუფრა ზოგჯერ აყალ-მაყალითაც მთავრდებოდა, რაც დიდ სირცხვილად ითვლებოდა, მისი არსი ურთიერთ სიყვარული, პატივისცემა, დალოცვა და მოცემული სოციალური ერთობის, ღვთაებრივი პატრონების, ღმერთის მფარველობის ქვეშ გაერთიანება იყო. სუფრასთან მსხდარი ქრისტიანებისათვის მათ სერობას უხილავად უძღვებოდა უფალი, რომელიც პირველიერარქი, უზენაესი სასულიერო პირიც არის იმავდროულად. თამადობის აღმნიშვნელ ყველა ტერმინში აშკარად ჩანს, რომ თამადა არის მთავარი ფიგურა, სუფრის წარმმართველი. ვფიქრობთ, ტერმინებში: **მთავარი ტაძრისაღ და პურის უფალი** გარკვეულ წილად სუფრის წინამძღოლის არასაერო კუთვნილებაც ჩანს. ტერმინი **ტაძარი/ტაძრობა** სადღესასწაულო სუფრას, ლხინს ნიშნავს. ასევე, სამლოცველო სახლს და სასახლეს, სადაც სახელმწიფოებრივი და სამართლებრივი საკითხები განიხილება. თითქოს და ტერმინი **ტაძარი** საზეიმო სუფრასა და სამლოცველო სახლს სემანტიკურად აერთიანებს. თითქოს და **მთავარი ტაძრისაღ**-ის წინამძღოლია, რომელიც საზეიმო სუფრას უძღვება ტაძარში. მისტიკურად კი, ტაძრის მთავარი თავად უფალია. რაც შეეხება **პურის უფალს, იგი** პურობის უფროსს უნდა ნიშნავდეს. უფალი ქართულში ღმერთს, იესო ქრისტეს აღნიშნავს და უფროსს, ბატონს, პატრონსაც ნიშნავს. მაგრამ ამ შესიტყვებაში მეორე, არაპირდაპირი, მსოფლმხედველობრივი პლანია, რომელმაც, ალბათ, ქვეცნობიერადაც იჩინა თავი და ღმერთსა და მის სხეულთან გაიგივებულ პურს დაუკავშირა სუფრის წინამძღოლი. ხომ არ იკითხება უკანა პლანზე თამადის ორ ძველ ქართულ ტერმინში **მთავარი ტაძრისაღ და პურის უფალი**, რომელიც ევქარისტიისა და აღაპის სახით გამართულ უფლის ტრაპეზს უძღვებოდა და მისტიკურად განასახიერებდა

იესო ქრისტეს, რომ საიდუმლო სერობაზე თავად ღმერთია **მთავარი ტაძრისაღ და პურის უფალი**.

ურთიერთ სიყვარულისა და ძმობის სული ქართულ სუფრაზე ძლიერია, რაც მსგავსად ალაპებისა, ხშირად არის ამბორის სახით გამოხატული. დღევანდელ სუფრაზეც შემორჩენილი ამგვარი ქმედება ძალზედ აბნევს თანამედროვე მენტალობის მქონე შინაურსა თუ სტუმარს. ეს ამბორი მშვიდობის, ძმობის ამბორია, რომელიც ალაპებიდან იღებდა სათავეს და ექპარისტული ლიტურგიის ნაწილი გახდა (უაიბრუ, 2004:31). ამგვარი ამბორი ტრანსფორმირებული სახით თანამედროვე ქართული და არა მარტო ქართული სუფრის ტრადიციაში უნდა იკითხებოდეს. ჩვენში, როცა ვახტანგურის სახელით ცნობილ წესში ორი მეინახე ჯვრის ფორმით ხელი-ხელ გადაჭდობილი სვამს ღვინოს, იგი ქრისტეში ძმობასა და ერთობას უნდა ნიშნავდეს. ამ აზრს ვფიქრობთ, გერმანული Bruderschaft-ის წესიც განამტკიცებს, რომელიც ძმობას ნიშნავს და იმავდროულად რელიგიურ გაერთიანებას, საძმოს.

სუფრასთან ღვთის სადიდებლის გარდა ითქმებოდა წინაპართა მოსაგონარი, სამშობლოს, ერის, გმირების, გამოჩენილი ადამიანების, სუფრის წევრების სადღეგრძელოები. სუფრა **ყოვლადწმინდას** ან **ყველანწმინდას** სადღეგრძელოთი მთავრდებოდა. ამ სადღეგრძელოსთან დაკავშირებით არსებობს ორი მოსაზრება. პირველის მიხედვით, იგი ყველანწმინდას სადღეგრძელო უნდა ყოფილიყო და შემდეგ დაუკავშირდა ღვთისმშობელს (გოცირიძე, 2001:121). მეორის მიხედვით, ღვთისმშობლის წარსათქმელმა მოგვიანებით შეიძინა ყველანწმინდას მნიშვნელობა (აბაკელია, 1997:161). ვინაიდან ქართული ტრადიციული სუფრა ლიტურგიული ბუნებისაა და ექპარისტია-ალაპიდან მომდინარეობს, ხსენებული სადღეგრძელოც, ვფიქრობთ, პირადი დილის ლოცვის თუ ლიტურგიული მსახურების ბოლო, განტყევის ლოცვასთან უნდა იყოს დაკავშირებული (*ღამისთევის ლოცვა*, 2000: 85-86). პირადი ლოცვების ბოლოს ჩვენ ვამბობთ: “უფალო იესო ქრისტე, ძეო ღვთისაო ლოცვითა ყოვლადწმინდისა დედისა შენისათა, ღირსთა და ღმერთშემოსილთა მამათა ჩვენთათა და ყოველთა წმიდათა, შეგვიწყალენ ჩვენ. ამინ”. საგულისხმოა, რომ დღემდე საქმლის წინ სათქმელ ლოცვებში “მამაო ჩვენოსთან” ერთად ითქმება მსგავსი ლოცვა. ამდენად, ქართული სუფრაც იმ ბოლო ლოცვით მთავრდება, რომელიც ლიტურგიის ან პირადი ლოცვის ბოლოს ითქმის. უფრო მეტიც, უკავშირდება პურობის დანყების წინ სათქმელ ლოცვას.

ვფიქრობთ, ქართული ტრადიციული სუფრის რელიგიურ ხასიათსა და ლიტურგიულ წარმომავლობას ე.წ. სალხინო საგალობლებიც უსვამს ხაზს მათ შესწავლას საგანგებო ნაშრომები მიუძღვნეს მ. შილაკაძემ და მ. ერქვანიძემ. ვფიქრობთ, მ. ერქვანიძე მართებულად აღნიშნავს, რომ ძველად გალობას და სიმღერას მათთვის განკუთვნილი ადგილი ეკავათ, მაგრამ იმავდროულად თანაარსებობდნენ. მ. შილაკაძის მიერ შეკრებილი ეთნოგრაფიული მასალა გურიასა და რაჭაში (1971, 1974) ნათლად მოწმობს, რომ ხალხი ანსხვავებდა საგალობლებს, რომლებიც ტაძარსა და ერში იგალობებოდა (შილაკაძე, 2001:170). მ. ერქვანიძის მიხედვით სალხინო საგა-

ლობლები “შუალედური მოვლენაა გალობასა და სიმღერას შორის. მელო-
დიკა წმინდა საეკლესიოა. მხოლოდ სიტყვიერი ტექსტია შეცვლილი, ანუ
გახალხურებული...ერი ყოფაში საეკლესიო ჰანგებს იყენებდა, უცვლიდა
რა მათ საეკლესიო ტექსტებს და არა პირიქით”. თუ სალხინო საგალობლებ-
ის ტექსტი გახალხურებულია, მისი მელოდია უპირობოდ საეკლესიო სა-
გალობლისაა, მხოლოდ რიგ შემთხვევაში (მაგ. „მოვედით და ვსვათ“), ავ-
ტორის აზრით, შეინიშნება გარკვეული საერო გავლენა, რაც საეკლესიო
გალობის ოჯახებში გადასვლის გამო უნდა მომხდარიყო (ქართული საეკ-
ლესიო გალობა, IX-XI, XIV), ანუ ძირითადად საოჯახო ყოფაში შესულ სა-
გალობელს ეცვლებოდა ტექსტი, ხოლო მელოდია იგივე რჩებოდა. ოჯახში
საგალობლების შესრულების ტრადიციამ, ათეისტური პერიოდის მიუხე-
დავად, შესაძლებელი გახადა მისი შენარჩუნება. ეთნოგრაფიული მონაცე-
მების მიხედვით, ოჯახებში საგალობლის შესრულების ტრადიციამ გური-
აში, რაჭაში, ქართლში, ზემო იმერეთში XXს. 40-60-იან წლებამდე მოაღწია
(შილაკაძე, 2001:164). ქართულ ტრადიციულ სუფრაზე წარმოთქმულ სა-
დღეგრძელოებს შესაბამისი სალხინო საგალობლები მოსდევდა. მაგ. მეფე-
დედოფლის სადღეგრძელოს „შენ ხარ ვენახი“, „მრავალჟამიერი“, ხე-
ლისმომკიდების სადღეგრძელოს დროს „შენ რომელმა განანათლე და“
საგალობლებთან ერთად სიმღერა „შენ ჩემო ნათლიდედაო“, გარდაცვ-
ლილი მშობლების სადღეგრძელოს — ჟამთა და წელთა (გურია), „სულთა
მათთა“ (რაჭა) და სხვ. მასალიდან ჩანს, რომ ქორწილში, ძეობაში ჭრელები
და დასდებლები იგალობებოდა (შილაკაძე, 2001:164-167). ალექსანდრე
ჯამბაკურ-ორბელიანის ცნობილი აღწერილობის მიხედვით, ნადიმზე მგა-
ლობლებს თავში მჯდომი ყველაზე პატივცემული პიროვნების მაგიდის წინ
მუხლმოყრით უნდა ეგალობათ. ნადიმზე ასრულებდნენ სალხინო საგა-
ლობლებს, საერო სიმღერებს ლღინებით, მრავალჟამიერს. ოთხი საათის
თავზე ერთმანეთის მადლიერი სტუმრები თავ-თავის გზაზე მიდიოდნენ
(Jambakur-Orbeliani, 2005:14).

ამრიგად, საერო სუფრაზე ეკლესიიდან უცვლელი მელოდიით შემოსუ-
ლი საგალობლები, ჭრელების, დასდებლების, ძლისპირებისა და მათი ვრცე-
ლი რეპერტუარის, ფაქტობრივად განსხვავებული ჟანრის, საგალობლის ანუ
სალხინო საგალობლის არსებობა, ნათლად მიუთითებს ქართული ტრად-
იციული სუფრის რელიგიურ სემანტიკაზე, რაც XIX-XXსს. მიჯნაზეც იყო
შემონახული და კარგად ესმოდა ქართულ საზოგადოებას. აკი დეკანოზი
რაჟდენ ხუნდაძე წერს: ქორწილი და ნადიმი ნახევრად ლოცვას წარმოად-
გენდაო. ამას გარდა, **სალხინო საგალობლების** რეპერტუარი და ნაირ-
ფეროვნება ქართული სამგალობლო და ზოგადად მუსიკალური კულტურის
განვითარებაზე მეტყველებს და იმ ფაქტზეც, რომ ოფიციალური ეკლესია
გარკვეული სახის საგალობლების ნადიმზე შესრულებას არამც თუ არ კრძა-
ლავდა, არამდე მიესალმებოდა კიდევ, ვინაიდან კარგად იცოდა ტრადიცი-
ული სუფრის ბუნება და ფესვები. იმავდროულად, იგი უკუპროცესს ერიდე-
ბოდა. საერო სიმღერები არამც და არამც არ შეჰქონდა ეკლესიაში. თუმცა,
ქართულ საერო და საეკლესიო მუსიკალურ კულტურას ერთი საერთო
მუსიკალური აზროვნება, ენა და ტრადიცია ქმნიდა.

დამონმებული ლიტერატურა

აბაკელია, ნინო. (1997). *სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში*. თბილისი: მეცნიერება.

აბულაძე, ილია. (1973). *ძველი ქართული ენის ლექსიკონი* (მასალები). თბილისი: მეცნიერება.

ალექსიძე, ზაზა. (2004). ქრისტიანობა საქართველოში ანდრია პირველწოდებულთან დადგენილ კრებულში: გორდებანი, რისმაგ (რედ.). *ქრისტიანობის ოცი საუკუნე საქართველოში*. თბილისი: ლოგოსი.

ბანძელაძე, გიორგი. (1999). სადღეგრძელო. კრებულში: ფუტკარაძე, ტარიელ (რედ.). *ქუთაისური საუბრები*, I. (გვ.4). ქუთაისი: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

გოცირიძე, გიორგი. (1999). ქართული სუფრის კულტურული მოზაიკა (თამაძის ინსტიტუტი). კრებულში: ფუტკარაძე, ტარიელ (რედ.). *ქართველური მემკვიდრეობა*, III. (გვ. 59-66). ქუთაისი: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

გოცირიძე, გიორგი. (2000). ტრადიციული ქართული სუფრის ეტიკეტი და მისი სოციალური დინამიკა. კრებულში: ფუტკარაძე, ტარიელ (რედ.). *ქართველური მემკვიდრეობა*, IV. (გვ. 150-159). ქუთაისი: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

გოცირიძე, გიორგი. (2001). მჭერმეტყველების საკრალური სემანტიკა ქართული სუფრის წესებში (სადღეგრძელო). კრებულში: ფუტკარაძე, ტარიელ (რედ.). *ქართველური მემკვიდრეობა*, V. (გვ. 117-124). ქუთაისი: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

გოცირიძე, გიორგი. (2002). საწესო სუფრის ისტორიიდან-სამგლოვიარო სუფრა. კრებულში: მუსხელიშვილი, დავით (რედ.). *ოჩხარი*. (გვ.146-159) თბილისი: მემატიანი.

გოცირიძე, გიორგი. (2004). ქართული სუფრის ეთნოსოციალური, კულტურული და რელიგიური ასპექტები. *ლოგოსი*, II:124-128.

გოცირიძე, გიორგი. (2007). *კვების ხალხური კულტურა და სუფრის ტრადიციები საქართველოში*. თბილისი: ენა და კულტურა.

ერქვანიძე, მალხაზ. (2003). *ქართული ტრადიციული მუსიკა. საეკლესიო და სალხინო საგალობლები (გურული კილო)*. თბილისი: ხელოვნება.

თოფურია, ნინო. (1984). *ქართველი ხალხის სამეურნეო ყოფის ისტორიიდან(მევენეხობა-მალვინეობასთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები)*. თბილისი: მეცნიერება.

იველაშვილი, თინა. (1988). *ქართული სუფრის ეტიკეტი*. თბილისი: მეცნიერება.

იმნაიშვილი, ივანე. (1986). *ქართული ოთხთავის სიმფონია-ლექსიკონი*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

იოსელიანი, ხათუნა. (1999). *საქორწილო სუფრასთან გამასპინძლების წესი სვანეთში (თამადის ინსტიტუტი სვანეთში)*. თბილისი: მეცნიერება.

იოსელიანი ხათუნა.(2005). *სტუმარმასპინძლობის ტრადიცია სვანეთში*. თბილისი: მემატეანე.

კობახიძე, ალექსანდრე. (1987). *რაჭული დიალექტის ლექსიკონი (მასალები)*. თბილისი: მეცნიერება.

ნიკოლოზი, ცაგერისა და სვანეთის ეპისკოპოსი. (1997). *წესი ქრისტიანის ცხოვრებისა*. თბილისი: კანდელი.

ორბელიანი, სულხან-საბა.(1991, ტ.1, და1993 ტ.2).*ლექსიკონი ქართული*. თბილისი: მერანი.

უიაზრუ, ჰიუ. (2004). *მართლმადიდებლური ლიტურგია*. თბილისი: არტანუჯი.

სახოკია, თედო. (1979). *ქართული ხატოვანი სიტყვათ-თქმანი*. თბილისი: მერანი.

ლამისთევის ლოცვა და ლიტურგია კომენტარებით. (2000). ნეკრესის ეპარქია.

ლამბაშიძე, ნინო. (2004). *ახალწლის დღეობათა ციკლი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში (ერწო-თიანეთი)*. თბილისი: მემატეანე.

ლამბაშიძე, ნინო. (2001). რატომ უწოდებენ მიცვალებულის სულს სულინ-მინდას აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში? კრებულში: ფუტკარაძე, ტარიელ (რედ.). *ქუთაისური საუბრები*, V. (გვ.265-274). ქუთაისი: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

შილაკაძე, მანანა. (2001). ქრისტიანული მუსიკალური კულტურა და ქართული საგალობლების შესრულების ხალხური ტრადიცია. კრებულში: შილაკაძე, მანანა; ბუბულაშვილი, ელდარ; ლამბაშიძე, ნინო (რედაქტორები). (გვ.163-177).*ქართული საეკლესიო გალობა. ერი და ტრადიცია*. თბილისი: მემატეანე.

შემანი, ალექსანდრე. (2004). საიდუმლო შეკრებისა. *დიალოგი* 1:163-170.

ჩუბინაშვილი, ნიკო. (1961). *ქართული ლექსიკონი*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

ჩუბინაშვილი, დავით. (1984). *ქართულ-რუსული ლექსიკონი*. თბილისი: საბჭოთა ხელოვნება.

ჭინჭარაული, ალექსი. (2005). *ხევსურული ლექსიკონი*. თბილისი: ქართული ენა.

Àððèì àí àðèð Ì àèàðè. (1997). *Ì í àáàáí èà àðááí èð òðèòò èàí àí àí à àí ñèðáíí ù á è í ðàçáí è-í ù á. Ðí òòí à-í à-Áí í ó: Ì àæäóí àðí àí ù é í ðááí ñèááí ù é Óí í ä «Áæááí àáñò».*

Áðí èxàóç, Ó.À., Áð ðí í, È. À.(èçáàðáèè). (1890).*Ýí òèèèí ÿ àíèè-áñèè è ñèí ààðü. ò. Ø. Ñáí èð-Ì àðáðááóðá*

Äp ø áí ú, È. (1912). *È ñò í ðèÿ äðááí áé óáðéáé. í áðááí ä ñí ÿðí äí ó ðáóóçñéí äí èçááí èÿ. Ì í ñéää: Í óóü.*

È ñò í ðèÿ Í ðááí ñéääí í é Óáðéáé äí í à-àéà ðáçüáéáí èÿ óáðéáé. (1902). èçááí è ä ñááüí í á. Ñáí èð-Ì áóáðáóðá: Çéí í äáéüí äÿ ðèí í áðàð èÿ.

È äéääáðí ú á í áú -àé è í áðÿüü á ñò ðáí àð çàðóááé í í é Ááðí í ú. È ñò í ðè -áñéè ä óí ðí è è ðáçáèð è ä í áú -ááá. (1983). Ì í ñéää: Í áóéà.

È äéääéè äçá, Èí ðí áéè. (1912). È áðóñáéèí ñéé è äáí í í àð VII ááéà (Áðóçéí ñéäÿ äáðñéÿ). Óáéèèñè.

Ì èéàø, Í èéí äéí, äí èñéí í Äáí äðéí ñéí -È ñòðé é ñéè. (à1- 1911, à2- 1912). Í ðááé è ä Ì ðááí ñéääí í é Óáðéáé ñ ò í èéí äáí èÿí è. Ñ. - Ì áóáðáóðá: èçááí äáéüí äí Ñ.-Ì áóáðáóðáñéí é Áóóí áí í é Àéääáí èè.

Ì í ñí í á, Ì èðáè. (1991). È ñò í ðèÿ Óðèñò è äí ñéí é Óáðéáé (í í ðáçüáéáí èÿ Óáðéáé-1054á). Èéää: èçááí è ä ððè ñòè äí ñéí é áéääí äáí ðèðáéüí í -í ðí ñááòèðáéüí é äññí ø è äòèè «Ì óóü è è ñòèí á».

Ñéääéääí í áé -, Ì èðáè. (2004). Óàééí äú é ò èí èéí í. Ì í ñéää: èçááí è ä Ñðááí ñéí äí Ì í í äñðú ðÿ.

Óàééí äáÿ Áé áéèÿ, ò 3. (1987). Ñòí é äí èüí : Èí ñòèðóð Ì áðááí ä ä Áé áéèè.

Óàéüááðá Í èéí èáé. (2000). È ñò í ðèÿ Óðèñò è äí ñéí é Óáðéáé. Ì í ñéää: èçááí äáéüí äí Ì ðááí ñéääí í äí Ñáÿòí -Óè óí í í äñéí äí Áí äí ñéí äñéí äí È í ñòèðóðà.

Óóí é, Óð. Èñ. (1911). È ñò í ðèÿ ððèñò è äí ñéí é óáðéáé í ò äðäü, í äí í ñò í èüí è èð äí í àø èð äí áé. Ì í ñéää: Óèí í áðáó èÿ Ó-ää È.Ä. Ñú ðéí à.

Ø ì äí áí, Àé áéñáí äð, Ì ðí òí í ðáñáèð áðð. (2003). Áááüáí è ä á èèð óðáè -áñéí á áí äí ñ-éí äé ä. Èéää: Ì ðí èí ä

Beckwith, R.T.(1998). *Eucharist in New Dictionary of Theology.* England, Leicester: Inter-Varsity Press.

Bernas, C. (1967). *Agapas in New Catholic Encyclopedia*, v. I. Washington: The Catholic University of America.

Bernas, C.(1967a). *Breaking of Bread in New Catholic Encyclopedia*, v. II. Washington: The Catholic University of America.

Jambakur-Orbeliani, Prince Aleksandre.(2005). The Chanting, Singing and Ghighini of the Iberians. In *:Essays on Georgian Ethnomusicology.* (pp.12-16) Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi, V. Sarajishvili State Conservatoire.

GIORGI GOTSIRIDZE, NINO GAMBASHIDZE

LITURGIC NATURE OF THE GEORGIAN TRADITIONAL FEASTS, EXULTATIONS AND FESTIVE HYMNS

There is nothing original in saying that music is an integral and indispensable part of traditional Georgian feasts. Drinking songs and entertainment together with the verbal aspects of eloquence build up a table communication system. The roots of Georgian feasts go back to the ancient beliefs and images, at the same time defining the essence of musical accompaniment. The phenomenon of Georgian repasts has attracted attention of a great number of researchers who attempted to study it from various angles. It has also become the subject of research for sociologists, writers, psychologists and others. We are not going to dwell upon a great number of mutually exclusive and curious opinions existing about the Georgian feast. We find it only expedient to mention that quite a number of existing views are formed as a result of observing the transformed, altered and distorted traditions of the modern Georgian feast, which has nothing to do with its past true nature and in a lot of cases, to put it mildly, cannot be treated seriously.

The deity, the object of worship was the centre around which the community and the social milieu was united and at the culminating moment of common worship or when offering a sacrifice they partook of the killed animal's flesh, thus taking communion. It was the most significant and integral part of the uniting power of the common cult that consolidated society. A ritual repast and eating and drinking in generally were the same acts of sacrifice as offering a sacrificial animal to God. The process of eating is identical with the sacrificing process. In the Slavonic languages, particularly in Russian the word *zhrats* (to eat) means "offering a sacrifice to God". The word priest – *zhrets* is a derivative from this word (*Calendar Customs*, 1983:168, 175).

It is common knowledge that pre-Christian sacrifice is a pre-image of Jesus Christ. In himself Jesus Christ united all kinds of sacrifices thus occupying the central place of a new kind of unity of the communion Christians or the Church; during each divine service He sacrifices Himself for their sake. His nation takes the Holy Communion of His flesh and blood at the Saviour's altar.

Such a view was widely accepted not only in the church but in the world as well thus facilitating the formation of definite traditions of the Christian peoples.

The idea that the Georgian feast has a religious foundation and is of a ritual character is expressed by different authors (Gotsiridze, 2001, 2004, 2007; Abakelia, 1997; Ivelashvili, 1995; Bandzeladze, 1999; Ioseliani, 1999, 2005; etc). But neither its provenance, nor the religious and ideological foundation it stemmed from have been studied so far. Neither has anything been found out about the features of Georgian feasts and repasts acquired after the Evangelization of Georgia. We will try to find answers to these questions.

In the Georgian language the terms denoting partaking of food and drink in general

are quite numerous. We have studied the terms indicating eating and drinking at a party and they are as follows: *trapezi* – having a meal; eating; *seroba* – supper, evening meal; *seri* – a meal in general, supper, feast, dinner; *tadzari* – a feast, an official repast, merry-making, a party; *tadzroba* – having a feast, an official repast, making merry, giving a party; *puri*, *puroba* – any meal, a party, receiving guests, a feast, a banquet; *puris chama* – any meal, eating and drinking in general; *puris rtva* – eating and drinking in general; *puris gatekhva* – to break a loaf of bread into pieces, breaking bread, meaning eating, having a meal.

It has been concluded that the terms mainly have secular and religious meaning (Orbeliani, 1991, 1993; Chubinashvili, 1961; Chubinashvili, 1984; Abuladze, 1984; Imnaishvili, 1986). One of the above-mentioned terms deserves a special note; it is *puris gatekhva* breaking bread into pieces.

In the Dictionary of Khevsuretian dialect the term *puris akhlecha* (“breaking bread”) means to begin eating” (Chincharauli, 2005: 698). In Racha a large *kada* (Georgian pastry with sweet stuffing) is called *ganatekhi* (a broken-off piece. Kobakhidze, 1987:31-32). Tedo Sakhokia explains “breaking bread” as “having a meal”. He writes, “At a Georgian feast, in olden times, the bread was not to be cut with a knife, — it was to be broken into pieces and distributed among guests. Breaking bread meant beginning to eat, by expanding its meaning it also meant making friends” (Sakhokia, 1979:505).

According to a Jewish custom, before partaking of food even the Saviour would say a prayer over the bread thanking God and only after that he would break the bread and distribute the pieces among his table-companions. He observed this rule at the Last Supper and it became associated with the Eucharist thus becoming the term denoting this sacrament (Bernas, 1967:779-780). The Eucharist was observed every day in the early days of Christianity (Skabalaovitch, 2004:92). For ancient Christians eating bread was considered to be communing with the body of the Lord. A funeral repast was called a bread-breaking feast as well. This attitude can be still observed in the Christian world outlook, as the prayer of the consecration of food the Lord’s prayer is said both by the Orthodox Christians and Christians of other denominations.

As is known besides visiting the synagogue the first Christians got together on Sunday evenings, in some places on other days or even every day. They usually gathered at each other’s homes. (Doushen, 1912:31). The word *eklesia*, (church) meaning a meeting, is of Eucharistic character. “Lord’s repast, Eucharistic bread breaking is observed there as its completion and realization... and so”, writes Alexander Shmeman, “there is an indivisible unity of the three – the meeting, the Eucharist (liturgy), Christ’s church” (Shmeman, 2004: 163). While speaking about the spirit of the earlier church, Shmeman quotes St. Ignatius of Antioch’s words who addressed the Christians as follows: “Try to be together as often as possible” (Shmeman, 2003: 189). For the first generation Christians the Eucharist whose constituent part *agape* was, was an earthly act of the divine supper, that Jesus Christ often mentioned as a metaphor for the Father’s abode (Waybrough, 2004: 29): After a liturgy on Sundays and religious holidays it was a custom of Christians to visit

one another and share a meal and it became a tradition with us as well (bishop Nicholoz, 1997: 53; Archimandrite Makari, 1997: 71).

It is known that originally Christians' gathering had a festive character and were conducted as the Redeemer had ordained at the Last Supper. It began with the reading of the Scripture followed by the bishop's preaching, praying and feasting or having an agape. After the parish members had exchanged kisses in token of friendly love and unity, the bishop offered prayers over the best pieces of bread selected from the offerings of the congregation and also over the wine diluted with water. After that all those present received the Eucharist. Reading psalms or performing other hymns was an essential part of the service.

Feasting began with washing hands and praying. It was common knowledge that feasts (agapes) were arranged with the offerings made by the well-off members of the community and were meant to help their poor sisters and brethren and generate and maintain friendly love among Christians. Priests conducted the agapes with praying, supplicating and preaching to the congregation. It was initially like that in the church and later the custom penetrated into secular life. Though in the world laymen arranged the agapes. Excessive drinking and eating at the feast was assumed to be shameful, as on the one hand it was Lord's repast and on the other it was praying. The congregation prayed throughout the night. The prayer part of the agape ended with chanting. Almost everybody present chanted (Fouk, 1911: 59-61; *History of the Orthodox Church*, 1902: 89-90; Talberg, 2000: 102; Posnov, 1991: 205-206; Brockhaus and Efron, 1890: 129; Skabalanovich, 2004: 51-55; Bernas, 1967: 194; Bechwith, 1998:236).

Subsequently the agape was separated from liturgy, the process was completed in the 4th-5th centuries. The agape became popular, acquired a secular character, developing under the influence of the local ecclesiastic traditions (Bernas, 1967a: 149). In the 14th century observing the agape in churches was prohibited, but the canon seems to have been violated till the 7th century when the Trullan Synod prohibited it again establishing excommunication as a punishment. (Milash, 1911: 565). After the Synod's prohibition to hold agapes in churches, Christians began to observe them in their homes. They were very popular with Christians. On some saints' feasts they gave parties inviting friends, neighbours, relatives and the poor. (Archimandrite Makari, 1997:72-73). It is known that Christians had repasts on the graves of saints too. Subsequently agapae were arranged on the funeral days of the relations (Bernas, 1967a: 149). Finally agapae lost their symbolic significance and turned into usual banquets arranged on funeral days, weddings, childbirth celebrations; well-off people also held them for the poor (Milash, 1912:100). In Georgia, too, agapes at first being of a festive character, gradually turned into funeral repasts. It is noteworthy that in Kartli and Kakheti before sitting down to table, after washing their hands the guests were offered *boghlotso* (bread soaked in red wine). The bread had previously been broken on the dead person's chest and it was believed that it was sure go to the deceased. In other regions when a toast for the repose of the soul of the deceased was proposed bread was either dipped in wine or some wine was poured on the bread, which was the same as offering *boghlotso*. All the three customs in this very context symbolized the Eucharist (Gotsiridze, 2004:150; Ghambashidze, 2004: 114-116, 272); this confirms that the Christian aspect of the

mourning repast stems from the agape and Eucharist, which are the same. Observing this rule means communing the deceased with eternal life. Praying for the deceased is an indispensable and integral part of the Christian liturgy.

It was a tradition in Georgia that the agape held in the church implied not only “eating for the deceased” (Orbeliani, 1991:75), “bread, dinner” (Abuladze, 1973:12), but also meant holding a divine service in the name of the deceased. There were two kinds of agape. In one only monks took part and the other might be attended by laymen as well. It was the peasants’ duty to provide the agape with wine and food (Topuria, 1984: 68-70).

In the Jerusalem community the agape tradition had a special significance, the bond between the Eucharist and the agape being exceptionally strong. It should be noted that if in some churches of Jerusalem two types of agape ceremonies were observed from the very beginning, there also were some other churches in which the presence of the agape tradition is not attested in any written sources describing their history (*Study Bible*, 1987:23-24). As is known, the Georgian church is apostolic and of Jerusalem origin. Actually from the 5th to the 10th century it performed its liturgical ceremonies according to the Jerusalem typicon which logically must have resulted in the formation of the tradition of ecclesiastic life. In a certain manner it must have fused with the local culture and traditions. Besides being an active participant of the current processes in the Hellenic world and subsequently in the world ecclesiastic life Georgia always maintained strong links with the Holy Land since the early centuries of Christianity (Aleksidze, 2004: 35-39, 41). Hence, it can be assumed, that the pattern of the Jerusalem divine service that is the Eucharist with the agape must have been introduced into our church from the very beginning, which is substantiated by the nature of the traditional Georgian feasts. More than that they must have originated from the most ancient liturgy and must be a successor to the agape. As it has been mentioned above breaking bread was the name of the agape, the Eucharist and the feast.

Every kind of the traditional Georgian feast began with embellishing hands i.e. washing hands, praying i.e. consecrating the victuals, electing the tamada (toast-master), glorifying God and breaking bread.

This rule has been preserved up to this day among true Christians. Following the agape traditions, sitting at table according to the age hierarchy was strictly observed; church favoured quite manners, and polite conversation were greatly approved.

Festive banquets were mainly held in the evening, sometimes lasting throughout the night.

In keeping with the etiquette the guests of honour were the first to be seated, then came relatives and friends; wine was brought in and poured into the guests’ cups by wine-servers (Gotsiridze, 2000:154-155).

At the head or in the middle of the Georgian traditional feast table, at an honourable place the toast-master sat. The old Georgian redactions of the Gospel have preserved the Georgian equivalent of the term *tamada* / *tolumbashi* (which some scholars think to be of the Caucasian-Persian origin). They are: *puris upali* (master of the bread), *mtavari tadzrisai* (head of the banquet), *mkhnis taoba* (head of the feast, merry-

making), *tsinamdsgholi* (leader), *tsinamdsghvari* (leader) (Gotsiridze, 1999: 59-65; 2004:127; Ioseliani, 1999: 4-6).

In the past both at the ecclesiastic and secular agapes the function of the head of the feast was performed by a priest, the elder of the community (*khevisberi*, *khutsesi*, *dekanози*), the head of the family and others. Later, due to the socialization and desacralization of society a secular person became the toastmaster and still later a person distinguished for his oratory and eloquence performed the function. This way of conducting the feast penetrated into the common Caucasian culture. The toastmaster proposed *tsarsatkmeli* (a toast), which is an old Georgian term (Gotsiridze, 2004: 127; 2001:120-122). The toast was an equivalent of a prayer, an appeal for longevity; though sometimes a Georgian feast might end in misunderstanding and disorder, which was considered a great shame. The essence of the feast was mutual love, respect, blessing and consolidation within the given social unity, under the protection of the heavenly guardians and God. The Christians sitting at the festive table were sure that the invisible Lord, who at the same time was the supreme ecclesiastic figure, guided them. All the terms denoting the toastmaster clearly show that the toastmaster is the most important figure, the leader of the feast. We suggest that the terms *mtavari tadzrisai* (head of the banquet) and *puris upali* (master of the bread) also refer to the fact that the toastmaster is not only a secular person. The terms *tadzari* and *tadzroba* means a festive meal, a banquet. It also indicates a house for praying and a palace where state and judicial issues were discussed.

The term *tadsari* (a festive meal, banquet) semantically unites a banquet and a church, a house for praying; as though the head of the banquet is the leader who conducts a festive meal in the church. Mystically the head of the church is God. As regards *puris upali* (master of the bread) it must have meant the chief, leader of a festive meal. *Upali* in Georgian means God, Jesus Christ; it also denotes a master, guardian, and protector. But this word combination contains another indirect meaning, which might have emerged subconsciously and which associated *puris upali* (master of the bread) with God and bread identified with the body of Christ. Can the two ancient Georgian terms denoting *tamada* (a toastmaster) *mtavari tadzrisai* (head of the banquet) and *puris upali* (master of the bread) also mean the person who conducted the feast held as the Eucharist and the agape personifying Jesus Christ mystically, as our Lord himself is *mtavari tadzrisai* (head of the banquet) and *puris upali* (master of the bread) at the Last Supper?

The spirit of mutual love and brotherly affection is very strong at Georgian feasts, which as at agapes is often expressed by kissing. This custom that has survived up to this day often confuses people of modern mentality, both locals and foreign guests. This kiss is a token of brotherly love and wish for peace, which has stemmed from agapae and has become part of the Eucharistic liturgy (Waybrough, 2004:31). Such a kiss, in its transformed aspect, can be observed in the modern Georgian table traditions and not only there. In this country when two members of the feast drink wine with their arms interlaced crosswise (this manner of drinking is called *vakhtanguri*), it may mean brotherhood and unity in Christ. This surmise can be substantiated by the German tradition of “Brû derschaft” meaning both brotherly love and religious unity, brotherhood.

Besides the toasts extolling God there were toasts to the memory of ancestors, to the welfare and prosperity of motherland, the national heroes, outstanding people, the members of the feast. The feast ended with the toast to All Saints. In connection with this toast there are two opinions. According to one of them it must have been a toast to All Saints and only later it came to be associated with Mother of God (Gotsiridze, 2001: 121); according to the other contention the toast to the Holy Virgin acquired the meaning of All Saints subsequently (Abakelia, 1997: 161). As the Georgian traditional feast is of liturgical nature stemming from the Eucharist and agape, the above-mentioned toast must be connected with the personal morning prayer (matin) or the last dismissal prayer of the liturgical service (*Night prayer*, 2000: 85-86). At the end of personal prayer we say: “Our Lord Jesus Christ, Son of God by the prayers of your Mother, the Holy Virgin, the Worthy and Godly fathers and All Saints, forgive us. Amen”.

It is noteworthy that in the prayers said before every meal together with “The Lord’s Prayer” the prayer like the one mentioned above is also uttered. Thus, the Georgian feast ends with the same prayer the liturgy or a personal prayer. More than that, it is connected with the grace offered before the beginning of a feast. The religious character and liturgic provenance of the Georgian traditional feast are also emphasized by the so-called *salkhino sagaloblebi* (hymns of rejoice). Manana Shilakadze and Malkhaz Erkvanidze dedicated special works to their study. Erkvanidze aptly concludes that in ancient times chants and songs occupied the places specially meant for each of them, though they co-existed. The ethnographic material collected by Shilakadze in Guria and Racha (1971, 1974) directly indicates that people differentiated between the hymns sung in churches and those performed in the world (Shilakadze, 2001:170). According to Erkvanidze the festive chants are “intermediate phenomena between chants and songs. The melodic structure is purely ecclesiastical. Only the verbal text is changed i.e. is adapted to folk songs. In the world people used ecclesiastic tunes, changing the religious texts and not vice-versa”. If the text of the festive chant is changed and made secular its tune is always ecclesiastic. Only in a number of cases (e.g. *Movedit Da Vsvat* – Here We Are and Let Us Drink), in the author’s opinion, a definite secular influence can be noticed which must have been caused by introducing the ecclesiastic chants into the families (Erkvanidze, 2003: IX-XI, XIV). That is only the texts of the chants that penetrated into families were changed, but the melody remained the same. Despite the long atheistic period the tradition of performing chants in families made it possible to preserve them. According to ethnographic data the tradition of performing chants in families in Guria, Racha, Kartli, Zemo (Upper) Imereti lasted till the 40-60s of the 20th century (Shilakadze, 2001:164).

The toasts proposed at Georgian traditional feasts were accompanied by appropriate festive chants. For example a toast to the bride and bridegroom was followed by *Shen khar Venakhi* (Thou Art a Vineyard) by *Mravalzhamieri* (many happy returns), a toast to the best men was followed by *Shen Romelman Gangvanatle* (“Though That Illuminated Us”) and the song *Chemo Natlidedao* (“You, My Godparent”). The toast to the repose of the souls of the diseased parents was

followed by the chant *Zhamta Da Tselta* (“Of the Times and the Years”, Guria), *Sulta Matta* (“Their Souls”, Racha) and others. It is clear from the material that at wedding parties and childbirth celebrations *chrelis* and *troparia* were performed (Shilakadze, 2001:164-167). According to the well-known description by Jambakur-Orbeliani, at parties the chanters were to sing kneeling before the most distinguished person seated at the head of the table.

At parties feast chants, secular songs – *mravalzhamieri* (Many Happy Returns), wishing for a long life, were performed. After four hours of merry-making the guests grateful to one another, left (Prince Jambakur-Orbeliani, 2005: 14). Thus performing ecclesiastic chants adopted from the church with the melodies unchanged, *chrelis*, *troparia*, *heirmoses* and their vast repertoires – also the presence of feast chants belonging to quite a different genre, clearly indicate the religious semantics of the traditional Georgian feasts, which existed up to the junction of the 19th and 20th centuries and was something Georgian society was well aware of. Archpriest Razhden Khundadze writes that a wedding party and a festive feast were half a prayer. Besides, the repertoire and diversity of feast chants bear witness to the development of Georgian chanting and generally Georgian musical culture and also indicate that the church not only did not prohibit performing chants at feasts but even encouraged it, as it was very well aware of the nature of the traditional Georgian feast roots. At the same time the church avoided the reverse process. Secular songs were never allowed into the church, though the Georgian secular and the common musical thinking, language and tradition created ecclesiastic musical culture.

Translated by Liana Gabechava

References

- Abakelia, Nino. (1997). *Simbolo da rituali kartul kulturashi*. (Symbol and Ritual in Georgian Culture). Tbilisi: *Metsniereba* Publishers. (in Georgian)
- Abuladze, Iliia. (1973). *Dzveli kartuli enis leqsikoni(masala)*. (The Dictionary of the Old Georgian Language-Material). Tbilisi: *Metsniereba* Publishers. (in Georgian)
- Aleksidze, Zaza. (2004). *Qristianoba saqartveloshi Andria Pirvelcodebulidan dghemde*. (Christianity in Georgia from St. Andrew Till Now). Collection of works: Twenty Centuries of Christianity in Georgia, edited by Rismag Gordeziani. (pp.35-60). Tbilisi: *Logos* Publishers. (in Georgian and English)
- Archimandrite Makari. (1997). *Povedenie drevnix xristian vo dne voskresnie*. (How Ancient Christians Behave in Sundays). Rostov-on-the Don: International Orthodox Foundation *Blagovest*. (in Russian).
- Bandzeladze, George. (1999). *Sadghegrdzelo*. (The Toast). In collection of works: Kutaisi Dialogues I, editor: Taniel Putkaradze. (p.4). Kutaisi: Kutaisi State University publishers. (in Georgian).
- Beckwith, R.T. (1998). Eucharist in *New Dictionary of Theology*. England, Leicester: Inter-Varsity Press.

Bernas, C. (1967). Agapas in New Catholic Encyclopedia, v. I. Washington: The Catholic University of America.

Bernas, C. (1967a). Breaking of Bread in New Catholic Encyclopedia, v. II. Washington: The Catholic University of America.

Brockhouse, F.A. Effron, I.A. (1890). Enciklopedicheski slovar. (Encyclopedic Dictionary). vol. III. St Petersburg: F.A. Brockhouse, I.A. Effron Publishers. (in Russian).

Chincharauli, Aleks. (2005). *Khevsuruli leqsikoni*. (The Dictionary of Khevsurian Dialect). Tbilisi: *Kartuli Ena* Publishers. (in Georgian).

Chubinashvili, Niko. (1961). *Kartuli leqsikoni*. (The Georgian Dictionary). Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo* Publishers. (in Georgian).

Chubinashvili, David. (1984). *Kartul-rusuli leqsikoni*. (The Georgian-Russian Dictionary). Tbilisi: *Sabchota Khelovneba* Publishers. (in Georgian)

Douchen, L. (1912). *Istoria drevnei cerkvi*. (The History of Ancient Church). Translated from the fifth French edition into Russian. Moscow: *Put* Publishers.

Erkvanidze, Malkhaz. (2003). *Kartuli saeklesio musika. saeklesio da salkhino sagalebi (guruli kilo)*. (Georgian Church Music and Feast Chants-Gurian Tune). Tbilisi: *Khelovneba* publishers. (in Georgian) .

Fouk, A. (1911). *Istoria xristianskoi tserkvi ot vremion apostolskix do nashix dnei*. (The Talkovaia Biblia, (1987). vol. 3, (Commentaries on the Bible). Stockholm: the Bible Translation Institute edition. (in Russian).

Gambashidze, Nino. (2001). *Ratom ucodeben micvalebulis sulebs aghmosavlet saqartvelos mtianetshi "sulicmindas"?* (Why Departed Souls in the Highland of West Georgia are Called "Holy Spirits"?). In: collection of works: *Kutaisi Dialogues, V*; Putkaradze, Taniel, editor. (pp. 265-274.) Kutaisi: Kutaisi State University publishers. (in Georgian with English summary).

Gambashidze, Nino. (2004). *Akhalclis dgheobata cikli aghmosavlet saqartvelos mtianetshi (Ertso-Tianeti)*. (The New Year Festival Cycle in the Highland of West Georgia). Tbilisi: *Mematiane* publishers. (in Georgian with English and Russian summaries).

Gotsiridze, Giorgi. (1999). *Kartuli supris kulturuli mozaika (tamadis institu-ti)*. (Georgian Cultural Mosaics-Institution of Tostmaster). collection of works: Georgian Inheritance, III. Edited by Taniel Putkaradze. (pp. 59-66.) Kutaisi: Kutaisi State University Publishers. (in Georgian with English summary).

Gotsiridze, Giorgi. (2000). *Tradiciuli kartuli supris etiketi da misi socialuri dinamika*. (Traditional Georgian Etiquette and its Social Dynamics). Collection of works. Georgian Inheritance, IV. Edited by Taniel Putkaradze. (pp. 150-159). Kutaisi: Kutaisi State University Publishers. (in Georgian with English summary).

Gamistevis locva da liturgia komentarebit (The Night Prayer and Liturgy with Commentaries). (2000). Nekresy Eparchy. (in Georgian).

Gotsiridze, Giorgi. (2001). *Mchermetkvelebis sakraluri semantika kartuli supris tsesebshi* (*Sadghegrdzelo*). (Sacred Semantics of Eloquence of Georgian Table Rites-Toast). Collection of works: Georgian Inheritance, V. Edited by Taniel Putkaradze. (pp.117-124). Kutaisi: Kutaisi State University Publishers. (in Georgian with English summary)

Gotsiridze, George. (2002). *Satseso supris istoriidan-samgloviaro supra*. (From the History of Ritual Tables-Mourning Banquette). In collection of works: *Ochkhari*. Muskhelishvili, David, editor. pp.(146-159) Tbilisi: *Mematiane* publishers.. (in Georgian with English and Russian summaries).

Gotsiridze, Giorgi. (2004). *Kartuli supris etnosocialuri, kulturuli da religiuri aspektebi*. (the Ethnosocial, Cultural and Religious Aspects of Georgian Table). The *Logos* Journal II. Editors of the volume: Nino Gambashidze, Lado Mirianashvili. (pp.124-128) Tbilisi: *Mematiane* Publishers.. (in Georgian with English summary).

Gotsiridze, George. (2007). *Kvebis khalkhuri kultura da supris tradiciebi Saqartveloshi*. (The Folk Culture of Food and the Traditions of Table in Georgia). Tbilisi: *Ena da Kultura*. (in Georgian).

Imnaishvili, Ivane. (1986). *kartuli otkhtavis simponia-leqsikoni*. (The Dictionary-Symphony of the Georgian Gospel). Tbilisi: Tbilisi Stateersity Publishers. (in Georgian).

Ioseliani, Khatuna. (1999). *Saqortsilo suprastan gamaspindzlebis tsesi Svanetshi (tamadis instituti Svanetshi)*. (*The Rite of Marital Banquette Treating in Svaneti*). Tbilisi: *Metsniereba* Publishers. (in Georgian).

Ioseliani, Khatuna. (2005). *Stumarmaspindzlobis tradicia svanetshi*. (The Tradition of Hospitality in Svaneti). Tbilisi: *Mematiane*. (in Georgian with English summary)

Istoria pravoslavnoi cerkvi do nachala razdelenia tserkvi. (The History of the Orthodox Church Till the Beginning of the Schism) (1902). 7th edition. St Petersburg: Synodic publishers. (in Russian)

Ivelashvili, Tina. (1995). *Kartuli supris etiketi*. (The Etiquette of Georgian Table). Tbilisi: *Metsniereba* Publishers. (in Georgian).

Jambakur-Orbeliani, Prince Alexander. (2005). The Chanting, Singing and *Ghighini* of the Iberians. In: Essays on Georgian Ethnomusicology. (pp. 12-16.) Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi, V. Sarajishvili State Conservatoire. (in English)

Kalendarnie obichai i obriadi v stranax zarubezhnoi Evropi. (1983). (Calendar Rights and Regulations in the Countries of the West Europe). Moscow: *Nauka* Publishers. (in Russian).

Kekelidze, Korneli. (1912). *Ierusalimski kanonar 7veka (Gruzinskaia versia)*. (Jerusalem Canon of 7th Century-Georgian Version). Tbilisi. (in Russian).

Kobakhidze, Alexander. (1987). *Rachuli dialeqtis leqsikoni(masalebi)*. (The Dictionary of Rachian Dialect-Materials). Tbilisi: *Metsniereba* Publishers. (in Georgian).

Milash, Nikodim bishop of Damatia-Istra.vol. I, (1911). vol. 2, (1912). *Pravila pravoslavnoi cerkvi*. (Canons of the Orthodox Church). Translated from the Serbian into Russian. St-Petersburg: Petersburg Ecclesiastic Academy Publishers.

Nikoloz, Bishop of Tsageri and Svaneti. (1997). *Tsesi qristianis ckhovrebisa*. (The Rite of Christian's Life). Tbilisi: *Kandeli* publishers. (in Georgian).

Orbeliani, Sul Khan-Saba. vol. I. (1991), vol. 2 (1993). *Leqsikoni Qartuli*. (The Georgian Dictionary). Tbilisi: *Merani* Publishers. (in Georgian).

Posnov, Mikhail. (1991). *Istoria xristianskoi cerkvi (do razdelenie tserkvei– 1054)*.(The History of the Christian Church Till the Schism-1054). Kiev: *Put k Istine* publishers of the Charitable and Educational Association. (in Russian).

Sakhokia, Tedo. (1979). *Kartuli khatovani sitkvat-tqmani*. (Georgian Proverbs). Tbilisi: *Merani* Publishers. (in Georgian).

Schmeman, Alexander, proto-presbyter. (2003). *Vvedenie v liturgicheskoe bogoslovie*.(Reference to Liturgical Theology). Kiev: *Prolog* publishers. (in Russian).

Schmeman, Alexander. (2004). *Saidumlo shekrevisa*.(The Mystery of Gathering). Eastern and Western Christian Journal *Dialogue*, I.. Editor Levan Abashidze. (pp.163-170). Tbilisi:Saint Irenaeus of Lyons Biblical-theological Institute.. (in Georgian)

Shilakadze, Manana. (2001). *Qristianuli musikaluri kultura da qartuli sagalobebis shesrulebis khalkhuri tradicia*. (The Georgian Musical Culture and Folk Tradition of their Performing). In collection: *Georgian Ecclesiastic Chanting. Nation and Traditio*. Tbilisi.(in Georgian).

Skabalanovich, Mikhael. (2004). *Talkovi tipikon*. (Commentaries on Rite) Moscow: Sretenski monastery Publishers. (in Russian).

Talkovaya biblia (Study Bible), vol.3.(1987). Stockholm: The Bible Translation Institute. (in Russian)

Talberg, Nikolai. (2000). *Istoria xristianskoi cerkvi*.(The History of the Christian Church). Moscow: The Orthodox St Tikhon Theological Institute Publishers. (in Russian).

Topuria, Nino. (1984). *Qartveli khalkhis sameurneo kopis istoriidan (mevenakheobameghvineobastan dakavshirebuli ces-chveulebebi)*.(From the History of Agricultural Everyday Life of Georgian People-Rituals and Rites Connected with Vine Growing). Tbilisi: *Mecniereba*. (in Georgian).

Waybrough, Hugh. (2004).*Martmadidebluri liturgia*.(The Orthodox Liturgy).Tbilisi: *Artanuji* Publishers. (translated into Georgian).

სუფრული სიმღერები ტრადიციულ-ყოფითი კულტურის კონტექსტში

ტრადიციულ-ყოფითი კულტურის ერთ-ერთი სფეროა ქართული სუფრა — კოლექტიური ტრაპეზი თავისი მრავალფეროვანი ეტიკეტით, რომლის უმნიშვნელოვანესი ელემენტი სუფრული სიმღერებია.

ტრადიციულ-ყოფითი კულტურა საუკუნეების მანძილზე ყალიბდებოდა და, შესაბამისად, მისი ყოველი ელემენტი სხვადასხვა ისტორიული ეპოქის პლასტებს მეტ-ნაკლებად ასახავს.

სუფრული სიმღერების, როგორც ჟანრის გავრცელების არეალი მოიცავს საქართველოს სამივე ვერტიკალური ზონის (მთის, მთისწინეთისა და ბარის) თითქმის ყველა რეგიონს. ეს ჟანრი ყველგან ლოკალური, დიალექტური თავისებურებით არის წარმოდგენილი, რაც ყოველ კონკრეტულ რეგიონში ბუნებრივ-გეოგრაფიული გარემოთი განსაზღვრულმა სოციალ-ეკონომიკურმა ფაქტორებმა და რელიგიურმა რწმენა-წარმოდგენებმა განაპირობა.

ქართული პურობის წესი სხვადასხვა ელემენტის შემცველია. მასში ერთდროულად არის არეკლილი ტრადიციული ეთიკის ნორმებისა და ესთეტიკის სპეციფიკა. აქ იგულისხმება სუფრასთან მსხდომთა ურთიერთდამოკიდებულება სქესობრივ-ასაკობრივი ფაქტორების გათვალისწინებით, ტრაპეზის ხელმძღვანელის (თამადის) არსებობა, მის მიერ წარმოთქმულ სადღეგრძელოთა შინაარსი და თანმიმდევრობა, ზომიერება სასმელის მიღებაში, სიმღერა, ცეკვა და სხვა (იველაშვილი, 1995: 59-60; გოცირიძე, 2001: 117 და სხვ.).

ქართული სუფრის მნიშვნელოვანი ატრიბუტი — სადღეგრძელო, მისი საკრალური სემანტიკის გათვალისწინებით, კვალიფიცირებულია, როგორც საწესო ქმედების გამომხატველი კაზმული სიტყვა, რომელიც სასმელის მიღების სიმბოლურ დატვირთვასაც შეიცავს, როგორც საწესოსაკულტო ქმედებათა ნიშნების მქონე, მაგიური სიტყვიერების ერთ-ერთი ჟანრის — დალოცვის განვითარებული ფორმა. თავად ტერმინი „სადღეგრძელო“ გვიანდელია, მისი წინარე ქართული სიტყვაა „წარსათქმელი“ (გოცირიძე, 2001:117-122).

ქართული სუფრა გულისხმობს სხვადასხვა ფორმას, როგორცაა ყოველდღიური, ლხინთან (ქორწილი, ძეობა, ნადიმი, საოჯახო თუ სხვა), გლოვასთან თუ რელიგიურ დღესასწაულთან დაკავშირებული. ჩვენთვის საინტერესო საკითხი დასახელებულთაგან მეორე ფორმას ეხება.

უნდა ითქვას, რომ სუფრასთან შესრულებული სიმღერების ერთობლიობა არ არის ერთგვაროვანი. სუფრასთან სხვადასხვა ჟანრის სიმღერები სრულდება (საკუთრივ სუფრული, საფერხულო, საცეკვაო, ისტორიული და ა. შ.). შ. ასლანიშვილი საგანგებოდ გამოყოფს სუფრასთან შესასრულებელ ტრადიციულ სიმღერებს, რომელთაც საკუთრივ სუფ-

რული სიმღერების ჟანრს აკუთვნებს („მრავალჟამიერი“, „სუფრული“, „ჩაკრულო“, „მაყრული“, „სმური“, „გვარის სიმღერა“ (ასლანიშვილი, 1954:220). დასახელებულთა გვერდით საგანგებოდ უნდა აღვნიშნოთ სუფრასთან შესასრულებელი საგალობლებიც.

1970-1980-ან წლებში ჩემს მიერ საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში (გურია, სამეგრელო, რაჭა, იმერეთი, მესხეთი, კახეთი) შეკრებილი მასალებიდან, რომლებიც XIX საუკუნის მინურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ვითარებას ასახავს, ჩანს სუფრული სიმღერების შესრულების მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია, რაც წერილობითი წყაროების მონაცემებით დასტურდება.

აღნიშნული ეთნოგრაფიული მასალის თანახმად, სალხინო სუფრაზე სრულდებოდა ყოველი კონკრეტული რეგიონისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანი სიმღერები. დასტურდება ტრადიციული სადღეგრძელოების, მათი შინაარსის შესაბამისი საგალობლებისა და სიმღერების შესრულების თითქმის დაკანონებული თანმიმდევრობა. მაგალითად, გურიაში (გურიის ეთნოგრაფიული მასალა უფრო სრულია და ამის გამო მომაქვს პირველად) სალხინო სუფრაზე პირველია საგალობელი „მოვედით და ვსუათ სასუმელი ახალი“, მას მოყვება სიმღერა „მასპინძელსა მხიარულსა“ (თამადის არჩევამდე), შემდეგია „მადლობელი“, „მრავალჟამიერი“, „ჩვენ მშვიდობა“, „სუფრის (სტოლის) ხელხვავი“, „ნამოკრული მრავალჟამიერი“, შემდეგ — ნებისმიერი სიმღერა. „აღილა“ და „ალიფაშა“ იმღერებოდა მაშინ, როცა უკვე აიშლებოდა სუფრა (შილაკაძე, 1971:48; შილაკაძე, 1972:22-24; ერქომაიშვილი, 1980:11-12). განსხვავებული იყო სიმღერათა თანმიმდევრობა ქორწილში ქალისა და ვაჟის ოჯახებში. ქალის ოჯახში სუფრა იწყებოდა საგალობლებით, „მაყრულს“ იტყოდნენ პატარძლის ნამოყვანისას. ვაჟის ოჯახში კი სუფრა „მაყრულით“ იხსნებოდა. მას მოყვებოდა „მასპინძელსა მხიარულსა“. ამის შემდეგ ირჩევდნენ თამადას, უპასუხებდნენ „მრავალჟამიერით“. მეფე-დედოფლის სადღეგრძელოს მოყვებოდა საგალობელი „შენ ხარ ვენახი“ (ერქომაიშვილი, 1980:12), სიმღერა „სადღეგრძელო“ ან „მრავალჟამიერი“, მშობლებისას — საგალობელი, გარდაცვლილი მშობლებისას — საგალობელი „ჟამთა და წელთა“ (რაჭაში ამ შესანდობარს მოყვებოდა საგალობელი „სულმა მათმა“), ხელისმომკიდებებისას — საგალობელი „შენ რომელმან განანათლე“ და სიმღერა „ჩემო ნათლიდედაო“. მომდევნო სადღეგრძელოების შემდეგ შერჩევით სრულდებოდა ორპირული და კრიმანჭულიანი სიმღერები: „ხასანბეგურა“, „შვიდკაცა“, „სტოლის ხელხვავი“, „კალოს ხელხვავი“, „ალიფაშა“, „ვახტანგური“ (ერქომაიშვილი, 1980:11-12; შილაკაძე, 1988:7-9; შილაკაძე, 2001:63-170).

განსხვავებული საგალობლები სრულდებოდა გურიაში ახალსახლობის აღსანიშნავ ღვინოში. სუფრასთან დასხდომისთანავე და პირველ სადღეგრძელომდე იტყოდნენ საგალობლებს: „სახლი ესე დაამკვიდრე უფალო“, „მოვედით და ვსუათ სასუმელი ახალი“, „დღეს საღვთო მაღალმან შეგვკრიბნა ჩუენ“ // „დღეს საღვთომან მაღალმან შეგვკრიბნა ჩუენ“. შემდეგ ითქმებოდა „მასპინძელსა მხიარულსა“, რაც ნიშნავდა,

რომ „დრო იყო თამადის არჩევისა“. თამადის არჩევას მოჰყვებოდა „მრავალჟამიერის“ რომელიმე ვარიანტი (მოკლე, გრძელი, ნამოკრული).

კახეთში, ჩემს მიერ შეკრებილი მასალის მიხედვით (შილაკაძე, 1981:17-19), ქორწილში სიმღერების თანმიმდევრობა განსხვავებულია ქალისა და ვაჟის ოჯახებში. პატარძლის ნამოსაყვანად ნასვლისას და მისი ნამოყვანისას აუცილებლად სრულდება „მაყრული“. „ნეფის“ ოჯახში შემოსვლისას შესრულდება ფერხული „მუმლი და მუხასაო“, სახლში შესვლამდე — „ჯვარი წინა, ჯვარი უკან“. ამის შემდეგ იმღერება „მრავალჟამიერ“, „თამარ ქალი“, „სუფრული“, „ბერიკაცი ვარ“, „თეთრო ბატო“, „დიამბეგო“, „შაშვი კაკაბი“.

სვანეთში საქორწილო სუფრაზე პირველი სადღეგრძელოა მიმართვა „დიდი ღმერთისადმი“, რომელსაც მოჰყვება სიმღერა-საგალობელი „დიდი ღმერთი“, მეორე — წმინდა მთავარანგელოზებისადმი (შესთხოვენ ოჯახის შეწევნას) და საგალობელი „თარინგზელ“, მესამე — წმ. გიორგისადმი (შესთხოვენ მამაკაცთა გამრავლებასა და ჯანმრთელობას) და საგალობელი „ჯგრიავ“, მეოთხეა შესანდობარი ყველა გარდაცვლილისა (პირველ რიგში „მეფის“ ოჯახისას, პატარძლის//სარძლოს ოჯახისა, სამხუბების — გვარის ახლო ნათესავებისა და ყველა იქ მყოფისა), მეხუთე — „შვიდება“ ანუ მშვიდობის სადღეგრძელო და მხოლოდ ამის შემდეგ, განსხვავებული სასმისით შეისმება სიძე-პატარძლის სადღეგრძელო, რომელსაც მოჰყვება საქორწილო სიმღერა-საგალობელი „სადამ“ (იოსელიანი, 1999:10-11).

საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს მესხური საქორწილო სიმღერები, მათი შესრულების წესები და თანმიმდევრობა, განსაკუთრებით, სუფრულეები. აქ დიფერენცირებულია ე. წ. „სუფრის გახსნის“ (რელიგიური ისტორიული შინაარსის ტექსტით), „ღვინში შესვლის“ (საგმირო საყოფაცხოვრებო შინაარსის ტექსტით) და „სუფრის დახურვის“// „შემოძახილი“ სიმღერები (მასპინძლისა და სტუმრებისადმი მიმართვებით). საინტერესოა, აგრეთვე, სუფრულეების ე. წ. „სამ ხანად“ შესრულების ხასიათი (მალრაძე, 1987:23-26; იველაშვილი, 1995:85-89; შილაკაძე, 1987:15-25).

სუფრაზე მომღერალთა ჯგუფების შეჯიბრიც იმართებოდა, განსაკუთრებით — ქორწილში ქალისა და ვაჟის მაყრებს შორის (გურია, რაჭა, იმერეთი, მესხეთი, კახეთი). შემსრულებლები არიან თავად სტუმრები (ნათესავები, მეგობრები, მეზობლები). მუსიკოსების დაქირავება (განსაკუთრებით დამკვრელებისა), მათთვის გასამრჯელოს გადახდა, ქართული ტრადიციისათვის უცხოა. ეს უკანასკნელი საკმაოდ გვიან დამკვიდრდა საქართველოში, რასაც თავისი მიზეზები ჰქონდა (შილაკაძე, 1988:18-32).

ეთნოგრაფიულ მასალას, რომელიც XX საუკუნის 70-80-იან წლებშია მოპოვებული, ეხმაურება ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანის (1802-1869) ცნობები. მისი წერილიდან ჩანს, რომ გურიაში სიმღერა-საგალობლები სხვებთან შედარებით უკეთესად იყო შემონახული (ჯამბაკურ-ორბელიანი, 1861:143). საგალობელთა დაცულობას გურიაში ზემოთ მოტანილი ეთნოგრაფიული მასალებიც მოწმობს. საინტერესოა ამავე ავტორის ცნობა, რომელიც ზემოთ ჩამოთვლილ საგალობლებისა და სიმ-

ლერების შესრულების ტრადიციის არსებობას ადასტურებს XIX საუკუნის შუა წლებში. „სადაც დიდი სადილი იქნებოდა, ნადიმი, სადაც იქ პირველი გუამი იჯდებოდა თავზე, იმის პატივისცემისათვის იმის სუფრის წინ პირდაპირ უნდა მოსულიყვნენ მგალობლები და სალხინოსა გალობასა მოჰყოლოდნენ დაჩოქილნი: „დღეს სალთომან მადლმან წმიდისა სულისამან შეგვკრიბნა ჩუენ“ და სხუანი. ჯერ პირველად ამან ლუთის დიდებით მოილხენდნენ, გულით და სულით, მას უკან მომღერალნი მოვიდოდნენ სოფლიური სიმღერების მთქმელნი, სხუასა და სხუას სიმღერასა იტყოდნიან, თავის ღიღინებით, თავის სადღეგრძელოს, მრავალჟამიერის და სამადლობელის გადახდით. ამისთანა ნადიმზე ავდენი წართქმებოდა და ავდენი სიმღერა სულ სხუა და სხუა, რომ ოთხი საათი თუ მეტნაკლები გრძელდებოდა მოლხენილი ნადიმი, რომელნიცა დასასრულზე გულკეთილნი ადგებოდნენ ნადიმიდან და თავთავისად წავიდოდნენ ყველანი ურთიერთის მადლობელნი...“ (ჯამბაკურ-ორბელიანი, 1861:146-147).

ქორწილზე თუ ნადიმზე საგალობელთა შესრულების შესახებ არის მონაცემები რაჭდენ ხუნდაძის მიერ 1911 წელს გამოცემული კრებულის წინასიტყვაობაში. კერძოდ, ნათქვამია, რომ იმერეთში 1850 წლიდან ძვირად მოიპოვებოდა გალობის არმცოდნე ოჯახი. მისი სიტყვით, ქორწილი და ნადიმი, ნახევარ ლოცვას წარმოადგენდა, თან ჭამა-სმა და მხიარულება იყო, თან ღვთის სადიდებელი სძლისპირების ღალადი; ქორწილი ფასობდა იმით, თუ რამდენად ამკობდა გალობა. შემდეგ რ. ხუნდაძე ჩამოთვლის სიმღერებსა და საგალობლებს, რომელიც ნადიმზე სრულდებოდა. ესენია: „მრავალჟამიერ“, „მადლობელი ვარ“, „მაყრული“, „მეფეო“, „უკუნისამდე“, „ქორწილი წმინდა“, „მოსვლისა შენისა“, „გვირგვინი მკლავმა ძლიერმა დაგადგა“, „განელო სასძლო, განემზადა ქორწილი“, „ევერიდა“ და სხვა (ხუნდაძე, 1999: 16). როგორც თვით რ. ხუნდაძე განმარტავს, ეს გალობები (resp. საგალობლები) ჭრელებია. „ყოველი სადღეგრძელოს დასასრულ იწყებოდა სხვა და სხვა სძლისპირ-საგალობლები... სამ დღეს რომ გაგრძელებულიყო ნადიმი, ერთსა და იმავე გალობას არ გაიმეორებდნენ“ (ხუნდაძე, 1999:16-17).

სალხინო სუფრაზე საგალობელთა და საერო სიმღერების შესრულების ტრადიცია ბევრად ადრეული დროიდან მომდინარეა. ძალიან თვალსაჩინოდ ჩანს ეს თეიმურაზ მეორის (1700-1762) თხზულებიდან „სარკე თქმულთა ანუ დღისა და ღამის გაბაასება“. მასში დღისა და ღამის გაბაასების ფონზე დახატულია ქართული ცოცხალი ყოფის სურათი. ქორწილი აღწერილია თანმიმდევრულად, ამ უმნიშვნელოვანესი რიტუალის ყველა ძირითადი მომენტის ჩვენებით. მაგალითად, ჯვრისწერის შემდეგ სახლში შესულ მეფე-პატარძალს შეეგებება დედა, დასვამენ ტახტზე, იწყება მილოცვები, მიათმევენ საჩუქრებს. „მეფის“ დალოცვის შემდეგ იტყვიან ზმებს, შაირებს, გალობას. როცა „თასები მობრუნდება“, იტყვიან „დასდებლების თქმის დრო არისო“: ააყენებენ მცოდნე, გამორჩეულ მთქმელებს, „მოახმარებენ კარვებსა მობანეს, მომძახებლებსა“ (თეიმურაზ მეორე, 1976:354, სტრ. 506).

ასევე თანმიმდევრულად არის აღწერილი ძეობის რიტუალი, რომელიც

დამონმებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შალვა. (1954). *ნარკვევები ქართული სიმღერების შესახებ*. I. თბილისი: ხელოვნება.

გოცირიძე, გიორგი. (2001). მჭევრმეტყველების საკრალური სემანტიკა ქართული სუფრის წესებში (სადღეგრძელო). კრებულში: *ტარიელ ფუტკარაძე (რედ.), ქართველური მემკვიდრეობა*, V. (გვ. 117-124). ქუთაისი: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

ერქომაიშვილი, ანზორ. (1980). ბაბუა. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

თეიმურაზ მგორე. (1976). *სარკე თქმულთა ანუ დღისა და ღამის გაბაასება. ქართული პოეზია*, V. ლევან მენაბდე (შემდგ.), არჩილ სულაკაური (მთ. რედ.). (გვ. 247-244). თბილისი: ნაკადული.

იველაშვილი, თინათინ. (1995). *ქართული სუფრის ეტიკეტი*. თბილისი: მეცნიერება.

იველაშვილი, თინათინ. (1999). *საქორწინო წეს-ჩვეულებანი საქართველოში*. თბილისი: მეცნიერება

იოსელიანი, ხათუნა. (1999). *საქორწინო სუფრასთან გამასპინძლების წესი სვანეთში (თამაღის ინსტიტუტი და სადღეგრძელოები)*. თბილისი: მეცნიერება.

მალრაძე, ვალერიან. (1987). *ქართული (მესხური) ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ხელოვნება.

შილაკაძე, მანანა. (1988). *ქართული ხალხური მუსიკალური ტრადიციები და თანამედროვეობა*. თბილისი: მეცნიერება.

შილაკაძე, მანანა. (2001). *ქრისტიანული მუსიკალური კულტურა და ქართული საგალობლების შესრულების ხალხური ტრადიცია*. კრებულში: შილაკაძე მანანა, ბუბულაშვილი ელდარ, ღამბაშიძე ნინო (რედ.). *ქართული საეკლესიო გალობა. ერი და ტრადიცია*. (გვ. 163-171). თბილისი: მემატანე.

შილაკაძე, მანანა. (1971). *გურიის 1971 წლის ექსპედიციის დღიური*. ხელნაწერი. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის არქივი.

შილაკაძე, მანანა. (1974). *რაჭაში 1974 წლის მივლინების დღიური*. ხელნაწერი. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის არქივი.

შილაკაძე, მანანა. (1981). *კახეთში 1981 წლის მივლინების დღიური*. ხელნაწერი. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის არქივი.

შილაკაძე, მანანა. (1987). *სამცხეში 1987 წლის მივლინების დღიური*. ხელნაწერი. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის არქივი.

ხუნდაძე, რაფდენ. (1999). წინასიტყვაობა. *ქართული გალობა*. (გვ. 16-20). თბილისი: სრულიად საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ფედერაცია.

ჯამბაკურ-ორბელიანი, ალექსანდრე. (1861). *ივერიელთა სიმღერა*, ლილინი და გალობა. *ცისკარი*, 1.

Áðãàããèè-äçä, Áãðà. (1957). *Áðãáí áéø èä ðãèè-äèí çí ù ä äãðí äáí èý è í äðýüí áí ä äðò è -áñéí ä èñéóñò äí äððçéí ñèèð ï èüü áí*. Óáèèèèè: Èçãàðäèüñòáí Æèãáá èè Í áéè Æðçéí ñéí è ÑÑÈ

DRINKING SONGS IN THE CONTEXT OF TRADITIONAL-EVERYDAY CULTURE

One of the spheres of the traditional-everyday culture is a Georgian feast – a collective meal with its multifarious etiquette, whose most indispensable element is drinking songs.

The traditional-everyday culture has been taking shape for centuries and, accordingly, its every element to some extent reflects the layers of different historical epochs.

The area where drinking songs are spread includes almost all the regions of the three vertical zones of Georgia (highland, pre-highland and lowland). Everywhere this genre is manifested by its local dialectal features, which in every concrete region are conditioned by the definite socio-economic factors depending on the region's natural-geographical environment and religious beliefs and ideas.

The rules of Georgian feasting comprise various elements. They feature both the norms of traditional ethics and specific aesthetic character. It means interconnection between the members of the feast depending on the gender and age factors, the presence of tamada (toast-master), who is the leader of the feast; the succession and content of the toasts he proposes, moderation in drinking, singing, dancing and so on (Ivelashvili, 1995:59-60; Gotsiridze, 2001:17).

A significant attribute of the Georgian feast, a toast, taking into account its sacred semantics, can be qualified as a flowery speech indicating a ritual which also carries a symbolic charge of drinking, as an advanced form of blessing, which is one of the genres of magical literature bearing devotional-cult traits. The term *sadghegrdzelo* (toast) is of a later origin; the Georgian word preceding it was *tsarsatkmeli* (Gotsiridze, 2001:117-122).

The Georgian feast may have various forms, such as everyday, connected with some festive occasion (wedding, childbirth, banquet, family and other celebrations); it may also be connected with mourning or some religious feasts. The subject of my study is everyday drinking song.

It should be noted that all the songs performed at feasts are not alike; they belong to different genres (drinking songs proper, round dances, dances, historical songs and so on). Aslanishvili specially singles out traditional songs performed at feasts, which he assigns to the genre of drinking songs proper (*mravalzhamieri*, *supruli*, *chakrulo*, *maqruli*, *smuri* and *gvaris simghera*) (Aslanishvili, 1954:220). Along with those mentioned above, special mention should be made of the hymns to be performed at feasts.

In the 1970s and the 1980s I conducted fieldworks in various regions of Georgia (Guria, Samegrelo, Racha, Imereti, Meskheta and Kakheti), which reflected the reality of the end of the 19th and the beginning of the 20th century; this material reveals the century-old tradition of performing drinking songs, corroborated by the data of written sources.

According to the ethnographic material mentioned above, at the feasts connected with some happy occasions, multipart songs, characteristic of the given region, were performed. There is a traditional, almost obligatory sequence of toasts, hymns and songs congruous with their content. For instance, in Guria (the ethnographic material of Guria is more complete, so I start with it), at a feast dedicated to a happy occasion the first is the hymn *Movedit Da Vsuat Sasumeli Akhali* (“We Are Here And Let Us Drink the Fresh Drink”), it is followed by the song *Maspindzelsa Mkhlarulsa* (“Cheerful Host”, prior to choosing the *tamada*), then comes *Madlobeli* (“We Thank You”), *Mravalzhamieri* (“For Many Years to Come”), *Chven Mshvidoba* (“Peace to Us”), *Khelkhvavi for the Table* (“Abundant Harvest”), *Tsamokruli Mravalzhamieri* (“Spontaneous *Mravalzhamieri*”), after which the choice is free. *Alipasha* and *Adila* were sung when the party was breaking up (Shilakadze, 1971, 1972; Erkomaishvili, 1980 :11-12).

The order of songs was different at a wedding party in the bride’s and bridegroom’s families. In the bride’s family the feast started with a hymn, when taking the bride away *Maqruli* (“Groomsmen’s Song” or “Best Men’s Song”) was performed. In the groom’s family the feast began with *Maqruli*, which was followed by *Maspindzelsa Mkhlarulsa* (“Our Host is Happy”). Then the *tamada* was appointed and *Mravalzhamier* was sung. The toast to the newly-weds was followed by *Shen Khar Venakhi* (“Thou Are a Vineyard”) (Erkomaishvili, 1980:12), the song *Sadghegrdzelo* or *Mravalzhamieri*, the toast to the parents was followed by a hymn *Zhamta Da Dselta* (“Times and Years”), in commemoration of the diseased parents; (in Racha after the same toast the hymn *Sulma Matma* [“Their souls”] was sung), the toast to the bridesmaid and the best men was followed by *Shen Romelman Ganmanatle* (“Thou Who Illuminated Me”) and by the song *Chemo Natlidedao* (“My Godmother”). After the toasts that followed it was up to the members of the feast to sing antiphonal songs or those with *krimanchuli* (a kind of yodelling): *Khasanbegura*, *Shvidkatsa*, *Khelkhvavi for the table*”, *Kalos Khelkhvavi* (“Harvest May Be Abundant on the Threshing-Floor), *Alipasha*, *Vakhtanguri* (Erkomaishvili, 1980:11-12; Shilakadze, 1988:7-9; 2001:163-170).

In Guria different hymns were performed at the housewarming feasts. Immediately after sitting down at table before the first toast hymns were performed: *Sakhli Ese Daamkvidre*, *Upalo* (“God, Grant Strength And Prosperity to This House”), *Movedit Da Vsvat Sasumeli Akhali* (“We Are Here And Let’s Drink the Fresh Drink”), *Dghes Saghvto Madlman Shegvkriba Chuen* (“Today We Are Here by the Grace of God”); they were followed by *Maspindzelsa Mkhlarulsa* (“Our Host is Happy”), which meant that it was time to choose the *tamada*, after which some variant of *Mravalzhamier* was sung (short, long, *tsamokruli*).

In Kakheti, according to the material I have collected (Journal of the Research Trip to Kakheti, 1981), the sequence of songs at wedding feasts is different in the bride’s and bridegroom’s families. When going to the bride’s family and when bringing her to her future husband’s house, singing *Maqruli* (“Groomsmen’s Song”) is a must. When arriving at the bridegrooms home the round dance song *Mumli-Mukhasao* (“Swarms of Midges and the Oak”) is performed; before entering the house *Jvari*

Tsina, *Jvari Ukana* (“The Cross Ahead, the Cross Behind”) is sung; the following songs are: *Mravalzhamier*, *Tamar Kali*, *Supruli* (drinking song), *Berikatsi Var* (“I’m an Old Man”), *Tetro Bato* (“My White Goose”), *Diambego* (village “policman”), *Shashvi-Kakabi* (“The Blackbird and the Partridge”).

At a wedding party in Svaneti the first toast is an appeal to *Didi Ghmerti* (“Great God”) which is followed by the hymn “Great God”, the next one is dedicated to the Saint Archangels (asking them to render assistance to the family) followed by the hymn *Jgriag* (“St. George”), the fourth is for the repose of the souls of all the deceased (first in the bridegroom’s family, then in the bride’s family, their relations, and all those present there), the fifth is a toast to *Mshvidoba* (peace), and finally, with a special vessel a toast is drunk to the newly-weds; it is followed by a wedding hymn *Sadam* (Ioseliani, 1999:10-11).

Of special interest are Meskhetian wedding songs, and the succession and rules of their performing, especially of drinking songs. A difference is made between the songs of the so-called *supris gakhna* (“opening the feast”) with historical-religious texts, *lkhinshi shesvla* (“the feast at its height”) with heroic texts and texts on everyday life, and *supris dakhurva* (“closing the feast”) with *shemodzakhili* songs which are addressed to the host, hostess and the guests. The performance of drinking songs *sam khanad* (by three groups of singers) is also of great interest (Maghradze, 1987; Ivelashvili, 1999: 85-89).

At wedding feasts competitions between groups of singers was also quite common, especially between the groomsmen and those accompanying the bride (Guria, Racha, Imereti, Meskheta, Kakheti). Songs were usually sung by the guests themselves (relations, friends and neighbours). Hiring musicians (especially those playing musical instruments) and paying them money is alien to the Georgian traditions and it gained popularity in Georgia at a comparatively later time, which had its special reasons (Shilakadze, 1988).

The material dealt with in the paper was obtained in the 1970s and 1980s. Alexandre Jambakur-Orbeliani (1802-1869) provides similar information. In his work he writes that in comparison with other provinces of Georgia songs and hymns were better preserved in Guria (Jambakur-Orbeliani, 1861:143). The ethnographic material presented above corroborates it. Mention should be made of the same author’s information that a tradition of performing the above-mentioned hymns and songs still existed in the middle of the 19th century. “Wherever there might be a dinner-party, or a feast, where at the head of the table some important person was sitting, it was obligatory that the singers should go up to him, fall down on their knees and perform a festive song in his honour. *Dghes Saghtoman Madlman Tsmindisa Sulisaman Shegvkriba Chuen* (“By the Grace of the Holy Spirit We Have Been Gathered Here Today”) and other songs. At first they sang to the glory of God, whole-heartedly and with devotion, they were followed by the singers who performed secular songs, many different ones, accompanied by toasts, singing *Mravalzhamieri* and thanking for the toasts drunk to their health. At such feasts a definite number of toasts was to be drunk and a certain number of different songs was to be performed, so that the merry-making lasted about four hours; at the end

the guests, pleased and cheerful, went to their homes, very grateful to one another"... (Jambakur-Orbeliani, 1861:146-147).

About the performance of Hymns at wedding feasts or banquets some data are given in the foreword to Razhden Khundadze's book published in 1911. Among other things he writes that in Imereti, beginning from 1850, there hardly was a family who could not perform hymns. According to him a wedding or any other feast was half prayer, people both ate and made merry, and sang heirmoses in God's glory; the better the performance of the hymns and songs, the more cheerful the wedding party. Then R. Khundadze gave a list of songs and hymns sung at feasts. They are: *Mravalzhamier*, *Madlobeli Var* ("I Am Thankful"), *Maqruli* ("Groomsmen's Song"), *Mepeo* ("O, King"), *Ukunisamde* ("For Ever and Ever"), *Kortsili Tsminda* ("The Sacred Wedding"), *Mosvlisa Shenisa* ("To Your Arrival"), *Gvirgvini Mklavma Dzlierma Dagadga* ("The Crown Was Placed on Your Head by a Powerful Arm"), *Ganegho Sasdzlo*, *Ganemzada Kortsili* ("The Bride Has Given Consent, the Wedding Party Is Ready") and others.

As Khundadze explains, these hymns are *chreli* (a hymn consisting of modes). "After every toast various heirmoses and hymns were sang... Even if the feast had lasted three days and nights one and the same hymn would never have been performed" (Khundadze, 1999:16-17).

The tradition of performing hymns and secular songs at feasts emerged a very long time ago. It is substantiated very convincingly in the work of Teimuraz II (1700-1762) *Sarke Tkmulta Anu Dghisa Da Ghamis Gabaaseba* ("The Mirror of What Has Been Said or a Dialogue between Day and Night"). It presents a very vivid picture of Georgian everyday life against the background of the dialogue between day and night. The wedding feast is described in a consecutive order, never missing a single moment of this most significant ritual; After the church wedding the newly-weds are welcomed at home by the mother, they are seated on a sofa after which congratulations begin and presents are given; after blessing the bridegroom some verses are recited, puns are exchanged and hymns are sung; after the first round of toasts, when the goblets are returned it is time to sing heirmoses; usually very good, experienced singers are asked to stand up and begin singing, they are accompanied by those singing the bass and middle parts" (line 506).

The ritual of childbirth celebrations is described in the same precise manner, where, like the wedding, there are congratulations, drinking, singing and round dances.

The presented ethnographic material chronologically goes up to the end of the 19th century, but written sources feature a much earlier situation dating from the 6th up to the 10th century (Javakhishvili, 1938:275-277, Aslanishvili, 1954:237). But the tradition being so well shaped, it may be concluded that it must have emerged much earlier; the grounds for such a surmise are provided by the analysis of the ethnographic material collected in the mountainous regions of Georgia (Khevsureti). In this connection the ritual of drinking sacred beer at a sanctuary in Khevsureti, which was accompanied by singing, is of a particular interest. One of the constituent parts of the ritual was "while emptying the cups remembering the names of those who performed some chivalrous deeds" (with a song accompanied by the panduri).

This is the so-called *Gvaris Simghera* (“Song of the Family-Clan”), which narates about outstanding representatives of separate families.

The tradition of performing ritual songs during feasts is attested in other highland regions of Georgia as well (in Khevi *Dideba* [“Glory”], which is sung before the drinking song *Smuri* (in Svaneti it is *Jgriag* [“St. George”] and *Ga* [name of pre-Christian deity])

In Aslanishvili’s opinion drinking songs emerged in the pre-Christian (heathen) times as hymns dedicated to the deity of agriculture (Aslanishvili, 1954:225).

The tradition of performing hymns at table took shape after adopting Christianity. But its roots go as far back as the pre-Christian epoch, in the ritual of supplication or offering glorifying prayers and chanting cult hymns when drinking the sacred drinks. The sacred drink played a significant role in the beliefs and ideas of Georgians in the pre-Christian times. To some extent a highly developed level of viticulture and winemaking conditioned it. The existence of this branch of agriculture in this country counts millennia. It is not a mere chance that the most developed specimens of this specific “drinking genre” occur in the very regions where viticulture and winemaking were (and still are) the most highly developed (Kakheti).

Taking into account all that has been said above this conjecture is quite plausible.

In the traditional-everyday context the Georgian feast with its etiquette, the ethic norms observed by its members, the hymns and songs that were performed, subconsciously facilitated the moral and aesthetic education of the younger generation.

The performance of the drinking songs and hymns congruent with the content of the toasts and a fixed rule of their sequence is one of the forms of the manifestation of national identity.

Translated by Liana Gabechava

References

Aslanishvili, Shalva. (1954). *Narkvevebi kartuli simgherebis shesaxe*, I, (Studies in Georgian Songs). Tbilisi: *Khelovneba*. (in Georgian)

Bardavelidze, Vera. (1957). *Drevneishie religioznie verovania i obriadovoe graficheskoe iskusstvo gruzinskich plemion* (Ancient Religious Beliefs and Grafic Ritual Art of Georgian Tribes). Tbilisi: Izdatelstvo Akademii Nauk Gruzinskoi SSR (in Russian)

Erkomaishvili, Anzor. (1980). *Babua* (Grandfather). Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo*. (in Georgian)

Gotsiridze, Giorgi. (2001). *Mtchevrmekvelebis sakraluri semantika kartuli supris tsesebshi (sadghegrdzelo)*. (Sacred Semantics of Oratory in the Georgian Rules of Feasting (Toasts). In: *Kartveluri memkvadreoba* (Georgian Heritage). V. Editor Tariel Putkaradze. (pp. 117-124). Kutaisi: Kutaisi State University (in Georgian)

Ioseliani, Khatuna. (1999). *Sakortsilo suprastan gamaspindzlebis tsesi svanetshi (tamadis instituti da sadghegrdzeloebi)* (The Tradition of Hosting of a Wedding Feast in Svaneti (The Tamada institute and Toasts)). Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian)

Ivelashvili, Tinatin. (1995). *Kartuli supris etiketi* (The Etiquette of Georgian Toasts). Tbilisi: *Metsniereba*. (in Georgian)

Ivelashvili, Tinatin. (1999). *Sakortsino tses-chveulebani sakartveloshi* (Wedding Customs and Traditions in Georgia). Tbilisi: *Metsniereba*. (In Georgian)

Jambakur-Orbeliani, Aleksandre. (1861). *Iverielta simghera, ghighini da galoba* (The Chaunting, Singing and Ghighini of the Iberians). In: *Tsiskari*, #1. (In Georgian)

Javakhishvili, Ivane. (1938). *Kartuli musikis istoriis dziritadsakitxebi* (Basic Issues of a History of Georgian Music). Tbilisi: *Phederatsia*. (In Georgian)

Khundadze, Razhden. (1999). *Tsinasitkvaoba. Kartuli galoba* (Foreword. Georgian Chaunting). (pp. 16-20.). Tbilisi: Church Singing Centre at the Georgian Patriarchate. (In Georgian)

Maghradze, Valerian. (1987). *Kartuli (Meskhuri) khalkhuri simgherebi* (Georgian (Meskheti) Folk Songs). Tbilisi: *Khelovneba*. (In Georgian)

Shilakadze, Manana. (1988). *Kartuli khalkhuri musikaluri traditsiebi da tanamedroveoba* (Georgian Folk Musical Traditions). Tbilisi: *Metsniereba*. (In Georgian with Russian Summary)

Shilakadze, Manana. (2001). *Kristianuli musikaluri kultura da kartuli sagaloblebis shesrulebis khalkhu traditsia* (Christian Musical Culture and the Folk Tradition of Performing Georgian Hymns). In: *Kartuli saeklesio galoba. Eri da traditsia* (Georgian Church Singing. Nation and Tradition). Editors: Shilakadze Manana, Bubulashvili Eldar., Ghambashidze Nino. (pp. 163-171). Tbilisi: *Mematiane*. (In Georgian with Russian and English Summaries)

Shilakadze, Manana. (1971). *Guriis expeditiis dghiuri* (The Journal of an Expedition to Guria). Manuscript Archives of Iv. Javakhishvili Institute of History and Ethnology. (In Georgian).

Shilakadze, Manana. (1974). *Ratchashi mivlinebis dghiuri*. (The Journal of a Research Trip to Ratcha). Manuscript Archives of Iv. Javakhishvili Institute of History and Ethnology. (In Georgian).

Shilakadze, Manana. (1981). *Kakhetshi mivlinebis dghiuri* (The Journal of a Research Trip to Kakheti). Manuscript Archives of I. Javakhishvili Institute of History and Ethnology. (In Georgian).

Teimuraz Meore. (1976). *Sarke tkmulta anu dghisa da ghamis gabaaseba*. (The Mirror of what has been said or a Dialogue between the Day and the Night). In: *Kartuli Poezia* (Georgian Poetry) V. Editor-in-chief Sulakauri, Archil. (pp. 247-244). Tbilisi: *Nakaduli*. (In Georgian)

**საეკლესიო მუსიკა მართლმადიდებელ დიასპორაში:
ქართულ საბალოხელთა ინგლისურად
შესრულების საკითხი**

შესავალი

ქალაქ ნიუ იორკის ღვთისმშობლის საფარველის სახელობის ტაძარში მრევლის 33 პროცენტს ქართველი ემიგრანტები შეადგენენ. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ ჩრდილოეთ ამერიკის მართლმადიდებლური ეკლესიები ათასობით ქართველი ემიგრანტის თავშეყრის ადგილად და მათი კულტურული თვითმყოფადობის ნავსაყუდლად იქცა. მაშინ, როცა ქართველი ემიგრანტები თავშესაფარს პოულობენ ეკლესიაში და თავს მისი ცხოვრების ნაწილად გრძნობენ, მართლმადიდებლურ-ქრისტიანული დიასპორა მდიდრდება და განსაკუთრებულ მრავალფეროვნებას იძენს ქართველების სულიერი და კულტურული ტრადიციებით. მრავალ ძველისძველ ქრისტიანულ კულტურასთან თანაზიარობა დიასპორული მართლმადიდებლური ეკლესიის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი შენაძენია. იმ ლიტურგიულ ტრადიციათა შორის, რომელიც ყოველ ემიგრირებულ ჯგუფს ჩააქვს თან, საგალობლები ყოველთვის ყველაზე მეტ ინტერესს იწვევს ეკლესიის მრევლში. წარმოდგენილ ნაშრომში მინდა დავაყენო საკითხი ქართული პოლიფონიური საგალობლების ინგლისურ ენაში სისტემატური ადაპტაციის შესახებ, რათა შემდგომში მათი გამოყენება მოხდეს ამერიკისა და სხვა ინგლისურენოვანი ქვეყნების მართლმადიდებლურ ეკლესიებში. თემაში განხილული იქნება ამ უმნიშვნელოვანესი სულიერი და შემოქმედებითი წამოწყების ისტორიული პრეცედენტები და თეოლოგიური ახსნა-განმარტებები, ამასთანავე, ის ტექნიკური და სულიერი სირთულეები, რაც ამ პროცესთან იქნება დაკავშირებული.

რატომ ინგლისური?

მართლმადიდებლურ ეკლესიაში ღვთისმსახურების აღსავლენად ადგილობრივი ენის გამოყენების მრავალი მნიშვნელოვანი ისტორიული ფაქტი არსებობს, რასაც საფუძველი ჩაეყარა ჯერ კიდევ მოციქულთა დროიდან, როცა ისინი ქრისტიანობას უქადაგებდნენ ბერძნებსა და სხვა არაებრაელ ერებს. მეცხრე საუკუნეში წმ. კირილემ და მეთოდემ სლავურ ენაზე თარგმნეს საეკლესიო მსახურების წიგნი, რაც ეკლესიის ისტორიაში მისიონერული საქმიანობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტად არის შესული (Ware, 1986: 83). თუკი უფრო ახალ ისტორიას გავიხსენებთ, ვნახავთ, რომ პირველმა თანამედროვე ამერიკელმა მისიონერებმა შეისწავლეს ალიასკაზე მცხოვრები ალეუტის ხალხის ენა, რათა ქრისტიანობა ექადაგათ მათთვის გასაგებ ენაზე. წმინდა ინოკენტიმ (ვენიაშინოვმა), რომელიც მსახურებდა ალიასკასა და აღმოსავლეთ ციმბირში 1823 – 1868 წლებში, ალეუტურ ენაზე

თარგმნა წმინდა მათეს სახარება, წმინდა ლიტურგია და კატეხიზმო (იქვე: 187-88). დასავლეთ ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში (გერმანია, ჰოლანდია, ესპანეთი, იტალია) არის ისეთი მართლმადიდებლური ეკლესიები, რომლებიც ნირვა-ლოცვის ბიზანტიურ სტილს იყენებენ (იქვე: 1986:192). როგორც ეპისკოპოსი კალიტოსი (უეარი) წერს: „მსახურებისთვის მართლმადიდებლური ეკლესია ხალხის ენას იყენებს: ანტიოქიაში არაბულს, ჰელსინკში ფინურს, ტოკიოში იაპონურს, ნიუ იორკში (როცა არის ამის საჭიროება) ინგლისურს“ (იქვე: 273).

ჩრდილოეთ ამერიკის ორმა უდიდესმა ეპარქიამ, ანტიოქიის ეპარქიამ და ამერიკის მართლმადიდებლურმა ეკლესიამ ინგლისური ენა დაადგინეს საეკლესიო მსახურების ძირითად ენად (თუკი ყოველთვის სავალდებულო ენად არა). ღვთისმსახურების იმ ენაზე აღსრულება, რაც გასაგებია საშუალო ამერიკელისთვის, მართლმადიდებლებსა და არამართლმადიდებლებს შორის ძირითად განმასხვავებლად გვევლინება. სლავურ და ძველ ბერძნულ ენაზე ჩატარებული საეკლესიო რიტუალების შინაარსი მხოლოდ რამდენიმე ელიტარული ფენის განათლებული ადამიანისთვის არის გასაგები, მაშინ, როცა საეკლესიო ღვთისმსახურება, რომელიც ინგლისურ ენაზე მიმდინარეობს, გასაგებია ყველასათვის – დანყებული ამერიკაში დაბადებული მორწმუნეებიდან, დამთავრებული კათაკმეველებამდე. ამის გამო, მათ აქვთ საშუალება სრულად მიიღონ მონაწილეობა საეკლესიო ღვთისმსახურების რიტუალში. ინგლისურ ენაზე ნირვა-ლოცვის ჩატარებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ეკლესიის მისიონერული საქმიანობისათვის, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, როგორ არაეკლესიურ საზოგადოებასთან გვაქვს საქმე. მრევლის ეკლექტიკური, მულტიკულტურული წამომავლობის გამო (განსაკუთრებით ამ ორ ეპარქიაში), ინგლისურ ენაზე ჩატარებულ საეკლესიო მსახურებას განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა აქვს იმიტომაც, რომ იგი ხელს უწყობს ერთიანი მართლმადიდებლური სულის ჩამოყალიბებას იმ მორწმუნეებში, რომლებსაც ფესვები მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში აქვთ.

შედარებით ახალგაზრდა მართლმადიდებლური საზოგადოებების მიერ საუკუნეების მანძილზე დამკვიდრებული ტრადიციების მქონე ხალხისგან ე.წ. ჰიმნოგრაფიის სესხების პრაქტიკასაც მნიშვნელოვანი მაგალითები მოეძებნება. მაგალითად, თავდაპირველად, როცა ქრისტიანობა საქართველოში მოციქულთა დროს იქადაგეს და მოგვიანებით, როცა კაპადოკიელმა წინომ ხელი შეუწყო ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადებას, ქართული ეკლესიის ლიტურგიკული კულტურა ბიზანტიური მოდელის მიხედვით ვითარდებოდა. ისტორიკოსი ივანე ჯავახიშვილის მიხედვით, როდესაც ქართული ეკლესია თავისი განვითარების პირველ ეტაპზე იყო, სრულდებოდა ბერძნული საგალობლები და, მუსიკაც, ბიზანტიურ მონოფონიურ ტრადიციას ემყარებოდა (ციციშვილი, 2005: 49). ტრადიციული პოლიფონიური მუსიკის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი წერს: „რვა ხმიანი სისტემის დაკანონების შემდეგ, მუსიკოსმა ჰიმნოგრაფებმა, სახელად *მეხელებმა*, ბერძნულიდან [ქართულად] თარგმნეს ჰიმნოგრაფიული კანონები და დაანესეს ტექსტები კანონიკური მელოდიებისათვის“ (www.polyphony.ge).

მართალია, არსებობს დამადასტურებელი ფაქტები იმისა, რომ საკუთრივ ქართული ჰიმნოგრაფიის სკოლა მე-7 საუკუნეში შეიქმნა (იქვე:), ერთხმიანი ბიზანტიური ჟღერადობის (მელოდიის) სრული ჩანაცვლება სამხმიანი პოლიფონიით ქართულ ეკლესიაში X – XII საუკუნეებამდე არ მომხდარა. ერთი სიტყვით, ქრისტიანობის საქადაგებლად საქართველოში მოციქულთა მოსვლიდან ქართულ ეკლესიაში სამხმიანი პოლიფონიური საგალობლების როგორც ჰიმნოგრაფიული წესის დამკვიდრებამდე მთელი ათი საუკუნე გავიდა. თუმცაღა საქართველოს მაგალითი არ არის ერთადერთი. როცა სლავებმა ქრისტიანობა მიიღეს, „მათ მიიღეს ბიზანტიური პატრიმონია, რაც ასევე გულისხმობდა მუსიკასაც, რომელიც ბიზანტიური ეკლესიის მიერ იყო შექმნილი. მათ მიიღეს ის, ისწავლეს იგი და შემდგომში შეცვალეს საკუთარი კულტურული კონტექსტისა და დროის მიხედვით“ (Pulcini, 2004:29). მართლმადიდებლური კულტურული ტრადიცია არის არა უცვლელი, არამედ მუდამ განახლებადი. კათოლიკური ეკლესიისაგან განსხვავებით, რომელიც უკანასკნელ დრომდე მუდმივად მოითხოვდა ლათინურის საყოველთაო გამოყენებას, მართლმადიდებლური ეკლესია ყოველთვის ემხრობოდა საეკლესიო მსახურების ხალხის ენაზე ჩატარებას (Ware, 1986: 83, 273). ეს მართლმადიდებელ ქრისტიანთა განსაკუთრებული პრივილეგიაა.

რატომ ქართული პოლიფონია?

ისევე, როგორც თავად ამერიკა, ამერიკული მართლმადიდებლური ეკლესიაც გამოირჩევა თავისი მულტიკულტურული შემადგენლობით. ეკლესიაში წარმოდგენილი თითოეული ჯგუფის გამოცდილების გათვალისწინება და ამავდროულად ეკლესიის კანონების მორჩილება ურთულეს ამოცანებს სახავს მღვდელმსახურთა, საეკლესიო გუნდის ხელმძღვანელთა და თავად გუნდის წევრთა წინაშე. უძველესი ქრისტიანული ტრადიციების მქონე საგალობლების საეკლესიო ღვთისმსახურების რეპერტუარში ჩართვა ამერიკული მართლმადიდებლური ეკლესიის ერთ-ერთი მთავარი საშუალებაა ძლიერი საზოგადოების შეგრძნების ჩამოსაყალიბებლად იმ მორწმუნეთა შორის, რომლებიც ცხოვრობენ თავიანთი ისტორიული ქრისტიანული ქვეყნების საზღვრებს გარეთ. მაგალითად, ანტიოქიის ეპარქიის გუნდი, რომელიც ძირითადად ბიზანტიური მონოფონიური სტილით გალობს, ასევე კარგად იცნობს და ასრულებს არაერთ რუსულ, უკრაინულ, სერბულ და რუმინულ საგალობლებს. უფრო მეტიც, ამერიკის მართლმადიდებლური ეკლესიის მსახურებაზე მისული ადამიანი ძირითადად მოისმენს რუსული სტილის საგალობლებს, თუმცაღა აქვე გაიგონებს სხვა ტრადიციის სტილში შესრულებულ კვერექსს და ზიარების საგალობელს. ამერიკული მართლმადიდებლური ეკლესიის მოკლე ისტორიაში ლიტურგიული საგალობლების ადაპტირება მოხდა უმთავრესად რუსული, უკრაინული, სერბული, რუმინული და ბერძნული (ბიზანტიური) ტრადიციებიდან, ხოლო ქართული ტრადიციების საგალობლები მხოლოდ ახლა იწყებს ინგლისურად გამოჩენას.

ის ქართული საგალობლები, რომლებიც შედარებით ხელმისაწვდომია, ძირითადად არის ცუდი ხარისხის, ისეთი ხალხის შესრულებით, რომლებიც

ნაკლებად იცნობენ ქართული საგალობლების თავისებურებებს. ამის ყველაზე კარგი მაგალითი ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი საგალობლის – „შენ ხარ ვენახის“ მუსიკალური მასალის „რომელი ქერუბიმთა“ საგალობლად ადაპტირებაა ინგლისურში. იგი გავრცელდა და გამოიყენება აშშ-ს ბევრი მართლმადიდებლური ეკლესიის საეკლესიო მსახურებაში. მაშინ, როცა „შენ ხარ ვენახი“ ეკლესიაში სრულდება, როგორც ჯვართან მთხვევის დროს შესასრულებელი საგალობელი, ან ღვთისმშობლის სახელობის ხატის დღესასწაულებზე. მისი მელოდია უკვე გამოიყენება არა მხოლოდ როგორც საგალობელი „რომელი ქერუბიმთა“, არამედ როგორც საქორწილო საგალობელიც, რომელსაც ტექსტად უდევს დავითის ფსალმუნები. დაინტერესებული ადამიანი უბრალოდ Google-ის საძიებო პროგრამის მეშვეობითაც იოლად ნახავს, რომ „შენ ხარ ვენახმა“ უკვე ფაქტობრივად პოპ-სიმღერის სტატუსი დაიკვიდრა მართლმადიდებლებს შორის და მეტიც, „ახალი თაობის“ სულიერების მიმდევარ არამართლმადიდებლებს შორისაც კი.

რა უნდა ვისწავლოთ „შენ ხარ ვენახის“ ვარიაციების ასეთი სწრაფი გავრცელების მაგალითით? მრავალი ადამიანი, მათ შორის თავად ქართველებიც, ქართულ საგალობლებს ეპყრობიან საკუთარი სურვილისამებრ ან მღერიან ეკლესიაში მათი ფუნქციისა და საღვთო დანიშნულების ცოდნის გარეშე. თუმცადა ყველა ეს საგალობელი შექმნილია გარკვეული მიზნით, საეკლესიო მსახურებაში ყველა მათგანს აქვს გარკვეული ფუნქცია. როგორც წარმოშობით რუსი-ამერიკელი მღვდელი და კომპოზიტორი მამა სერგეი გლაგოლევი წერს, „საღვთო დანიშნულება განსაზღვრავს სტილს“ (1997). გარკვეულწილად, რა თქმა უნდა, კარგია, რომ ქართული პოლიფონიური საგალობლებით ხალხი დაინტერესდა მათი ესთეტიკური ღირებულების გამო, მაგრამ აუცილებელია გაკონტროლდეს მოყვარულთა შესრულება პროფესიონალების მიერ, რათა არ მოხდეს ამ საგალობლების გამოყენება ეკლესიის მიერ დადგენილისაგან განსხვავებული მიზნებით.

მოსალოდნელი სირთულეები და მათი გადაჭრის გზები

2004 წლის ზაფხულში მე გავუზიარე ჩემი იდეები საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქს, ილია მეორეს ქართული გალობის ინგლისურ ენაზე სისტემატური ადაპტაციის შესახებ და მივიღე კურთხევა მისი უწმინდესობისგან ამ პროექტის განხორციელებაზე. მიუხედავად ამისა, არის გარკვეული სირთულეები, რასაც შეიძლება წავანყდეთ პროექტის მიმდინარეობის პროცესში. ეს სირთულეები შეიძლება იყოს როგორც სულიერი და იდეოლოგიური, ასევე ტექნიკური. თავდაპირველად განვიხილავ სავარაუდო სულიერ და იდეოლოგიურ სირთულეებს.

მრავალ მცოდნე პიროვნებას გამოუხატავს თავისი შენიშვნა, რომ ქართული გალობის ინგლისურ ენაზე ადაპტაციის შესახებ არსებობს რაღაც ბუნებრივი დაბრკოლება. ასევე არსებობს შენიშვნა, რომ უძველესი ლიტურგიული მსახურებების თანამედროვე ენაზე ჩატარება არის რაღაც „არანმინდა.“ ეს შესაძლებელია მართალიც იყოს ნმინდა გაგებით. მე უკვე ავღნიშნე, თუ როგორ განიცადეს ისტორიული ცვლილებები მართლმადიდებ-

ლურმა ტრადიციებმა. სწორედ ეკლესიის მთლიანობის გასაძლიერებლად ცვლილებისა და ადაპტაციის ეს სურვილი არის თვითონ სახე მართლმადიდებლურ-ქრისტიანული ტრადიციების „სინმინდისა.“ ასევე, საჭიროა, წინასწარ ვიფიქროთ ქართული დიასპორის პირველი თაობის სულიერი ცხოვრების ახლო მომავალზეც. მათგან განსხვავებით, ახალი თაობა უფრო მეტ ყურადღებას აქცევს კულტურული ტრადიციების სინმინდეს. ამ ამერიკელმა ქართველებმა თავი შეიძლება უცხოოდ იგრძნონ ეკლესიაში, სადაც მსახურებები მხოლოდ იმ ენაზე ტარდება, რომელზეც მხოლოდ მათ ოჯახებში საუბრობენ და სხვაგან არსად.

პროექტი, რომელსაც მე ვიცავ, განხორციელებადია, რადგან არსებობს საერთო ენა დასავლურ მუსიკალურ ნოტაციაში. ამას მივყავარ მეორე სიძნელემდე: იმდენად, რამდენადაც ნოტაციის საერთო ენამ შესაძლებელია გახადოს ქართული საეკლესიო პოლიფონიის ფართო მასშტაბით გავრცელება, ასევე ერთი კონკრეტული საგალობლის ვერსიის დაფიქსირებამ შეიძლება ნაკლებად სასურველი ეფექტი მოახდინოს შემდეგ თაობაზე. ნოტებით ჩანერილმა ერთმა საგალობელმა შეიძლება დააკანონოს მხოლოდ ერთი ვერსია ამ კონკრეტული საგალობლისა, რომელსაც აქვს შესრულების რამდენიმე ვერსია. როგორც დიმიტრი კონომოსი წერს მე-9 საუკუნის ნოტაციის შესახებ, „დადებითია ის, რომ მელოდიის დაკანონებული ვერსია შესაძლებელია ცვლილებისა და გაუარესების გარეშე გავრცელდეს სხვა მომღერლებში, რომლებიც უფრო შორს არიან ტრადიციებისგან. უარყოფითია ის, რომ საგალობლის მხოლოდ ერთი კონკრეტული ვერსია ხდება დაკანონებული.“ (2004:2). მაგრამ იგივე პროცესი არ იყო დაწყებული აქ, საქართველოში, როდესაც ფილიმონ ქორიძემ მე-19 საუკუნეში დაიწყო ქართული საგალობლების ჩანერა? ჭეშმარიტად ის ჰიმნები სამუდამოდ შემოინახა, მაგრამ იმავდროულად ცოცხალი ზეპირი ტრადიცია მშრალად იქნა გადმოღებული ფურცლებზე. არის კი საკუთარ ენაზე ქართული გალობის თანამედროვე სანოტო ჩანაწერები იმპროვიზაციულობის ნაკლებად შემზღვეველი, ვიდრე ზეპირი ტრადიცია თარგმნილი ტექსტით?

მართლმადიდებლურ ეკლესიაში მუსიკის უმთავრესი ელემენტი თვით მუსიკა კი არ არის, არამედ ტექსტია, რომელიც მოგვეწოდება მუსიკის დახმარებით. ამას მივყავარ მესამე სირთულემდე – და პირველ რეალურ ტექნიკურ სირთულემდე. ეს სირთულე არის ინგლისური ტექსტის მკაფიოებისა და იმავდროულად ქართული დახლართული პოლიფონიური სტრუქტურის სიზუსტის შენარჩუნებაში. კანონიკურად მართლმადიდებლური საგალობელი უნდა მიყვებოდეს იმ ენაზე შედგენილ ტექსტს, რომელ ენაზეც ეს საგალობელი იგალობება. მაშასადამე, საგალობლის ერთი ენიდან მეორეზე გადატანა იწვევს გარკვეულ სირთულეებს. ამ მიზეზით საგალობლის ორიგინალურმა რიტმმა შეიძლება მოითხოვოს მცირე ცვლილებები, ასევე ცვლილებები შეიძლება განიცადოს ორიგინალური მელოდიის ბგერებმაც. მაგრამ ამ ცვლილებებმა არ უნდა შეცვალონ ორიგინალური საგალობლის ყდერადობა. ტექსტის ქართულიდან ინგლისურზე თარგმნა მოითხოვს ორიგინალური ქართული საგალობლის ლოგიკის გაგებასა და იმის განსაზღვ-

რის უნარს, თუ რომელი მუსიკალური დეტალი შეიძლება ამოვარდეს საგალობლიდან და რომელი უნდა დარჩეს; ასევე მოითხოვს ქართული ენის გრამატიკისა და მისი სინტაქსური სტრუქტურის სრულყოფილ ცოდნასა და ინგლისური ენის თავისუფალ ფლობას.

რადგან ინგლისური ენის სიტყვათა წყობა განსხვავებულია ქართულისგან, ასევე აუცილებელია გავითვალისწინოთ, რომ ტექსტის მნიშვნელობა არ უნდა შეენიროს მელოდიის ესთეტიკურ მიმზიდველობას. წესით, ინგლისური ტექსტი, რომელიც დაიდება ქართულ მელოდიაზე, უნდა შედგეს ისევე ბუნებრივად, როგორც ორიგინალური ქართული ვერსია. ესე იგი, ტექსტი არ უნდა განცალკევდეს მელოდიისგან ადაპტირების დროს. კარგად აწყობილი მელოდია, რომელიც მორგებულია ტექსტზე, დაეხმარება მსმენელს ტექსტის დამახსოვრებაში. სწორედ ამიტომ ვიყენებთ მუსიკას ლოცვისთვის მართლმადიდებლურ ეკლესიაში.

აქედან სად მივდივართ?

იმდენად, რამდენადაც ქართული გალობა „ახალი ხილია“ ამერიკული მართლმადიდებლური ეკლესიებისთვის და ბევრი სიძნელები არსებობს, რომლებზედაც მე უკვე ვისაუბრე, მე მსურს ხაზი გავუსვა იმას, რომ ეს პროექტი უნდა იქნას დანყებული ყველაზე იოლი საგალობლებით. თავიდან ინგლისურენოვანმა საზოგადოებამ იმ საგალობლების შესწავლა და თავიანთ რეპერტუარებში შეტანა უნდა დაიწყო, რომლებიც ყველაზე ხშირად იგალობება. ასეთებია, მაგალითად: „წმინდაო ღმერთო,“ ზიარების საგალობელი „ხორცი ქრისტესი მოვილოთ,“ და წმინდა სვიმონ მირქემელის „ან განუტევე მონა შენი.“ ეს საგალობლები რეგულარულად იგალობება თითქმის ყველა წირვაზე. ვინაიდან ამ საგალობლების ტექსტები ნაცნობია მრევლისთვის, ამიტომ ტექსტის მნიშვნელობა არ უნდა დაჩრდილოს უცნობმა მუსიკამ. ის საგალობლები, რომლებიც ქართულ სადა კილოებშია, უნდა გამოყენებულ იქნას, როგორც მთავარი მასალა ადაპტაციისთვის ხოლო გამშვენება მინიმუმამდე უნდა იქნას დაყვანილი.

ქართველ სპეციალისტთა თანამშრომლობა ამ პროექტის განხორციელებაში სავსებით აუცილებელია. ქართული ტრადიციული გალობის ინგლისურ ენაზე ადაპტაციისთვის აუცილებელია კონსულტაციები მუსიკოლოგებთან, მგალობლებთან, ფოლკლორისტებთან, და სხვა პირებთან, რომლებიც ახლოს არიან ქართულ ტრადიციულ გალობასთან და აქვთ პროფესიული თანამშრომლობისა და მართლმადიდებლურ-ქრისტიანული ერთობის სურვილი. ამ პროექტის განსახორციელებლად მე შემოგთავაზებდით, რომ დაფუძნებულიყო ოფიციალური საკონსულტაციო საბჭო, რომელშიც შევიდოდნენ ქართველი სპეციალისტები და ასევე დამყარებულიყო ოფიციალური საქმიანი ურთიერთობები თბილისის კონსერვატორიასა და საქართველოს საპატრიარქოს გალობის ცენტრთან. ასევე, ვარჩევდი, რომ მოედელად აგველო ანტიოქიის ეპარქიის „ბიზანტიური პროექტი,“ რის მიხედვითაც ბიზანტიური გალობა სრული ლიტურგიკული წლისთვის გადმოტანილი იქნა დასავლურ ნოტაციაზე და შედგენილ იქნა ინგლისურ ენაზე ამე-

რიკულ ეკლესიებში გამოსაყენებლად. მაშინ, როდესაც ქართულიდან ინგლისურზე გალობის გადატანის არეალი არ არის ფართო, ბიზანტიურ-ინგლისური პრეცედენტიდან აშკარად ბევრი შეიძლება ვისწავლოთ. იმედია, თქვენთვის საინტერესო იქნება ეს პროექტი და მოხარული ვიქნები, თუ გამიზიარებთ თქვენს იდეებსა და მხარს დაუჭერთ მას.

დასკვნა

ჩრდილო ამერიკაში მართლმადიდებელ ქრისტიანებს შორის უდიდესი ენთუზიაზმი იგრძნობა ქართული საეკლესიო გალობის მიმართ. მეტად მნიშვნელოვანია ამ ახლადშექმნილი ინტერესის წარმართვა, რაც სასარგებლო იქნება ეკლესიისთვის. მე უკვე აღვწერე, თუ როგორ გავრცელდა უკანასკნელ წლებში ინგლისურ ენაზე გადატანილი ქართული გალობის მეტად უხარისხო ვერსიები. მართებულად მიმაჩნია, მნიშვნელოვანი ნაბიჯები გადაიდგას იმისთვის, რომ ექსპერტებმა ყურადღება გამოიჩინონ ამ პრობლემის მიმართ. უდიდესი ყურადღებითა და სპეციალისტთა ხელმძღვანელობით ქართულმა საეკლესიო პოლიფონიამ შეიძლება გარკვეული ადგილი მოიპოვოს მართლმადიდებელი დიასპორის ცხოვრებაში და, ამავე დროს, დაეხმაროს ქართველ ემიგრანტებს, თავი ოდნავ მაინც იგრძნონ საკუთარ სამშობლოში. ეპისკოპოსმა კალისტოსმა დასვა მეტად დამაფიქრებელი კითხვა მართლმადიდებელ ეკლესიაში ეთნიკურ თავისებურებასა და კულტურულ უნივერსალობას შორის იდეალური ბალანსის შესახებ. ამ კითხვას გავიმეორებ: შესაძლებელია თუ არა, რომ ეროვნული ტრადიციების საუკეთესო ელემენტები შევინარჩუნოთ ისე, რომ არ დაირღვეს მართლმადიდებლობის უნივერსალობა?

საბოლოოდ, მინდა ხაზი გავუსვა, რომ ეს პროექტი ხელს არ შეუშლის თბილისში დანყებული ნაბიჯების გადადგმას ტრადიციული პოლიფონიის შესწავლასა და აღორძინებაში. არამედ, ამ ორმა პროექტმა უნდა შეაჯერონ ერთმანეთი და გახდნენ საერთო საქმის დამხმარენი. ქართული საეკლესიო გალობის ინგლისურად შესრულება მნიშვნელოვნად გაზრდის არა-ქართველებისთვის მუსიკის წვდომის შესაძლებლობას, რაც გაზრდის საერთაშორისო დახმარების წვლილს მის კვლევასა და აღორძინებაში. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ბოლო წლების მანძილზე ინტერესი ქართული გალობის შესახებ საგრძნობლად გაიზარდა, მუსიკისა და მყარი ინფორმაციის მოპოვება მის შესახებ მეტად შეზღუდულია. ქართული საგალობლების ინგლისურ ენაზე არსებობა მომავალში გაზრდის ტრადიციების მიმართ ინტერესს და წარმართავს მიმართულებას, რომელიც სასარგებლო იქნება ეკლესიისთვის. თუ გავითვალისწინებთ ისტორიულ მაგალითებს და დავრჩებით სამოციქულო ტრადიციების მიმდევარნი, მაშინ მივხვდებით, რომ ქართული საეკლესიო სადა გალობის ინგლისურად ადაპტირების საქმეს აქვს პოტენცია, რომ უფრო მეტად გააერთიანოს და გაავრცელოს ჩვენი სარწმუნოება მთელს მსოფლიოში.

References

Conomos, Dr. Dimitri. (2004). *Early Christian and Byzantine Music: History and Performance*. Available at: http://www.monachos.net/cgi-bin/printable_new/print.cgi. Accessed 7 December 2004.

Glagolev, Father Sergei. (1997). *Some Personal Thoughts on the Composition of Liturgical Music*. Orig. printed in *Jacob's Well* (newspaper of the Orthodox Church in America's Diocese of New York and New Jersey). Available at: http://www.orthodoxresearchinstitute.org/articles/music/glagolev_composition_music.htm. Accessed 15 September 2006.

International Research Center for Traditional Polyphony. *Sacred Polyphony*. Available at: www.polyphony.ge. Accessed 17 September 2006.

Tsitsishvili, Nino. (2005). *National Unity and Gender Difference in Georgian Traditional Song-Culture: Ideologies and Practices*. Ph.D. dissertation, Monash University.

Ware, Timothy (Bishop Kallistos of Diokleia). 1986 (1963). *The Orthodox Church*. New York: Viking Penguin.

ხმოვანი არქივები, ტექნოლოგია, კვლევა და სახელმწიფო

არქივები, როგორც სათუთად შენახული საუნჯის, უნიკალური დოკუმენტების საცავი პირველად ძველ ჩინეთსა და აღმოსავლეთ აზიის ბევრ სხვა ცივილიზაციაში შეიქმნა სხვადასხვა მიზნებისთვის. XX საუკუნეში არქივების საერთაშორისო საბჭომ (UNESCO) მასზე ზედამხედველობა საკუთარ თავზე აიღო, რადგან არქივი წარმოადგენს ერისა და საზოგადოების მეხსიერებას, გამოხატავს მათ იდენტობას და არის ინფორმაციული საზოგადოების საფუძველი. ადამიანების მოღვაწეობის გათვალისწინებით, არქივები ხელს უწყობენ ადმინისტრირებას და ინდივიდების, ორგანიზაციებისა და სახელმწიფოს უფლებების განხორციელებას. არქივები გვევლინებიან დემოკრატიული სახელმწიფოს გარანტებად და იცავენ მოქალაქეთა უფლებებს ოფიციალური ინფორმაციისა და ისტორიული ცოდნის ხელმისაწვდომობის სფეროში“.

მას შემდეგ, რაც 1900-იანი წლებიდან აკადემიური ინსტიტუტების მიერ (ვენა, მეცნიერებათა აკადემია; ბერლინი, უნივერსიტეტი) ტრადიციული მუსიკის ჩანაწერების¹ პირველი ხმოვანი არქივები შეიქმნა, მათი მიზნების, მნიშვნელობისა და საზოგადოებრივი ფუნქციის განვითარება მრავალფეროვანი და, ხშირად, მოულოდნელი გზებით წარიმართა. ჩემს ნარკვევში მე შევეხები ხმოვანი არქივების ურთიერთკავშირების, ტრადიციული მუსიკის არქივების მიზნების, ტექნოლოგიური განვითარების, აგრეთვე თანამედროვე ეროვნული სახელმწიფოების მიერ მათი სოციალური ფუნქციის გაცნობიერების საკითხებს.

როგორ დაიწყო: ტექნოლოგია აჩქარებს კვლევას

1877 წელს თომას ალვა ედისონმა გამოიგონა ხმის ჩანერისა და ჩანერილი ხმის ნებისმიერ ადგილას, ნებისმიერ დროსა და ნებისმიერი მიზნით რეპროდუცირების მეთოდი, რომელიც ელვის უსწრაფესად გავრცელდა და დამკვიდრდა მრავალ ტექნოლოგიურ, ეკონომიკურ, სოციალურ და ინტელექტუალურ პროცესში. ფონოგრაფის მნიშვნელობა შედარებითი მუსიკოლოგიის, როგორც დასავლური მუსიკოლოგიის ერთ-ერთი შტოს დაბადებაში, რომელიც დამოუკიდებელ აკადემიურ დისციპლინად XIX საუკუნეში ჩამოყალიბდა, კარგადაა ცნობილი და ამაზე საუბარი ამჟამად საჭირო აღარაა.

თავდაპირველად ფონოგრაფი, როგორც საკმაოდ არასრულყოფილი, მაგრამ მახვილგონივრული გამოგონება, რომელიც ჩანერის საშუალებად გამოიყენებოდა, არასერიოზულად იქნა აღქმული და განიხილებოდა როგორც მეცნიერებისათვის არაპრაქტიკული, უსარგებლო ნივთი. მაგ-

რამ 1880-იანი წლების ბოლოდან, როცა ლილვაკებზე „სერიოზული“ მუსიკის ჩანაწერები გაკეთდა, იგი ფართოდ გავრცელდა. ფონოგრაფი ზეპირსიტყვიერების კვლევის სფეროში 1890 წელს პირველად გამოსცა და მას შემდეგ სისტემატურად იყენებდა უოლტერ ჯ. ფიუკისი² (Fewkes, 1890). ფიუკისი იყო ეთნოგრაფი, ყოველგვარი მუსიკალური განათლების გარეშე. მან სთხოვა ბენჟამენ გილმანს, ჰარვარდის უნივერსიტეტის მუსიკის ფსიქოლოგს, შეესწავლა ფონოგრამები. გილმანი თავის პუბლიკაციებში ამტკიცებდა:

„ფონოგრაფი იძლევა მუსიკის ზუსტ რეპროდუქციას, რისი მეშვეობით იგი აღწევს ნებისმიერი დამკვირვებლის ყურამდე და საშუალებას აძლევს, ჩაატაროს გამოკვლევა თავისუფალ დროს. ჩანაწერი შეიძლება შეწყვეტილ იქნეს ნებისმიერ ადგილას, განმეორდეს შეუზღუდავი რაოდენობით, და ნოტების ხანგრძლივობის გარკვეული დოზით გაზრდის შემთხვევაში, ხელს უწყობს ბგერის სიმაღლის ცვლილებების უფრო ზუსტად აღქმას. ფონოგრამის ცვილის ლილვაკების კოლექცია ... ეს მუსიკის მუდმივი სამუზეუმო ფორმებია, რომელთა ნიმუშების შედარებითი შესწავლა შესაძლებელი და მოსახერხებელია მსახიობებისა თუ ფოტოგრაფებისთვის, მოქანდაკეებისა და მხატვრებისათვის“ (Gilman, 1891:68).

შემდგომ, ფანქართან და ფოტოაპარატთან ერთად, ფონოგრაფი ეთნოგრაფებისათვის მშობლიური კულტურის სრულყოფილი აღწერის აუცილებელ ხელსაწყოდ იქცა.

მეცნიერ გილმანის ოპტიმისტური ხედვა წინასწარმეტყველებდა იმ მოსაზრებას, რომელიც დღესაც ცოცხალია ზოგიერთ მუსიკის მკვლევარში: მხედველობაში მაქვს რწმენა, რომ მუსიკის ჩანაწერი შეიცავს ყველაფერს, რისი შესწავლაც შეიძლება ამ მუსიკის შესახებ. მთელი მსოფლიოს არქივები სავსეა ჩანაწერებით, რომელთა შესახებ ძალიან ცოტა, ან სულაც არაფერია ცნობილი, რომლებიც კვლავ ითვლებიან ფასეულ დოკუმენტებად და ინფორმაციულ ბაზად შედარებით მუსიკოლოგიურ გამოკვლევებში. მაგრამ სულ მალე გაცნობიერდა ასეთი შეხედულების შეზღუდულობა და აქედან მომდინარე საფრთხე. გილმანის პუბლიკაციების განხილვისას ფსიქოლოგიის პროფესორი, შედარებითი მუსიკოლოგიის ფუძემდებელი გერმანელი კარლ შტუმპფი 1892 წელს წერდა: „ზუსტი და დასრულებული სურათის მისაღებად, განსაკუთრებით იმათთვის, ვისაც დასკვნების გამოტანა ხელოვნების ფსიქოლოგიური საფუძვლების თვალსაზრისით სურს, აუცილებლად საჭიროა ცოცხალი მუსიკის გამოცდილება. (მხოლოდ უშუალო გამოცდილება შეამზადებს) ბევრ პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვან დაკვირვებას, რომელიც შეიძლება გააკეთო აქტიური სიმღერის პროცესში, მდგომარეობის, შესრულების მანერის, სახის გამომეტყველების, განსაკუთრებით, მომღერლებისათვის დასმული კითხვებზე პასუხების გათვალისწინებით“ (Stumpf, 1892).

ამდენად, მუსიკის გამოკვლევა შეიძლება ნაკლებად იყოს დაფუძნებული მხოლოდ ფონოგრაფზე, ისევე როგორც არქეოლოგია და ხელოვნ-

ნების ისტორია არ შეიძლება იყოს დაფუძნებული მხოლოდ ფოტოებისა და კადრების კოლექციაზე... კვლევის ახალი ერის დასაწყისში, როცა ახალი ტექნიკა იქნა გამოგონილი, არ არსებობდა ეჭვი მისი მნიშვნელობის შეზღუდულობაზე (იქვე).

ხმოვანი არქივები და „უნივერსალური“ სამეცნიერო გამოკვლევები

მკვლევარი ფსიქოლოგი კარლ შტუმპფი დაინტერესებული იყო ადამიანის თავის ტვინის, როგორც უნივერსალური ფენომენის სტრუქტურისა და მისი ფუნქციონირების შესწავლით, ანუ კვლევის იმ გლობალური სფეროთი, რომელსაც მე აქ „უნივერსალურს“ ვუწოდებდი. კვლევის პროცესში გამოყენებულ იქნა მუსიკის სტრუქტურის აღქმისა (პერცეფცია) და კონსონანს-დისონანსის კონცეფცია. ფონოგრაფული ჩანაწერები მას საშუალებას აძლევდა ეწარმოებინა დაკვირვებები, მათ შორის — მუსიკალურ პრაქტიკაზეც, რომლის გაცნობა მას უშუალოდ არ შეეძლო. ეს იყო მოტივაცია, რამაც ბერლინის უნივერსიტეტის ფსიქოლოგიის ინსტიტუტში ფონოგრამის კოლექციის შექმნა განაპირობა, რომლის საფუძველზე 1905 წელს ოფიციალურად დაარსდა ბერლინის ფონოგრამ-არქივი.

შტუმპფის ასისტენტებმა ფსიქოლოგიის ინსტიტუტში ერის მორიც ფონ ჰორნბოსტელმა და ოტო აბრაამმა თავისი საკუთარი იდეები განავითარეს. მსოფლიოს ყველა კუთხიდან მოპოვებული მუსიკალური ჩანაწერების თანდათან მზარდ კოლექციებზე დაყრდნობით, მათ დაიწყეს მუსიკის ფენომენის გამოკვლევა მისი ისტორიის უნივერსალური ევოლუციის კონტექსტში. ბერლინის ფონოგრამების არქივი გახდა ახალი აკადემიური დისციპლინის, — შედარებითი მუსიკოლოგიის მთავარი გასაღები, რომელიც ვერ განვითარდებოდა მუსიკალური ჩანაწერების ფართოდ ხელმისაწვდომი კოლექციის გარეშე. მუსიკისა და კულტურის კვლევის ეს სფერო დამოკიდებული იყო კულტურული ევოლუციონიზმის თეორიულ კონცეფციებზე და მის გამოყენებაზე ეთნოლოგიაში, განსაკუთრებით, „კულტურული წრის თეორიაში“ (Kulturkreislehre), მისი პრაქტიკა ასოცირდებოდა „კაბინეტურ“, ლაბორატორიულ მეცნიერებასთან და განსხვავდებოდა კულტურის კვლევისაგან. ჰორნბოსტელს ცოტა სავლელე ექსპედიცია ჰქონდა, ხოლო მარიუს შნაიდერმა „მრავალხმიანობის ისტორიის“ მე-2 ტომი ისე დაწერა, რომ არ სწევია არც ერთ არაევროპულ ქვეყანას. შედარებით მუსიკოლოგიაში იბადებოდა კითხვები, რომლებსაც ორივენი პასუხობდნენ, მაგრამ ისინი შეზღუდული იყვნენ ხმოვანი არქივების მონაცემთა ბაზით. მუსიკალური პროცესი, როგორც ასეთი, მისი მონაპოვრები და სოციალური ფუნქცია შორს იყო საარქივო მასალებზე დამყარებული შედარებითი მუსიკოლოგიის ინტერესების სფეროდან.

ეს საკითხი მხოლოდ XX საუკუნის II ნახევარში დადგა, კერძოდ, ჩრდილოეთ ამერიკაში, კულტურულ-ანთროპოლოგიური აზროვნების

გავლენით და მანტლ ჰუდის სკოლის „შესწავლის პროცესში მონაწილეობა“, კონტექსტში. 1880 წლებიდან ამერიკული ანთროპოლოგიური კვლევის წამყვანი თემა გახდა სავლელ ექსპედიციები ერთ რომელიმე ეთნიკურ ჯგუფში და კულტურების (მუსიკის დომონირებით) ფუნქციონირება. მაგრამ რადგან ხმოვანი ჩანაწერები ანთროპოლოგიური გამოკვლევების შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა, XX საუკუნის II ნახევრამდე ასეთი ჩანაწერები მუსიკოლოგიურ კვლევაში გამოიყენებოდა. იმ დროისათვის დამახასიათებელმა ანთროპოლოგიურმა ორიენტაციამ და მონოდებამ კვლევის პროცესში მანტლ ჰუდის მეთოდით მუსიკოლოგების უშუალო მონაწილეობის შესახებ, ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგების ყურადღება მუსიკალურიდან სოციალურ სტრუქტურაზე გადაიტანა.

ჟურნალ „ეთნომუსიკოლოგიის“ სტატიების ამასწინანდელი მიმოხილვა გვიჩვენებს, რომ ავტორების მხოლოდ მცირე ნაწილი მიმართავს საკუთარი არგუმენტების დასადასტურებლად მუსიკალურ ჩანაწერებს, და ასევე ნაკლები ჩანაწერებია გაკეთებული ვილაციის და არა ავტორების მიერ (Sewald, 2005:4).

ჩანაწერებზე, განსაკუთრებით, ხმოვანი არქივების ჩანაწერებზე დაფუძნებული მუსიკალური კვლევები ხშირად საეჭვოდ ითვლება თანამედროვე ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგებისათვის. მაგალითისთვის, როდესაც მანტლ ჰუდი გაეცნო ჩემს სადოქტორო დისერტაციას, მან გააკრიტიკა ჩემი გამოკვლევა XX საუკუნის ადრეულ მუსიკალურ პრაქტიკაზე პაპუა ახალ გვინეაში, რომელიც ეფუძნებოდა ფონოგრაფის ლილვაკებს და არა პირდაპირ დაკვირვებას. მიუხედავად იმისა, რომ XX საუკუნის დასაწყისში ფონოგრამარქივებმა ახალი მიმართულებები განავითარეს „უნივერსალურ“ მუსიკალურ აზროვნებაში, ორმოცდაათი წლის შემდეგ მუსიკალური აზროვნების ამ ახალმა მიმართულებებმა ფონოგრამარქივები გამოუსადეგარი გახადა – ყოველ შემთხვევაში ჩრდილოეთ ამერიკაში.

ხმოვანი არქივები და ეროვნული მუსიკის კვლევა

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ადრეული ხმოვანი ჩანაწერები, რომლებიც კვლევისთვის იყო გამიზნული, არა მუსიკოლოგების, არამედ ეთნოგრაფების მიერ, როგორც „ზუნი“ (Zuni) კულტურის ეთნოგრაფიული შესწავლის ნაწილი, წარმოადგენდნენ კერძო შემთხვევას ამერიკული შიდაკოლონიალიზმის სფეროში.

მოგვიანებით, იმავე ათწლეულში, XIX საუკუნის ბოლოს ამერიკული კულტურული იდენტობის გამოვლენის მიზნით ამერიკის ქალაქებში წარმოებულმა კვლევამ, გარკვეული დროის განმავლობაში მიმართულება ინდიელთა მუსიკისაკენ შემოაბრუნა, როგორც „ჭეშმარიტად ამერიკულისაკენ“. მაგრამ ეს დამოკიდებულება დიდხანს არ გაგრძელებულა. ყველგან და, განსაკუთრებით, ეროვნულ სახელმწიფოებში, რომლებიც

იქმნებოდნენ როგორც დიდი ჰეგემონური იმპერიები კოლონიური წესებით, საკუთარი მუსიკა ნაციონალური სიმბოლოს სტატუსში იყო აყვანილი. ჩვეულებრივ, ეს იყო სოფლის მოსახლეობის ზეპირი (ზეპირსიტყვიერი) ტრადიციები, რომლებიც სისტემური გამოკვლევების, მათი შეგროვებისა და დაცვის საგანი გახდა ოფიციალურად დაარსებულ არქივებში.

ცნობილი შემთხვევაა უნგრული ფოლკლორული მუსიკა, სადაც გვაქვს ნაციონალიზმის, უნივერსალური მუსიკოლოგიური ნააზრევისა და ხმოვანი არქივების შესწავლის სინთეზი. ბელა ბარტოკს, როგორც უნგრელ ეროვნულ კომპოზიტორს არ აკმაყოფილებდა ქალაქური მუსიკალური პრაქტიკა, რომელშიც არაუნგრული საწყისი ბატონობდა. ამის გამო მან დაიწყო უნგრული სოფლური მუსიკის შეგროვება თავის კომპოზიციებში გამოსაყენებლად. თავის კვლევაში, რომელიც მიზნად ისახავდა მისივე იდეის — „ძველი უნგრული მუსიკის გენიალობის“ მეცნიერულ დადასტურებას, ის მიდის ლინგვისტურ თეორიებთან, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ უნგრული, ისევე როგორც თურქული ენა „ურალურ-ალაათურ“ ოჯახს განეკუთვნება (ბარტოკი, 1976).

აღიარებდა რა ჰოპოთეზას, რომლის თანახმად მუსიკა და ენები ერთნაირად მონაწილეობენ კულტურის ევოლუციაში, იგი აგროვებდა შესაძლო კავშირებისა და განსხვავებების დამადასტურებელ ჩანაწერებს და აწარმოებდა მუსიკალური სტრუქტურების შედარებით კვლევას — მისი ნაშრომი თურქული მუსიკის შესახებ (ბარტოკი, 1976) წარმოადგენს ამის თვალსაჩინო მაგალითს და გახდა იმპულსი, შექმნილიყო ორივე ქვეყანაში — უნგრეთსა და თურქეთში ფოლკლორული მუსიკის ჩანაწერების არქივები. ეს არქივები დაფუძნდა ეროვნული მიზნით — ეროვნული იდენტობის შესანარჩუნებლად და ეროვნული მემკვიდრეობის დასაცავად. ისინი გახდნენ ეროვნული მნიშვნელობის მატარებელი, როგორც შინაარსით, ასევე მათი ფუნქციონირების ხასიათით.

ეროვნული ხმოვანი არქივების, ან, უფრო ზუსტად, ეროვნულ-კულტურული იდენტიფიკაციის მიზნებისთვის და ეროვნული მემკვიდრეობის დასაცავად მათი დაარსება, ახლა გლობალურ ფენომენად იქცა.³ კვლევა, რომელიც 35 წლის წინ ჩაატარა საერთაშორისო ფოლკლორული მუსიკის საბჭომ (მოგვიანებით ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოდ წოდებულმა), აღწერს 145 ინსტიტუტს, ორგანიზაციას და კოლექციას 41 ქვეყანაში ხუთივე კონტინენტიდან, რომელთაც აქვთ თავისი მიზნები, განზრახვები, მხარდაჭერის საკუთარი წყაროები. დღესდღეობით ჩამონათვალი ბევრად გრძელი იქნება. ყოველივე ეს მოიცავს იმას, რასაც შეიძლება ვუნოდო ახალგაზრდა ეროვნული სახელმწიფოები და პოლიტიკური პროცესები, რომლებიც მიმართულია ეროვნული სახელმწიფოს შექმნისკენ. მაგალითად, ჩრდილოეთ ერაყის ქურთების რეგიონალურმა ხელისუფლებამ თავის გამგებლობაში შექმნა ეროვნული არქივი. ასევე, განსხვავებული კულტურის მქონე მოსახლეობისგან შედ-

გენილ „ძველ ეროვნულ სახელმწიფოებსაც“ აქვთ განსაზღვრული ეროვნული ტაქტიკის მქონე ინსტიტუტები.

ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ვაშინგტონში კონგრესის ბიბლიოთეკაში განთავსებული ფოლკლორული სიმღერების არქივი, დაარსებული 1928 წელს, „არსებობს როგორც ავთენტიკური ამერიკული ფოლკლორული მასალების (კერძოდ, ფოლკლორული მუსიკის ჩანაწერების) შეგროვების, შენახვისა და კატალოგირების ნაციონალური ცენტრი“ (Kennedy, 1973). არქივი არის სახელმწიფოზე დამოკიდებული ინსტიტუტი, რომელიც სახელმწიფო პოლიტიკის საგანს წარმოადგენს. კითხვა: თუ რას წარმოადგენს „ავთენტიკური ფოლკლორული მასალა“, პოლიტიკური კითხვაა, რომელიც დროთა განმავლობაში ნაციონალურ პოლიტიკასთან ერთად იცვლება. კვლევები, რომლებიც მიმართულია ნაციონალურ არქივებსა ან მასში განთავსებულ კოლექციებზე, ხშირად ასევე არის ნაციონალური პოლიტიკის საგანი.

ხმოვანი არქივების სოციალური ფუნქცია, სოციალური მხარდაჭერა და შინაარსი

ნებისმიერი, მათ შორის, ხმოვანი არქივის ფუნქციონირება მოითხოვს თანხებს, დროსა და გამოცდილებას. განსაზღვრული მიზნებიდან გამომდინარე, ის ასევე შეიძლება მოითხოვდეს კეთილ ნებასა და ვალდებულების გრძობას, რათა მუდმივად მოხდეს მისი შენარჩუნება იდეალურ მდგომარეობაში.

თვალი გადავავლე მოტივაციის ორ მთავარ ტიპს, რომელიც ისტორიულად წინ უძღოდა ტრადიციული მუსიკის ჩანაწერების ოფიციალური არქივების დაარსებას: უნივერსალური კვლევა და ნაციონალური კვლევა, უნივერსალური წვდომით – მაგალითისთვის – კაცობრიობის ისტორია ან ადამიანის ტვინის სტრუქტურა, ნაციონალურის გაგება, ავთენტიკური ეროვნული სტილი, რეპერტუარის საზღვრები და მათი დაცვა.

მოდით, ახლა განვიხილოთ რამდენიმე პრობლემა, რომელიც დგება მსგავსი არქივების შენახვასთან დაკავშირებით.

სამაგალითოდ ისევ ბერლინის ფონოგრამარქივი გამოდგება. ყველაფერი დაიწყო ედისონის ცილინდრული ჩანაწერების კოლექციით ბერლინის უნივერსიტეტის ფსიქოლოგიურ ინსტიტუტში. ეს იყო როგორც არაფორმალური და უბიუჯეტო ორგანიზმი 1905 წლამდე, სანამ ის გახდა ოფიციალური, მაგრამ არსებითად — ისევ ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის შემადგენლობაში მყოფი დაწესებულება. იგი ფაქტობრივად არსებობდა კერძო შემოწირულობების ხარჯზე, ხოლო ერის ფონ ჰორნბოსტელი, რომელიც მას ყოველგვარი ანაზღაურების გარეშე ხელმძღვანელობდა, მატერიალურ სიდუხჭირეს განიცდიდა. დიდი მსოფლიო ომის შემდეგ და 1921 წლის დიდი ინფლაციის დროს ფონოგრამარქივი სახსრების გარეშე დარჩა. პროფესორ შტუმპფისა და და ჰორნბოსტელის პერსონალური კავშირების დახმარებით იგი ადმინისტრაციულად შეუ-

ერთდა ბერლინის მუსიკის უმაღლეს სკოლას, ბერლინის სახელმწიფო კონსერვატორიას, თუმცა არა როგორც კვლევითი ინსტიტუტი, არამედ ფიზიკურად დარჩა უნივერსიტეტში. მიმდინარე ათწლეული იყო ბიუჯეტის შემცირების პერიოდი, მაგრამ არქივის რესურსებზე დაყრდნობით გაიზარდა კვლევითი აქტივობა. ასევე განხორციელდა საარქივო საკუთრების მასალების პირველი სერიული კომერციული ჩანაწერები, რასაც მოჰყვა ლეგენდარული სადემონსტრაციო კოლექცია, სასწავლო და გაცვლითი მიზნებით.

1933 წელს, მე-3 რეიხის დაცემის პერიოდში ერის ფონ ჰორნბოსტელმა დატოვა გერმანია და ფონოგრამარქივმა ფიზიკურად და ადმინისტრაციულად ბერლინ-დაჰლემში *Volkerkunde Museum*-ში გადაინაცვლა, სადაც კოლექცია შედარებით დაცულ გარემოში, ინტელექტუალურად იზოლირებულად არსებობდა, მეორე მსოფლიო ომის დასასრულს მის ფაქტობრივ განადგურებამდე. ამის მიუხედავად, ათწლეულების განმავლობაში ლილვაკებზე ჩანაწერების უმრავლესობის ასლები იქნა გაკეთებული. ორიგინალები გადატანილ იქნა ბერლინის გარეთ საცავში და მათგან უმრავლესობა, როგორც ომის ნადავლი, საბჭოთა კავშირში მოხვდა. მოკლედ, 1990 წლის დასასრულს დაახლოებით 90% ფონოგრამული ჩანაწერების ორიგინალებისა შეგროვდა დაჰლემში, როგორც ორიგინალის ან ასლის სახით, ან როგორც მაგნიტური ჩანაწერები, საბოლოოდ კი — როგორც ციფრული ფაილები. ამასობაში, აკადემიურ სწავლებასთან მჭიდრო კავშირმა⁴, რეგულარულმა დემონსტრაციებმა და გამოფენებმა მუზეუმის დამთვალიერებელთათვის, კომერციულმა LP და CD გამოცემებმა, აგრეთვე არქივის თანამშრომელთა სამეცნიერო და პუბლიცისტურმა საქმიანობამ ბერლინის ფონოგრამარქივის პრესტიჟი დიდად აამაღლა საზოგადოების თვალში. მიუხედავად ამისა, არქივის ასი წლისთავზე შეიქმნა საფრთხე, იგი გამხდარიყო მუზეუმის რეორგანიზაციის მსხვერპლი, დაეკარგა ავტონომია და მიმდინარე ბიუჯეტი. არქივების, როგორც მსოფლიო მემკვიდრეობის საცავების აღიარებამ იუნესკოს მიერ და საერთაშორისო ორგანიზაციების ჩარევამ ეს საფრთხე, საბედნიეროდ, თავიდან აგვაცილა.

მე შემიძლია ეს თემა კიდევ განვაგრძო, მაგრამ, ვფიქრობ, ნათქვამიც საკმარისია. თქვენ შეგიძლიათ გაითვალისწინოთ, რომ:

1. ტრადიციული მუსიკის არქივები ვერ იარსებებენ თავიანთი დასასრულის მოლოდინში. ისინი იქმნებიან სოციალური საჭიროების საპასუხოდ და უნდა შეინარჩუნონ სოციალური მნიშვნელობა სოციალური გარემოს შეცვლაში.

2. ტრადიციული მუსიკის არქივები ხანგრძლივად ვერ იქნებიან მხოლოდ ინდივიდუალურ და პიროვნულ ძალისხმევაზე დაყრდნობილი, მათ ესაჭიროებათ სოციალური მხარდაჭერა.

3. რადგან ტრადიციული მუსიკის არქივები „შეადგენს ერისა და საზო-

გადღობის მეხსიერებას“, მათი არსებობასა და შენახვაზე პასუხისმგებლობა უნდა აიღოს ერმა და საზოგადოებამ და არა კერძო ორგანიზაციებმა და ინსტიტუტებმა, რომელთაც აბსოლუტურად სხვა მიზნები გააჩნიათ.

4. დუბლიკაცია და სადისტრიბუციო ჩარევა ტექნიკურ დონეზე, საერთაშორისო ტრადიციული მუსიკის არაკომერციული გაცვლა-გამოცვლა ბუნებრივი პროცესია არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის საქმეში.

შენიშვნები

¹ ტერმინ „ტრადიციული მუსიკის“ ქვეშ ვგულისხმობ ყველანაირ მუსიკას დასავლეთევროპული ე.წ. კლასიკური მუსიკის გარდა.

² 1889 წელს პარიზის მსოფლიო გამოფენაზე გამოტანილი ადრეული ჩანაწერები არასოდეს გამოცემულა.

³ 1973 წელს ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს მიერ შედგენილი სია გვიჩვენებს, რომ ასეთი მდგომარეობა არსებობდა 33 წლის წინაც (Kennedy, 1973).

⁴ ფონოგრამარქივს ომისშემდგომ პერიოდში ხელმძღვანელობდნენ აგრეთვე აკადემიური თანამდებობის მქონე მეცნიერები: პროფესორი კურტ რეინჰარდი (1948-1968), ამ სტატიის ავტორი (1968-1971), ბერლინის თავისუფალი უნივერსიტეტის პროფესორი, არტურ სიმონი, ბერლინის ხელოვნების უმაღლესი სკოლის პროფესორი (1971-2003 წლებში).

თარგმნა ანი სიხარულიძემ

2.The long-term maintenance of archives of traditional music cannot rely on individual and personal efforts alone; it requires social support and commitment.

3.In as much as archives of traditional music “constitute the memory of nations and of societies”, their operation and maintenance must be ultimately a responsibility of nations and of societies rather than that of private organizations or of institutions that serve primarily other purposes.

4.On a technical level, the duplication, distributed housing, and international exchange of non-commercial recordings of traditional music are essential for the safeguarding of documents of intangible cultural heritage.

Notes

¹ ඉන්දියානු සංගීතයේ පැරණි රූපිකානු කලාවේ සංගීතය සඳහා පැරණි සටහන් පිළිබඳව පැහැදිලි කර ඇත. ඉන්දියානු සංගීතයේ පැරණි රූපිකානු කලාවේ සංගීතය සඳහා පැරණි සටහන් පිළිබඳව පැහැදිලි කර ඇත.

² ‘the possibility of earlier recordings, at the Paris World Exhibition in 1889, exists, but these recordings have not come to light.

³A 1973 listing for the International Council for Traditional Music demonstrates that this was the case even 33 years ago. See Kennedy, 1973.

⁴ මෙහි විස්තරය සඳහා මෙහි සටහන් කළ පිටුවකට යොමු කළ හැකිය. මෙහි සටහන් කළ පිටුවකට යොමු කළ හැකිය. මෙහි සටහන් කළ පිටුවකට යොමු කළ හැකිය. මෙහි සටහන් කළ පිටුවකට යොමු කළ හැකිය.

References

Briegleb, Ann. (1968). Ethnomusicological collections in Western Europe - a selective study of seventeen archives. Selected Reports, Institute of Ethnomusicology, UCLA. vol.1, No.2. (pp. 78-149).

Fewkes, J. Walter. (1890). The use of the phonograph in the study of the languages of the American Indians. *American Naturalist*, 24: 495.

Gilman, Benjamin Ives. (1891).Zuñi melodies. *Journal of American Ethnology and Archaeology*, 1: 65-91.

Kennedy, Peter and Beryl. (eds). (1973). International Folk Directory of ethnic music and related traditions; a world listing of regional archives, institutes.... Totnes, England: International Folk Music Council.

Sewald, Ronda L. (2005). Sound Recordings and Ethnomusicology: Theoretical Barriers to the Use of Archival Collections. *RESOUND* 24, 1/2.

Stumpf, Carl. (1892).Phonographierte Indianermelodien. *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 8.

პოლიფონია და ბერლინის ფონოგრამათა არქივის ისტორიული ხმოვანი ჩანაწერები

1. შესავალი

ჩემი შრომის თემაა ტრადიციული მრავალხმიანი* მუსიკის ის ადრეული ხმოვანი ჩანაწერები, რომლებიც XX საუკუნის პირველ ნახევარშია ჩანერილი და რომლებიც დღესდღეისობით ინახება ბერლინის ფონოგრამათა არქივში. მე გავუყვები ამ არქივში დატოვებული მრავალხმიანობის ნაკვალევს, განვიხილავ რიგ ცვილის ცილინდრულ ჩანაწერს და განსაკუთრებულ ყურადღებას დავუთმობ მსჯელობას პუბლიკაციებზე მათ შესახებ. უამრავი შრომა, უმეტესად სასწავლო, მაგრამ აგრეთვე მნიშვნელოვანი თეორიული სტატია თუ წიგნი გამოცემული ამ თემის ირგვლივ. იმის გამო, რომ დროში შეზღუდული ვარ, დეტალურად მხოლოდ ორ მათგანს განვიხილავ: პირველი არის ერიჰ მ. ჰორნბოსტელის სტატია „მრავალხმიანობა არაევროპულ მუსიკაში“, დაწერილი 1909 წელს, ხოლო მეორე არის მრავალხმიანობის ისტორიის ყოვლისმომცველი წიგნი, დაწერილი მარიუს შნაიდერის მიერ 1934 წელს.

მინდა ავლენიშნო, რომ ჩემი შრომა უკავშირდება ჩემს პირველ ვიზიტს საქართველოში, ბორჯომში, 1988 წელს. იმ დროს ჩვენ ვიხილავდით პუბლიკაციებს მრავალხმიანობის შესახებ. მათ შორისაა ი. ჟორდანიას სტატია მ. შნაიდერის წიგნის ირგვლივ და ჩემი სტატია ქართული მრავალხმიანობის შესახებ გერმანულ ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში, რომელიც დაიბეჭდა „საბჭოთა ხელოვნებაში“ 1989 წელს.

ამ კონფერენციაზე მსმენელი ინტერნაციონალურია და მეც გამოვიყენებ შესაძლებლობას და წარმოვადგენ მაგალითებს არა მხოლოდ საქართველოდან, არამედ მსოფლიოს იმ სხვა არეებიდანაც, სადაც მრავალხმიანობა იქნა აღმოჩენილი.

მსურს გაგიზიაროთ მოსაზრებები, რომელიც დაიბადა ჩემი კვლევის შედეგად ბერლინის ფონოგრამარქივში 1993 წლიდან. მათ თავი მოვუყარე ჩემს ახალ წიგნში, რომელიც ეხება ცვილის ლილვაკების კოლექციებს ბერლინის ფონოგრამარქივიდან (Ziegler, 2006).

2. მრავალხმიანობა ისტორიულ ჩანაწერებში

ბერლინის ფონოგრამარქივის ჩანაწერები 1900 წელს უკავშირდება, როდესაც კარლ შტუმპფმა, ბერლინის უნივერსიტეტის პროფესორმა, გააკეთა პირველი ჩანაწერები სიამას თეატრალურ ჯგუფთან ერთად. სხვადასხვა სახის არაევროპული მუსიკის ჩანერა წარმატებით გაგრძელდა ჯერ ბერლინში, ეთნიკურ ჯგუფთა საზოგადოებისათვის („Völkerschauen“) გამა-

* აქ და ყველგან ტერმინ „მრავალხმიანობის“ ნაცვლად ავტორი ინგლისურად ხმარობს ტერმინს „პოლიფონია“

რთულ პრეზენტაციებზე, ხოლო მოგვიანებით — აგრეთვე ველზე. Museum für Völkerkunde-სა და აფრიკულ-ოკეანური დეპარტამენტის დირექტორთან — ფელიქს ფონ ლუშანთან კარგი ურთიერთობის წყალობით ბევრი ექსპედიცია და კვლევა იქნა აღჭურვილი ფონოგრაფიული აპარატურით, შეკვეთილ იქნა ადგილობრივი მუსიკის ნიმუშების ჩანერა მათი ძიების არეალსა თუ შორეულ ექსპედიციებში.

ერიჰ მ. ფონ ჰორნბოსტელი ემხრობოდა აზრს, რომ მუსიკის გადმოცემის ყველა საშუალება ერთად უნდა იყოს თავმოყრილი, რათა ხელმისაწვდომი გახდეს ნაირგვაროვანი პრაქტიკისა თუ მუსიკალური კონცეფციისთვის მრავალხმიანობის ჩათვლით, რომელიც შეიქმნა იმისთვის, რომ შეესრულებინა მნიშვნელოვანი როლი მრავალ მუსიკალურ კულტურაში.

„სახელმძღვანელო შემკრებთათვის“ („Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Africa und Oceanien“) პირველად იქნა გამოცემული 1899 წელს ფონ ლუშანის მიერ ფონ ჰორნბოსტელთან თანამშრომლობით, რომელიც 1901 წელს ჩამოვიდა ბერლინში, სადაც მუსიკის სექცია გაფართოებული იყო. ერთ-ერთ პარაგრაფში რეკომენდებულია, რომ განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს მრავალხმიან მუსიკასა და მის ჩანერას სპეციფიკური გზით.

მიუხედავად ამისა, პრაქტიკაში ამ ინსტრუქციების შესრულება ძალიან რთულია, თუმცა ფონ ლუშანის რჩევების გათვალისწინება კვლევას დიდ ღირებულებას შესძენდა.

შემგროვებლებთან მიმონერაში, ფონ ჰორნბოსტელი და მოგვიანებით შნაიდერი, ყურადღებას ამახვილებდნენ, როგორც ვოკალურ, ასევე ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობაზე.

ამ საქმიანობის კვალს ახლაც შეიძლება მივაკვლიოთ ფონოგრამარქივში, როგორც მრავალხმიანი მუსიკის უამრავ ხმოვან ნიმუშში, ისევე წერილობით საარქივო წყაროებში, სადაც ჩვენ დროდადრო ვაწყდებით რემარკებს, რომლებშიც მითითებულია, თუ რა სახის მრავალხმიანობაა აღმოჩენილი.

3. თეორიული დისკუსია მრავალხმიანობის ირგვლივ

მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკალურ კულტურათა მრავალხმიანობის ჩანაწერები ბერლინის ფონოგრამარქივში – როგორც ვოკალური, ისე ინსტრუმენტული – ისტორიული ცვილის ლილვაკების კოლექციების მნიშვნელოვან რაოდენობას ქმნის. ამგვარად, დიდი ყურადღება ჰქონდა დათმობილი მრავალხმიანი სიმღერის ყველა ფორმას და მრავალხმიანი ინსტრუმენტულ მუსიკას, რომლებიც შესაბამისად განხილულია გამოცემებში, აქვე აღვნიშნავ – პირველ რიგში, სასწავლო გამოცემებში, რომლებიც უმეტესად დაწერილია თვით ჰორნბოსტელის მიერ და მოგვიანებით, მეტნაკლებად, თეორიულ ნაშრომებში, რომლებიც შექმნილია ერიჰ ფონ ჰორნბოსტელის (1909), კარლ შტუმპფის (1911), გეორგ შუ-ნემანის (1920), მიეც-ზისლავ კოლინსკის (1930), მარიუს შნაიდერისა (1934) და სხვათა მიერ.

საყურადღებოა, რომ პირველ წლებსა და პირველ პუბლიკაციებში (1905

ნლამდე), მრავალხმიანობა არ იყო განსაკუთრებულად აქცენტირებული. მიუხედავად ამისა, არქივში მოხვდა ველზე ჩანერილი მუსიკა, უმეტეს ნილად, აფრიკიდან და სამხრეთის ზღვებიდან. უმეტესი მათგანი ყურადღებისა და მეცნიერული მსჯელობის ღირსია. მრავალხმიანობა ევროპის გარეთ საკმაო იშვიათობას წარმოადგენდა და პირველი ნიმუშებიც განიხილებოდა, როგორც შემთხვევითობა ან მოვლენა, რომელზეც გავრცელდა ევროპული მუსიკის ზეგავლენა. მაგალითისათვის ვიტყვი, რომ უამრავმა მისიონერმა ჩაიწერა ქრისტიანული სიმღერები, რომლებიც, რა თქმა უნდა, ევროპული ნყაროებიდან მომდინარეობდნენ. ჩანაწერების მზარდი რაოდენობა ადასტურებს, რომ ადგილობრივი მრავალხმიანობა მოწმობს მუსიკის პირველწყაროს არსებობას ზოგადად და მრავალხმიანობის არსებობას, კერძოდ. ამგვარად, მკვლევარების წინაშე აღმოჩნდა რამდენიმე პრობლემა: 1. როგორ აღინეროს მონაპოვარი? (ეს საკითხი დაისვა ტერმინოლოგიური კამათის შედეგად) და 2. როგორ უნდა იქნას კლასიფიცირებული მონაპოვარი? (ეს საკითხი წამოიჭრა თეორიული მსჯელობის დროს და პიპოთეზებში მრავალხმიანობის პირველწყაროს შესახებ). განხილვაში დომინირებდა მოსაზრება, რომ არაევროპული მუსიკა ძირითადად უნისონური იყო და გარდა ამისა: „...მრავალხმიანი მუსიკის ყველა ეს (ეგ ზოტიკური) ფორმა ჩვენს ჰარმონიასთან შედარებით, რომელსაც საფუძვლად უდევს ერთდროულად მჟღერ ტონთა კონსონანსი, სრულიად განსხვავებული პრინციპების მატარებელია“ (Hornbostel, 1905).

მასალათა ორგანიზება, ზოგ შემთხვევაში, საკმაოდ უცნაური ახალი ჟღერადობებიც (პარალელური სეკუნდები, კვარტები, კვინტები სამხრეთის ზღვებისა და აფრიკის ჩანაწერებში), მოითხოვდა სპეციალურ ტერმინოლოგიას. ახალი ტერმინების შემოღება აუცილებელი იყო, მაგრამ ბუნებრივია, ისტორიულ მუსიკისმცოდნეობაში არსებული ლექსიკონი უკვე ხმარებაშიც იყო და გათავისებულებაც. ტერმინთა გამორკვევა და სტანდარტიზაცია წარმოებულ იქნა რამდენჯერმე მეტნაკლები წარმატებით, მაგრამ ევროპული მუსიკისმცოდნეობისგან დამოუკიდებლად არსებული ტერმინოლოგია საზოგადო ხმარებაში ჯერაც არ არის დამკვიდრებული. ისიც აღსანიშნავია, რომ ტერმინი „მრავალხმიანობა“, როგორც ასეთი, ცნობილი გახდა მხოლოდ ევროპული მუსიკის ისტორიის წყალობით. აქედან გამომდინარე, ტერმინები აღებულ იქნა ევროპული მუსიკის ისტორიიდან. ზუსტად იმ დროიდან მოყოლებული (დაახლოებით 1900 წელი) შუა საუკუნეების მუსიკა ძალიან პოპულარული იყო. შუასაუკუნეებისა და შესაბამისად არაევროპული მრავალხმიანობისათვის ტერმინი „Mehrstimmigkeit“ (მრავალხმიანი სიმღერა) გამოიყენებოდა საპირისპიროდ ტერმინისა „Harmonie“ (ჰარმონია), რომელსაც მოითხოვდა მხოლოდ ევროპული მრავალხმიანობა. ფაქტობრივად, ტერმინი „Harmonie“ არის არა მარტო სამუსიკისმცოდნეო ტერმინი, არამედ ის გამოხატავს ბევრად მეტს ვიდრე მუსიკა, უფრო ზუსტად კი, ის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობასაც გამოხატავს. რა თქმა უნდა, ნებისმიერი სახის თარგმანი სიტუაციას უფრო ართულებს, განსაკუთრებით მოცემული არ-

ეალისათვის დამახასიათებელი ტერმინები, მაგრამ ამ ასპექტს მე ახლა არ ჩავუღრმავებ.

ადრეულ ჩანაწერებში არაევროპული მრავალხმიანობის შესახებ, ანუ 1910 წლამდე, აფრიკისა და სამხრეთის ზღვების მრავალხმიანობის აღწერილობებში განსხვავება საგრძნობია.

აქ მე ორ მაგალითს მოვიყვან:

1. აფრიკა

თავის სტატიაში „Wanyamwezi-Gesänge“, რომელიც დაიბეჭდა ჟურნალში „Anthropos“ 1909 წელს, ჰორნბოსტელი განიხილავს აღმოსავლეთ აფრიკის ჩანაწერებს, რომლებიც შეგროვებული იყო ძირითადად კარლ ვოილეს მიერ 1906 წელს. ერთ-ერთ თავში, რომლის სათაურიცაა „Harmonie“ (გვ. 1038-1041), არაევროპული მრავალხმიანობის ჩანაწერები უშუალოდ აღქმულია, როგორც შუასაუკუნეების ჩანაწერები: „...Wanyamwezi სიმღერების ჰარმონიები საოცრად ემთხვევა იმ რაღაც ტიპის მრავალხმიანობას, რომელიც გავრცელებული იყო ევროპაში 1000 წლის წინ და რომელიც აღარ არის გავრცელებული დღეს (გვ. 1038).“

ამ მაგალითების დასავლეთ აფრიკის მაგალითებთან შედარებისას, ჰორნბოსტელი არ გამოიციხავს აფრიკული ჰარმონიის ადგილობრივი პირველწყაროს არსებობას. თუ ეს მაგალითები უბრალოდ იქნებოდა ევროპული მოდელების იმიტაცია, მაშინ აღქმულიც იქნებოდა, როგორც „უმალღესი მუსიკალური ტალანტის ცალკეული ფორმა და ნიშანი“.

2. სამხრეთის ზღვები

ამ სტატიაში, რომელიც დოქტორ ემილ შტეფანის 1904 წელს ნიუ მექლენბურგში ჩანერილ კოლექციას ეხება, ჰორნბოსტელი მრავალხმიანობას სრულიად არ ახსენებს. სამწუხაროდ, ამ სტატიის ტრანსკრიფცია მრავალხმიან სიმღერებს არ შეიცავს. უფრო მეტი ინფორმაციის მიღება შეიძლება ჰორნბოსტელის მოკლე სტატიიდან სათაურით „Musik“, რომელიც დაბეჭდილია რიჰარდ თურნვალდის შრომაში „Im Bismarckarchipel und auf den Salomoinseeln“ (Hornbostel, 1910). ჰორნბოსტელის გამოკვლევებს საფუძვლად უდევს რიჰარდ თურნვალდის ცვილის ლილვაკების დიდი კოლექცია ამ არედან, რომელიც 1906-1909 წლებშია ჩანერილი და მოიცავს 343 ეგზემპლიარს. სავარაუდო ანგარიშში, ჰორნბოსტელი მიმართავს სხვადასხვა სახის მრავალხმიანობას, ზოგი მათგანი ჰგავს ალპების იოდლს, სხვები კი, კერძოდ, საცეკვაო სიმღერები ბალუანიდან (ადმირალის კუნძულები) არის სრულიად ახალი რამ – „...მეტად საინტერესო და შთამბეჭდავი...“, რადგანაც ისინი აგებული არიან პარალელურ სეკუნდებზე და ამავე ინტერვალით მთავრდებიან (Hornbostel, 1910:141). ჰორნბოსტელის მიხედვით, ევროპული გავლენა ამ რეგიონისათვის შეიძლება გამოვრიცხოთ, ისევე, როგორც ნებისმიერი შემთხვევითობა. „პარალელური სეკუნდები ადმირალის კუნძულებზე, ისტორიის ევოლუციის, მუსიკის თეორიისა და ფსიქოლოგიისათვის ახალ პრობლემებს ქმნიან. პირველ რიგში, გართულებები მუსიკის ზოგად ესთე-

ტიკაში ჩნდება“ (იქვე).

„ჰარმონიისა“ თუ „მრავალხმიანობის“ ფენომენი არაევროპულ მუსიკაში იმთავითვე შესწავლის საგანი იყო, მაგრამ საკმაოდ დიდი დრო დასჭირდა მრავალხმიანობის შესახებ ნებისმიერი თეორიული დისკუსიის წამოწყებას. მაგალითად, ჰორნბოსტელის ნაშრომში „Über den gegenwärtigen Stand der vergleichenden Musikwissenschaft“, რომელიც წარდგენილი იყო კონფერენციაზე 1906 წელს, ხოლო დაიბეჭდა 1907 წელს, მრავალხმიანობა საერთოდ არაა ნახსენები.

არაევროპულ მრავალხმიანობაზე დაკვირვების შედეგად დასკვნების შეჯერების საწყისი ცდა მუსიკისმცოდნეთა საზოგადოების მესამე საერთაშორისო კონფერენციაზე მოეწყო, ვენაში 1908 წელს, ხოლო წერილობით გამოქვეყნდა 1909 წელს („Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik, mit Vorführung von Phonogrammen“).

ყოველგვარი შესავლის გარეშე ჰორნბოსტელი იხილავს საკითხს მრავალხმიანობის პირველწყაროს შესახებ, რომელსაც ის აღიქვამს, როგორც ლოგიკურ შედეგს, რომელიც მოსდევს საკითხს მუსიკის პირველწყაროს შესახებ. ის აცხადებს, რომ ახლა (გულისხმობს 1909 წელს) მხოლოდ ფონოგრაფის მეშვეობითაა შესაძლებელი ევროპული მუსიკის ისტორიის მატერიალური ეკვივალენტის პოვნა. ის ხედავს აშკარა ანალოგებს ადრეულ შუასაუკუნეებსა და „მრავალხმიანობის ეგზოტიკურ ფორმებს“ შორის. ეგზოტიკურ მუსიკაში ნაპოვნი მაგალითების მეშვეობით უნდა გამოვლინდეს ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა და ნაპოვნი უნდა იქნას ის რგოლი, რომელიც აკლია ევროპულ მრავალხმიან ტრადიციას. მარტივი ერთხმიანი ჰარმონიისგან („reine Einstimmigkeit“) განსხვავებით, რომელსაც ის ეძახის „Homophonie“, ჰორნბოსტელი ანსხვავებს ორი სხვადასხვა სახის მრავალხმიან მუსიკას, რომელთაც საფუძვლად უდევთ ორი სხვადასხვა მენტალური პოზიცია: „Harmonie“ (ჰარმონია) უნარჩუნებს მელოდიას ყველა თავის ღირსებას და ამავდროულად ამზადებს მას აკორდისათვის. მეორე მხრივ, ტერმინი „Polyphonie“ (მრავალხმიანობა), ჰორნბოსტელის მოსაზრების თანახმად, უნდა იქნას დაყვანილი რამდენიმე მელოდიამდე, რომლებიც მეტნაკლებად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ ერთდროულად ჟღერენ. ის იხილავს მრავალხმიანობის სხვადასხვა ფორმას და წარმოგვიდგენს მათ ხმოვანი მაგალითების მეშვეობით, თუმცა სამწუხაროდ, მათი ზუსტი დასახელების გარეშე. ასე რომ, ამ სტატიის მიზანი და ამოცანა ნათლადაა განსაზღვრული: ეს არის დასტური, რომ არაევროპული მრავალხმიანობა გვიხსნის შუასაუკუნეების ევროპული მრავალხმიანობის სხვადასხვა ადრეულ ეტაპს. ამ ჰიპოთეზების გამოცხადების შემდეგ ყველა მომდევნო სტატია ამ თვალსაზრისს იზიარებდა.

პუბლიკაციაში „Anfänge der Musik“ (1911:97-101) კარლ შტუმპფი კატეგორიებს აფართოვებს და ჰომოფონიასა და პოლიფონიისაგან კიდევ სამ კატეგორიას ანსხვავებს: „Organum“ – მასში არსებითია პარალელური ხმოვანება აკორდებში, კვინტებსა და კვარტებში, ხოლო პარალელური ხმოვ-

ანება ტერციებში, სექსტებში და სეკუნდებში გვხვდება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ინტერვალი არ არის შეცვლილი გამის შესაბამისად. „Bordun“, რომელიც ნიშნავს მთელი ნაწარმოების მანძილზე გაჩერებულ ან მუდმივად ცვალებად (ოსტინატო) ერთ ან მეტ ტონს (ერთ ან მეტ აკორდს) და „Heterophonie“, რომელიც ნიშნავს ერთი და იგივე თემის რამდენიმე ვარიანტის ერთდროულ შესრულებას. ხუთივე ციტირებული კატეგორია აღქმულია, როგორც მრავალხმიანობის ის ეტაპები, რომლებმაც კულმინაციას ევროპულ ფუნქციონალურ ჰარმონიაში მიაღწიეს. ეს კონცეფცია უწყვეტად მეორდება ჰორნბოსტელის სტატიებსა და კურტ ზაქსის პუბლიკაციებში. იგი აგრეთვე გავლენას ახდენს მარიუს შნაიდერის ნიგნის „Geschichte der Mehrstimmigkeit“ (*მრავალხმიანი მუსიკის ისტორია*, 1934/1935) საწყის ეტაპზე.

მიუხედავად ამისა, შნაიდერი კატეგორიებს მელოდიითა და ტონალობით აერთიანებს, რასაც რეზულტატად მოჰყვება წრის ანუ „Kreise“-ს ოთხი რგოლი: 1. პრიმიტიული კულტურები სამხრეთ აზიასა და სამხრეთ ამერიკაში; 2. სამხრეთ აზია, ოკეანეთი; 3. სამოა; 4. აფრიკა. მისი ძირითადი პრინციპია: „Die Form der Melodik bestimmt die Harmonik“ (ჰარმონიას განსაზღვრავს მელოდიური ფორმა). 1969 წელს დაბეჭდილი ამ ნიგნის მეორე გამოცემა აერთიანებს შნაიდერის ნიგნის პირველ და მეორე ტომებს, მაგრამ ფართოვდება მესამე ნაწილით, რომლის სათაურიცაა: „Die Kompositionsprinzipien und ihre Verbreitung“ (*კომპოზიციის პრინციპები და მისი საზღვრები*, 115 მუსიკალური მაგალითით). პირველ თავში შნაიდერი აღწევს მრავალხმიანობის აგების 12 ძირითად პრინციპს, ხოლო მეორე ნაწილში ის შეისწავლის ურთიერთობებს ევროპულსა და არაევროპულ მრავალხმიანობას შორის.

4. კრიტიკული შენიშვნები

ბერლინის შედარებითი მუსიკისმცოდნეობის სკოლის რეალური თანამონაწილეობა მსოფლიოში მრავალხმიანი მუსიკის შესწავლის საკითხში დიდხანს გრძელდებოდა, მაგრამ, ამასთან, ყოველთვის კრიტიკულად განიხილებოდა.

უფრო ადრე კრიტიკა ძირითადად კონცენტრირებული იყო შემდეგ საკითხებზე: 1. თეორიის კულტურული ევოლუცია, რომელიც დროთა განმავლობაში მოძველდა; 2. მრავალხმიანი მუსიკის დამოუკიდებელი პირველწყაროს არსებობა მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში ეჭვს აღარ იწვევს; 3. ისეთ დისციპლინებთან თანამშრომლობაში, როგორიცაა: ეთნოლოგია, ანთროპოლოგია, ისტორია, ორგანოლოგია, არქეოლოგია და ა.შ., მრავალხმიანობის განსხვავებული ფორმები უკვე შესწავლილია დეტალურად ან ახლა შეისწავლებიან. ეს ცოდნა დახმარებას გაუწევს ჩვენი ცნობიერების გაფართოვებას მრავალხმიანობის პირველწყაროს, მისი გავრცელებისა და ისტორიის შესახებ.

ჩემი შენიშვნებიც ზოგადი არაა. ისინი კონკრეტულია და აღმოცენებულია კონტექსტუალური ინფორმაციიდან.

დიდი ხნის დუმილის შემდეგ, ჩვენ, მხოლოდ ახლა გვეძლევა საშუალება გადავხედოთ ხმოვან ჩანაწერებს ყველა მასთან დაკავშირებულ მასალასთან, კორესპონდენციასა და შრომებთან კომბინაციაში. შესანიშნავი განცდაა, რომ დღესაც შეგიძლია ცვილის ლილვაკების ხმოვანების მოსმენა, მიუხედავად იმისა, რომ მათ არ გააჩნიათ კარგი ხარისხი. ბოლოს და ბოლოს, შესაძლებელი გახდა ისტორიული ჩანაწერების მოსმენა, რომლებიც ხშირად განიხილებოდა, ხოლო ახლა შეიძლება შედარებული იქნას სანოტო ჩანაწერებთან და უფრო მეტიც – განხილულ იქნას, უფრო სწორად, ხელახლა განხილულ იქნას შესაძლო წყაროებზე დაყრდნობით.

ამრიგად, ჩვენ უკვე შეგვიძლია უკეთ ნარმოვიდგინოთ, თუ როგორ კეთდებოდა მრავალხმიანი ჩანაწერები ველზე. ზოგმა კოლექციონერმა ვერ გააცნობიერა, რომ მრავალხმიანი სიმღერა, რომელიც მუსიკაში დისკუსიის საგანი იყო, აღარ არსებობს „ჰარმონიის“ შემდეგ (ევროპული ტიპის მრავალხმიანობის მნიშვნელობით). ჩვენ თვალნათლივ ვხედავთ, რომ შემკრებმა უარყო მრავალხმიანობის ჯგუფური სიმღერის ჩანერა, რადგანაც ვერ გააცნობიერა, რომ ეს (მისი გაგებით) „არაორგანიზებული“ მრავალხმიანი სიმღერა არსებითი იყო. სწორედ ამის გამო, მან ხალხს სთხოვა ემღერათ არაერთდროულად, არამედ თანამიმდევრობით. მას შემდეგ, რაც ევროპული ჰარმონიის გარდა, მსოფლიოში მრავალხმიანობისაგან განსხვავებული ფორმების აღმოჩენას არ ელოდებოდნენ, ასეთი ფორმების ჩანერა ღირებულად არ ჩათვალეს. ჰორნბოსტელი ჯერ კიდევ 1907 წელს გვიჩვენა, რომ არჩევანი, თუ რა უნდა იქნას ჩანერილი, ადგილობრივ მცხოვრებლებს უნდა მივანდოთ. ეს არ უნდა გადაწყვიტოს მუსიკის შემკრებმა.

სხვა მხრივ, შემკრებებს დიდი სირთულეები ჰქონდათ მრავალხმიანობის ჩანერასთან დაკავშირებით ფონოგრაფის ტექნიკური შეზღუდვების გამო. ფონოგრაფის ხმის მიმღები, ჩვეულებრივ, მეტისმეტად პატარა იყო და ერთ ან ორ ხმაზე მეტს ვერ იწერდა. ასე, რომ რამდენიმე ტექნიკა იქნა განხილული (გ. ჰერცოგ, მ. კიუსტერსა და სხვებთან თანამშრომლობაში).

სხვა პრობლემა ის არის, რომ ჩვენ ვერ ვხვდებით, რატომ იყო სპეციფიკური ტიპის მრავალხმიანობა ჩანერილი მაშინ, როდესაც არანაკლებ მნიშვნელოვანი არ იქნა ჩანერილი. მაგალითად, კავკასიაში 1909 და 1914 წლებს შორის შექმნილ კოლექციაში ადოლფ დირს არა აქვს მოყვანილი ქართული მრავალხმიანობის მაგალითები გარდა სვანურისა. იგი ლაპარაკობს მხოლოდ ოსურ და სვანურ მრავალხმიანობაზე. ამის მიზეზი რა არის? ნუთუ მას არ ჰქონდა ქართული მრავალხმიანობის მოსმენის შანსი? თუ ის ვერ მიხვდა, რომ ქართული მრავალხმიანობის სხვა ნიმუშები მუსიკისმცოდნეობისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი იქნებოდა? თუ უბრალოდ მას არ ჰქონდა საკმარისი რაოდენობის სუფთა ცვილის ლილვაკი? მეორე მხრივ, მსოფლიო ომის დროს, ავსტრიული და გერმანული ბანაკების ჩანაწერებს შორის, ქართული მრავალხმიანობის ნიმუშები გახდა მუსიკალური რევილუციის მიზეზი, რამაც მიგვიყვანა ევროპული მრავალხმი-

ანობის ახალ გაგებასა და ახალ თეორიებამდე (აქვე მინდა ვახსენო რ. პიო-ჰი, ზიგფრიდ ნადელი და მ. შნაიდერი).

განსაკუთრებული კრიტიკა მ. შნაიდერს უკავშირდება, რომელსაც თავისი ყოვლისმომცველი „Geschichte der Mehrstimmigkeit“ მთლიანად არასდროს დაუბეჭდავს, არამედ მხოლოდ ნაწყვეტებად, რომლებიც ეხება მრავალხმიანობას (შემთხვევით). თუ ჩვენ მრავალხმიანობის გაგება გვსურს, მაშინ მთელ სიმღერას უნდა გადავხედოთ და არა მხოლოდ მის ცალკეულ ნაწყვეტს. ცვილის ლილვაკის 2 ან 4 წუთიან ჩანაწერს შეუძლია ნაწარმოების მხოლოდ მცირედი ნაწილის წარმოჩენა და ეჭვგარეშეა, გაუმართლებელია მისი მხოლოდ რამდენიმე ნოტზე დაყვანა. დღეს, როცა ჩვენ შეგვიძლია ცვილის ლილვაკებზე არსებული მთლიანი ჩანაწერის მოსმენა, ასევე შეგვიძლია განვსაჯოთ მრავალხმიანი მუსიკის როლი მოცემულ კონტექსტში.

5. რეზიუმე

ნება მომეცით დავასკვნა.

ეს პირველი შემთხვევაა მსოფლიო ომის შემდეგ, რომ შესაძლებელი გახდა ბერლინის ფონოგრამარქივის სხვადასხვა მასალის ერთიანად გადახედვა. გერმანიის გაერთიანების შემდეგ, 1991 წელს, ცვილის ლილვაკები ფონოგრამარქივში დაბრუნდა. მას შემდეგ ჩვენ ვიცით, თუ როგორ უნდა გავხადოთ კოლექციები, აუცილებელ დამატებით ინფორმაციასთან ერთად, მისაწვდომი საზოგადოებისათვის. ახლა ბევრი კოლექცია არსებობს ციფრულ ხმოვან მატარებლებზე. პუბლიკაციები მათ შესახებ საარქივო სამუშაოს ნაწილია. მაშინაც კი, როდესაც ჟღერადობის ხარისხი მოკლებულია აღქმის უმაღლეს სიზუსტეს, ისტორიული ხმოვანი ნიმუში უფრო მეტია, ვიდრე მხოლოდ ჟღერადი (აკუსტიკური) ნიმუში. ისინი წარმოადგენენ მათი შემგროვებლებისა და ეთნოფორების ინდივიდუალურ და პერსონალურ ისტორიას, რომელიც, თავის მხრივ, ავლენს სხვადასხვა დისციპლინის ისტორიას და მის მეთოდებს სხვადასხვა დროში

ამგვარად, ცვილის ლილვაკებზე არსებული მრავალხმიანი მუსიკის ნიმუშები წარმოდგენილი, გამოყენებული და განხილული უნდა იქნეს თავისთავად, პუბლიკაციებისგან დამოუკიდებლად. ისტორიული ხმოვანი ჩანაწერების ღირებულება უნიკალურია. ეს გვიღრმავებს ცოდნას ჩანაწერების თანმხლები ისტორიისა და განსაკუთრებული გარემოებების შესახებ.

თარგმნა თამარ ბარდაველიძემ

the wax cylinders were returned to the Phonogramm-Archiv in 1991. Since then we have been devoted to making the collections accessible to the public, together with the necessary additional information. Many collections are now available on digital sound carriers; their publication is part of the Archive's work. Even if the sound quality lacks hifi-quality, the historical sound examples are more than (acoustical) sound. They represent the individual and personal history of the collectors as well as of the informants, while they also reveal the history of a discipline and its methods at different times.

Thus, examples of multipart music on wax cylinders must be presented against a background of the correspondence and publications, in which they have been used and discussed. The value of the historical sound recordings is unique, and it increases the more we know about their history and especially the circumstances surrounding their recordings.

References

Hornbostel, Erich M. Von. (1905). Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft. In: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 7 (30) : 85-97.

Hornbostel, Erich M. Von. (1909a). Wanyamwezi-Gesänge. In: *Anthropos*, 4:781-800, 1033-1052 und Noten.

Hornbostel, Erich M. Von. (1909b). Über Mehrstimmigkeit in der Außereuropäischen Musik. In: 3. *Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft*. (pp. 298-303). Wien und Leipzig.

Hornbostel, Erich M. Von. (1910). Musik. In: *Zeitschrift für Ethnologie*, 42:140-142, In: Richard Thurnwald. "Im Bismarckarchipel und auf den Salomoninseln". *Zeitschrift für Ethnologie*, 42:98-147.

Schneider, Marius. (1934). *Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und Phänomenologische Studien*. Erster Teil. Die Naturvölker. Berlin: Julius Bard.

Stumpf, Carl. (1911). *Anfänge der Musik*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.

Ziegler, Susanne. (2006). *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*. Staatliche Museen zu Berlin – Ethnologisches Museum.

ქართული და ბუხარელი ებრაელები ვენაში

შესავალი

ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ფონოარქივი დაფუძნდა 1899წ. და ითვლება მსოფლიოს უძველეს კვლევით ფონოგრაფიულ არქივად. მისი მიზანია ბგერითი ჩანაწერების შეგროვება, დაცვა, შეფასება, შექმნა და მეცნიერული გამოყენების უზრუნველყოფა. ბგერითი ჩანაწერების შინაარსი შედგენილია სხვადასხვა სამეცნიერო დისციპლინებიდან, ყოველგვარი რეგიონული შეზღუდვის გარეშე. ტერმინი “სამეცნიერო ბგერითი ჩანაწერი” გამოიყენება იმ აკუსტიკური წყაროების აღსანიშნავად, რომლებიც მიღებულია შემონახვისა და დოკუმენტირების შედეგად. ფონოარქივის საქმიანობა მოიცავს არქივირებას, ტექნიკურ დაცვასა და შენახვას. არქივირება გულისხმობს ჩანაწერის გარდაქმნას გამოკვლევისათვის გამოსადეგ წყაროდ, სათანადოდ დაზუსტებული, დანვრილებითი დოკუმენტაციით. ტექნიკური დაცვა აუდიოვიზუალური არქივის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაა, ხოლო შენახვა გულისხმობს შეგროვებული ჩანაწერების კომპეტენტურ მოვლას.

არქივის კოლექციები შექმნილია:

— კვლევითი პროექტებიდან, რომლებსაც ხელმძღვანელობენ ინსტიტუტები და სხვადასხვა სფეროს ინდივიდუალური მკვლევრები ფონოარქივის ტექნიკური და მეთოდური ხელშეწყობით;

— არქივის კურატორების შერჩეულ სფეროებში თანამშრომლების მიერ განხორციელებული პროექტებიდან, რომლებიც ემყარება ახალ თემატიკას და მეთოდებს;

— არქივის მხარდაჭერის გარეშე შექმნილი აუდიო და ვიდეო კოლექციებიდან და იმ ისტორიული ჩანაწერებიდან, რომლებიც სხვა არქივებიდან არის გადმოწერილი არქივის ლაბორატორიაში ან არქივის მხარდაჭერით.

პროექტი, რომელსაც ჩვენ აქ წარმოვადგენთ, განეკუთვნება არქივის კოლექციების მეორე ჯგუფს — ესაა თანამშრომლების პროექტი. მას შემდეგ, რაც გადავწყვიტეთ მოგვექცია ეს პროექტი “Gemeinde Wien” პროგრამის ფარგლებში, მოვარგეთ იგი იმ მიზნებს, რომლებიც უკვე ჰქონდა ვენაში დაწყებულ პროექტს და რომლის თანახმად, აუდიოზე და ვიდეოზე უნდა დაფიქსირებულიყო ცალკეული კულტურული მოვლენების მნიშვნელოვანი მიმდინარე პროცესები. სხვადასხვა კულტურული ნიმუშების შეგროვების მიზნით, დაარსდა მონაცემთა საერთო ფონდი, რათა შეგვესწავლა მულტიკულტურული, მეტწილად უცნობი, მოვლენები ქალაქურ გარემოში. ამ საგანგებო ამოცანის შესასრულებლად გვინდოდა ბუხარელი ებრაელების გვერდით ვყოფილიყავით წლების განმავლობაში, ყურადღებით შეგვესწავლა მათი რელიგიური დღესასწაულები. ყოფილი საბჭოთა კავშირიდან ჩამო-

სული ბუხარელი და ქართველი ებრაელები გაერთიანებულნი არიან ერთ სეფადრიკულ ცენტრში ვენაში; ვაკვირდებოდით რა ბუხარელ ებრაელებს ერთი წლის განმავლობაში, ჩვენ გადავწყვიტეთ გაგვეგრძელებინა დაკვირვება ქართველ ებრაელებზე.

ამ პროექტის მთავარი მიზანი იყო აუდიოვიზუალური ნყაროების შეგროვება და სხვადასხვა ხასიათის კვლევისათვის მათი ხელმისაწვდომობის უზრუნველყოფა. ჩვენთვის მთავარი საკითხი იყო: როგორ ცხოვრობს აქ ეს თემი? რა შეხედულება აქვთ მათ თავიანთ კულტურაზე, რომელიც ასე ახლოა რელიგიასთან და იმ რეგიონთან, საიდანაც არიან? როგორი გამოცდილება შეიძინეს მათ ახალ დიასპორაში გაერთიანებით?

რატომ შევარჩიეთ ებრაული თემები?

ფონორაქივის მასალების გაცნობისას აღმოვაჩინეთ ებრაული კულტურის — კერძოდ მუსიკისა და მეტყველების ჩანერის ხანგრძლივი ტრადიცია. იგი დაიწყო 1907 წლის ჩანანერებით, რომელიც მიეძღვნა ბალკანეთის სეფადრიკულ ტრადიციებს. ასევე ცნობილი კოლექციაა აბრაჰამ ზვი იდელსონის კოლექცია — ჩანანერები, გაკეთებული იერუსალიმში 1911 და 1913 წლებს შორის. „იდელსონის ჩანანერების პროექტი დაიბადა ახალი თაობის დიდი ძალისხმევით, რომელიც მიზრუნდა დიასპორიდან “Yishuv“-ში და შეიკრიბა მთელი მსოფლიოდან პალესტინაში“, — ამბობს ფილიპ ბოლმენი (2005: 18) და დასძენს: „Yishuv“-ში ყველაფერი იყო შესაძლებელი — ახალი ენა, ახალი პოლიტიკა, ახალი ლიტერატურა და ახალი მუსიკალური კულტურა — მაგრამ ამ ტრადიციების შეკრების მთავარი საფუძველი გახდა ზღვარის გავლება ძველსა და ახალს შორის“. ამიტომ, ჩანანერები ორიენტირებული იყო აღმოსავლეთის ებრაელებზე, არაბებსა და ზოგიერთ ქრისტიანულ თემზე; იდელსონს ძირითადად აინტერესებს ყველა ამ რელიგიური ჯგუფის ლიტურგიული ტრადიციები ისევე, როგორც ქალაქური არაბული მუსიკის — მაკამის სისტემა, როგორც აღნიშნავს ედვინ სერუსი (2005: 52). იდელსონის კოლექცია შეიძლება მივაკუთვნოთ იმ დოკუმენტაციის ძალიან ადრეული საფხურს, რომელიც ეძღვნება ებრაელების კულტურულ განშტოებებს მულტი-კულტურულ გარემოში, კერძოდ, იერუსალიმში. მსგავსი მეცნიერული მოსაზრებები მეტნაკლებად გვხვდება ჰელგა ტიელის პროექტში, რომელიც ჩამოყალიბდა “Gemeinde Wien“-ის მიერ ადრეულ 1990-იან წლებში და შეეხებოდა “ებრაულ თემს ვენაში“ და „ისრაელ ადლერის მემკვიდრეობას“, სინაგოგის ადრინდელ მთავარ მომღერალს. ახლახან დაწყებული კვლევითი პროექტი, მოიცავს რა პოლონელი ებრაელების სინაგოგური საგალობლების რესტავრაციისა და უკრაინაში ებრაული მუსიკის საკითხებს, შეავსებს ებრაული კულტურის არქივს. ვინაიდან ჩვენი კვლევის უმეტესი ნაწილი მიმდინარეობდა ქალაქურ გარემოში (ვენაში), ვფიქრობთ, სასურველი იყო გამოგვეკვლია ის, თუ რას გრძნობენ ებრაელები, როგორც სეფადრიკული ტრადიციების მატარებლები — განსხვავებით აშკენაზებისაგან, რომელთა ტრადიციებიც დღემდე ძირითადად შესასწავლ ობიექტს წარმოადგენენ.

სეფადრიკული ცენტრი

იგი შეიცავს სამ ქვეჯგუფს — ქართველ, კავკასიელ ანუ Tat ებრაელებს და ბუხარელ ებრაელებს. როცა ეს თემები დასახლდნენ ვენაში, ძირითადად აშკენაზები იყვნენ აქტიურები „Israelitische Kultusgemeinde“ ფარგლებში; ამიტომ აზიურ-რუსულმა ებრაულმა ჯგუფმა ჩამოაყალიბა სეფადრიკული ასოციაცია. ადრეული 1880-იანებიდან ბუხარელი ებრაელები თავის თემს უწოდებენ სეფადრიკულს და არა ბუხარულს (Galibov 2001: 133). მათ IKG-ში მიღების იმედი ჰქონდათ იმ შემთხვევაში, თუ აუბამდნენ მხარს სეფადრიმის მიერ ჩამოყალიბებულ თემს. ბუხარელი ებრაელების შემთხვევაში ტერმინი “Sephadric” აღნიშნავს მხოლოდ მათ რიტუალურ განვერძინებას; მას არაფერი აქვს საერთო სეფადრიმთან, რომელიც ცხოვრობდა ესპანეთში და 1492 წელს განიდევნა. ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკებიდან გამოსული ამ სამი თემის მთავარი მიზანია საკუთარი Sephadric ცენტრის დაფუძნება. თავდაპირველად მოღვაწეობდნენ რა ე.წ. „რუსულ კლუბის“ ფარგლებში (იხ. Galibov 2001: 126-127), მათ მხარს უჭერდა ორგანიზაცია “Chabad”, რომელმაც კულტურული და რელიგიური მოღვაწეობისთვის დაარსა ახალი ცენტრი Lauder-Chabad კამპუსი, რომელიც მოიცავს სკოლასა და სინაგოგას.

მოკლე ისტორია

ბუხარელი ებრაელების თემი შემთხვევით დაარსდა. არც მათ ლტოლვას ავსტრიისა ან ვენისადმი, და არც ვენელი ებრაელების დახმარებას არ უთამაშია მნიშვნელოვანი როლი ამ ფაქტში. სულაც არა! ის ებრაელები, რომლებსაც ისრაელში ემიგრაციის ნება დართეს, გასვლის ნებართვის მიღების ხანგრძლივი მცდელობის შემდეგ გაემგზავრნენ ვენის გავლით. ვენა იყო სატრანზიტო ქალაქი. იმ ბუხარელი ოჯახებიდან, რომლებიც ისრაელში ჩავიდნენ 1971 წ., ზოგიერთი რელიგიური მოტივებით ხელმძღვანელობდა, მაგრამ მათ მალე აუცრუვდათ გული „აღთქმულ მინაზე“. ომის დროს ზოგიერთმა ბუხარელმა ოჯახმა ხანმოკლე ყოფნის შემდეგ დატოვა ისრაელი: მათ უნდოდათ საკუთარ სახლებში დაბრუნება ცენტრალურ აზიაში, ტაშკენტში, ბუხარაში, ბიშკეკში, დუშანბეში და ა.შ. მიუხედავად ამისა, გზად უკან დაბრუნებისას, ვენაში, ისინი მიხვდნენ, რომ აღარ შეუშვებდნენ საბჭოთა კავშირში, რის გამოც მოითხოვეს თავშესაფარი. ამიტომ თემის ძირითად ბირთვს წარმოადგენენ ისინი, ვინც პირველმა აღიარა ვენა, როგორც ახალი სახლი, მას შემდეგ, რაც წარუმატებელი აღმოჩნდა საბჭოთა კავშირში დაბრუნების მცდელობა. მას მერე, რაც დაიშალა საბჭოთა კავშირი, 1980-იან წლებში, თემი გაიზარდა ბოლო ემიგრაციული ტალღით — დღე სდღეობით ბუხარელი ებრაელები შეადგენენ სიდიდით მეორე და ერთ-ერთ სიცოცხლისუნარიან თემს “Israelitische Kultusgemeinde”-ს ფარგლებში.

ვენაში მყოფი სხვა ახალმოსახლეებისგან განსხვავებით, ბუხარელები წარმოაჩენენ ოჯახურ კონსოლიდაციას. ამის მიზეზი, ერთი მხრივ, ბუხარაში არსებული ოჯახის ტრადიციული სტრუქტურაა, და მეორე მხრივ კი ის, რომ ებრაელები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ ოჯახს.

ბუხარული ტრადიციები, ბუხარული კულტურა

პიტერ პინხაროვი წერს ებრაელების ისტორიის შესახებ: „მსოფლიოს უამრავ თემს შორის არის ერთი, რომელიც 2000 წელზე მეტია ასრულებს და იცავს თავის რელიგიურ და ეროვნულ თვისებებს. ამ თემის ებრაელები ავითარებენ საკუთარ ინდივიდუალურ კულტურას, თან ერთდროულად მჭიდროდ მისდევენ ებრაულ პრინციპებს და სწამთ, რომ ერთხელაც დაბრუნდებიან ისრაელის მიწაზე. ამ ებრაელებს ეწოდებათ ბუხარელი ებრაელები“. კარგადაა ცნობილი, რომ ბუხარამ (შემდგომ მას ეწოდა ტრანსოქსანია), რომელიც მუსლიმებმა დაიპყრეს 709 წ., მიაღწია კულტურულ ზენიტს ამ დროისათვის. ბერჰარდ ლუისი საუბრობს მე-9-11 სს. „ისლამურ-ებრაულ კულტურაზე“ (იხ. Kejda 1995:20). მაგრამ დრო იცვლება, მე-20 საუკუნის დასაწყისისთვის ნათელია ახლანდელი ფარული (ებრაული) კულტურის სახეცვლილება. როდესაც პირველი ბუხარელი ებრაელები ჩავიდნენ ვენაში, ადგილობრივმა ებრაელებმა მათ რელიგიურად “არანამდვილი” ებრაელები უწოდეს; ამიტომ მათთვის აუცილებელი იყო ერთიან ებრაულ თემში გაერთიანება. გრიგორ გალიბოვის მიხედვით, ერთ-ერთმა პირველმა ემიგრანტებმა და ძალიან აქტიურებმა თემის ორგანიზებაში — ბუხარულმა თემმა ნაბიჯ-ნაბიჯ გადაწყვიტა ინტეგრაციის პრობლემა; დღესდღეობით, მათ ევროპის ფარგლებში საკუთარი ტრადიციებისა და კულტურის დაცვის ხანგრძლივი ტრადიცია აქვთ. ისინი ყოველთვის ცდილობდნენ დარჩენილიყვნენ თორას ერთგულნი და მიეღოთ ევროპული ცხოვრების წესი. გალიბოვი ამ თემის განვითარებაში ხედავს ცენტრალური აზიის ებრაელების ახალ “Galut”-ს, ახალ დიასპორას ცენტრალურ ევროპაში (Galibov 2001: 15).

კულტურული მოღვაწეობა ნათლად წარმოჩინდება ენასა და მუსიკალურ პრაქტიკაში. სხვადასხვა ენების გამოყენების უნარი თემის საინტერესო სურათს გვიხატავს. ძველი თაობები, რომლებიც დიდი ხნით არ დარჩენილან ისრაელში, ჯერ კიდევ საუბრობენ “Tajikit”-ზე — ძველ სპარსულ დიალექტზე (Kejda 1995: 165), მაგრამ ყველაზე ფართოდ გავრცელებული ენაა რუსული, რომელსაც, ყველაზე ცოტა, ორი თაობა მაინც იყენებს; ახალგაზრდები სწავლობენ გერმანულს, რომელიც მნიშვნელოვანია ახალი დიასპორის საფუძველის ჩასაყრელად. ბევრი ახალგაზრდა ასევე საუბრობს Hebrew-ზე (თანამედროვე ივრითი), იმიტომ, რომ ზოგიერთს იგი ნასწავლი აქვს ისრაელში ხანგრძლივი ყოფნის დროს, ზოგი კი დაეუფლა ვენაში, უპირატესად ებრაული რელიგიისადმი მიძღვნილი გაკვეთილების კურსში. მუსიკალური პრაქტიკაც მსგავს სურათს გვიჩვენებს. ტრადიციული სიმღერები „ბუხარულ დიალექტში“ (როგორც თემი უწოდებს) წარმოდგენილია მხოლოდ სცენაზე; თანამედროვე პოპულარული სიმღერები დასავლური გავლენებით, ძირითადად, რიტმისა და ტემპრის სფეროში, კარგადაა ცნობილი, უყვარს მსმენელს და ასევე შეადგენენ წარმოდგენების მნიშვნელოვან ნაწილს.

კულტურული მოვლენების ორგანიზება

ამ მოკლე გამოკვლევის მეშვეობით ჩვენ დავადგინეთ, რომ საგანმანათლებლო და კულტურულ მოღვაწეობაზე, ძირითადად, ბუხარელი ებრაელების მხოლოდ ორი ორგანიზაცია — “Verein” და “Kongress” არის პა-

სუხისმგებელი. “Verein” არის უძველესი დაწესებულება, რომლის მიზანია ბუხარული თემისა და მისი ტრადიციების დაცვა. ამავდროულად მისი კარები ღიაა სხვა ებრაული ჯგუფებისათვის, მულტი-ეთნიკური ვენური მოსახლეობისათვის, სთავაზობს რა კულტურულ ცოდნას ორივე მხარეს: თემის წევრსაც და არაწევრსაც. “Kongress”-ი სამი წელია, რაც წარმოიქმნა “Verein”-დან. იგი ფოკუსირებულია ორივე — ებრაულ და ბუხარულ რელიგიურ ტრადიციებზე. აღსანიშნავია, რომ “Kongress”-ში აქტიურად მუშაობენ ახალგაზრდა ბუხარელები. ისინი ორგანიზებას უწევენ მოვლენებს, რომლებიც ყოველთვის იწყება რელიგიური ქადაგებით, რასაც მოსდევს სხვადასხვა ტიპის გართობები. ლექციების წასაკითხად იწვევენ ცნობილ რაბინებს, ასევე არტისტებს (მეტწილად ისრაელიდან), რომლებიც წარმოადგენენ საკუთარ პროგრამას.

წარმოვადგენთ სამ მოკლე ვიდეო კლიპს, ჩანერილს ორ მნიშვნელოვან დღესასწაულთან — Shawu’ot და Rosh Hashanah დაკავშირებით. პირველია ქალთა თეატრის წარმოდგენა, რომელიც შიგადაშიგ წყდება ტრადიციული სიმღერებით. მეორე ნიმუში ასევე წარმოგვიდგენს ტრადიციულ ლექსებს ტრადიციული დოლის, ბარბითის, დაირის აკომპანემენტით. ახალ ბუხარულ სიმღერებს კი ძირითადად ცნობილი მომღერლები ასრულებენ.

დასკვნები

ტრადიციულ წარმოდგენებს აუდიტორია თავშეკავებით ხვდება, ზოგჯერ ხალხი ტოვებს კიდევაც დარბაზს; თანამედროვე მუსიკას კი პირიქით — ენთუზიანთით უკრავენ ტაშს. შეიძლება, ამის გამო ვიფიქროთ, რომ თანამედროვე გავლენა შეცვლის ორიგინალურ ტრადიციას მანამ, სანამ იგი საბოლოოდ არ გადაშენდება? კერძო საუბრებში გამოთქვამენ მოსაზრებას, რომ ძირითადად ახალგაზრდა თაობა იღებს მკაცრ ზომებს ტრადიციების შესანარჩუნებლად. “Kongress”-ი ატარებს ბუხარული ენის კურსებს, რათა ძველი სიმღერების ტექსტები მაინც გახდეს გასაგები მსმენელისთვის; ის ასევე აწყობს შეხვედრებს უფროსებთან, სადაც სწავლობენ ამ სიმღერების შესრულებას. კითხვაზე, როგორ აღიქვამენ საკუთარ თავს ბუხარელი ებრაელები, თემის წევრებმა თავიანთი თავი დაახასიათეს, როგორც ებრაელები, მხოლოდ სპეციფიკური — ბუხარელი ებრაელები. ეს განცხადება ხაზს უსვამს ბუხარიანიზმის განსაკუთრებულ ხარისხს, რომელიც ასახავს მათ იდენტურობას და რომელსაც შეიძლება ეწოდოს მრავალმდგენილი (შერეული) იდენტურობა (Csáky 2004: 29) და მოიცავს მათ მეხსიერებას დროისა და ადგილის ცვლებადობაში. მეხსიერების ეს ორაზოვნება არის ფენომენი, რომელიც ხაზს უსვამს ამ პროექტის განმავლობაში გაკეთებული აუდიოვიზუალური ჩანაწერების შესწავლის შედეგად მიღებულ ერთ დასკვნას — იდენტურობა არასოდესაა სტატიკური და პერსონალური, პრაქტიკულად — არც ამ სპეციფიკურ შემთხვევაში, რომელიც ტიპურია დღევანდელ მულტი-ეთნიკურ ქალაქურ გაერთიანებაში; პირიქით — ეს პროცესია. შესაძლოა, ჩვენ უფრო კარგად ჩავწვდებით ბუხარელი ებრაელების მეხსიერებას, თუ თვალს გავადევნებთ მათ გრძელ და ცვალებად ისტორიას: საზოგადოების მნიშვნელოვანი წევრებიდან სოციალურ

დეენილებამდე, რამაც ისინი საკუთარი წარმომავლობის დაფარვამდე მიიყვანა, რომ არ ელიარებინათ საკუთარი ებრაელობა. ემიგრაციის ტკივილიანი გამოცდილებისა და ახალი დასაწყისის შემდეგ ისინი ახლა იხსენებენ და უბრუნდებიან თავიანთ ფესვებს. ის, რაც მათ ამ გზაზე ახსენდებათ დამოკიდებულია სოციალურ მდგომარეობაზე და დაკავშირებულია კოლექტიურ ცნობიერებასთან, როგორც უნოდებს მას კსაკი (2004: 29). პროცესი ახლაც გრძელდება. ჩვენც გავაგრძელებთ ამ პროექტს, მეტ მოვლენას, შეხვედრასა თუ გაკვეთილს დავაფიქსირებთ, დავსვამთ ახალ კითხვებს კულტურული ურთიერთქმედების ახალი ასპექტების გამოსავლენად და შევეცდებით, მოვძებნოთ პასუხები, მუსიკის მნიშვნელობის, მისი მოსმენისა და შექმნის ემოციით დაბადებული გრძნობების გათვალისწინებით.

ქართველ ებრაელთა ტრადიცია და კულტურა

საკუთრივ ქართველებს თუ არ ჩავთვლით, ებრაელები ერთ-ერთი პირველი ერია, რომელიც საქართველოს ტერიტორიაზე უძველესი დროიდან დასახლდა. ისტორიული ცნობებით, ისინი განსახლებული იყვნენ საქართველოს მთელს ტერიტორიაზე, თუმცა ზოგიერთ ადგილას (თბილისი, სურამი, სამტრედია, ონი...) ებრაელები კომპაქტურად იყვნენ დასახლებული. 1969 წლის 6 აგვისტოს ქართველ ებრაელთა თვრამეტმა ოჯახმა გაერთიანებული ერების ორგანიზაციას მიმართა თხოვნით, გავლენა მოეხდინათ საბჭოთა მთავრობაზე, რათა მათთვის ისრაელში დაბრუნების ნება დართოთ. ეს იყო საბჭოთა კავშირში ალიას მოძრაობის პირველი დოკუმენტი, რომელიც მსოფლიოს ფართო საზოგადოებისათვის გახდა ცნობილი.

1971-1972 წლებში დაახლოებით 2000 ოჯახი აიყარა საქართველოდან. პირველი ქართველი ებრაელები ჩამოვიდნენ ვენაში, რომელიც საშუალებო პუნქტი იყო. შემდეგ კი, ნაწილი ისრაელში დასახლდა, ნაწილი ამერიკაში წავიდა. ნაწილი კი ავსტრიაში დარჩა და ვენაში დასახლდა.

ებრაელები საქართველოში 26 საუკუნის მანძილზე ცხოვრობდნენ. მათ გაითავისეს ქართული კულტურა, ქართული ადათ-წესები. როგორ ცხოვრობენ, როგორი ტრადიცია აქვთ ქართველ ებრაელებს ავსტრიაში და რა შეიცვალა მათ კულტურაში? ქართველი ებრაელები ავსტრიაში რაოდენობრივად არც ისე ბევრნი არიან, როგორც ბუხარელი ებრაელები. ავსტრიაში ქართველ ებრაელთა დაახლოებით 200 ოჯახი ცხოვრობს, ჰყავთ 1 ან 2 ბავშვი - ესეც ქართული ტრადიციაა. საქართველოში იავნანას უმღეროდნენ ბავშვებს. აქაც იავნანას უმღერიან შვილებს. თუმცა ზოგიერთი ადათ-წესი იცვლება. მაგალითად, თუ ადრე ოჯახში დაუპატიჟებლად მიხვიდოდი (როგორც საქართველოში), თანდათან, დროთა ვითარებაში ყველაფერს ოფიციალური ფორმა მიეცა — წინასწარი შეთანხმების გარეშე სტუმრად ვერ მიხვალ; ამ ახალი წესის დაცვა განსაკუთრებით უფროს თაობას უჭირს. ურთიერთობის გასაადვილებლად შემდეგი გადანყვეტილება მიიღეს: შაბათობით უფროსი თაობის ქალბატონები სადილის შემდეგ სინაგოგაში მათთვის სპეციალურად გამოყოფილ ოთახში იკრიბებიან. მოდის რაბინის ცოლი, კითხულობენ ნაწყვეტებს ძველი აღთქმიდან და იმართება დისკუსიები, ზოგჯერ დისკუსიები სხვა თემებზეც ტარდება.

2003 წელს ვენაში ჩამოყალიბდა „ქართველ ქალთა ფორუმი“ (Georgisches Frauen Forum, GFF), რომლის პრეზიდენტი ირმა პანი. ფორუმის ძირითად საქმიანობას შეადგენს სხვადასხვა დარგის სპეციალისტების მიწვევა და ლექციების ჩატარება, რომლებიც ზოგჯერ პატარა საკონცერტო ნომრით მთავრდება. მაგალითად, ერთ-ერთ ლექციაზე — „რისთვის არის საჭირო საზღვრები“ — ერთ-ერთმა ქართველმა სტუმარმა (ლექციებს სხვადასხვა ერის წარმომადგენელი ესწრებოდა) სპონტანურად ქართული სიმღერა წამოიწყო და შემდეგ, დამსწრეთა მოთხოვნით, კიდევ რამდენიმე ქართული სიმღერა იმღერა. მოეწყო 8 მარტის საღამო. მონვეულნი იყვნენ როგორც ებრაელები, ასევე რუსი, ავსტრიელი სტუმრები. საღამო კონცერტის ფონზე მიმდინარეობდა. რუსულ, ქართულ, ებრაული სიმღერებს ასრულებდნენ ქართველი და კაზაკი მომღერალები.

აღსანიშნავია ქართველ ებრაელთა კიდევ ერთი - „ქართულ-ებრაული საზოგადოება“, რომელსაც ლეო რიჟინაშვილი ხელმძღვანელობს. მასვე ეკუთვნის კომერული რესტორანი, რომელშიც ქართული და ებრაული კერძები მზადდება.

ბავშვთა მუსიკალური განათლება

თბილისში მუსიკალური განათლება საყოველთაო, ლამის სავალდებულო იყო, განსაკუთრებით — ფორტეპიანოზე დაკვრა. ავსტრიაში შედარებით გვიან იწყება ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლება. განსხვავებული მდგომარეობაა ავსტრიაში მცხოვრებ ქართველ ებრაელთა შორის: მათი მესამე თაობის ბავშვები (მათი უმეტესობა 6 - 10 წლისაა) ინტენსიურად ეუფლებიან ფორტეპიანოზე დაკვრას, ძირითადად კერძო გაკვეთილებით (როგორც ავსტრიაშია მიღებული). ბავშვთა მცირე რაოდენობა სწავლობს მუსიკალურ სკოლაში. ქართველ ებრაელთა შორისაც პოპულარულია როზა გილკაროვის სკოლა (Jehuta Halwi). ეს ყველაფერი, ერთი მხრივ, ალბათ, იმით აიხსნება, რომ ავსტრიაში მუსიკა არ ითვლება ბავშვებისთვის სავალდებულოდ, მეორე მხრივ კი — ასიმილაციით. მესამე თაობა შედარებით ასიმილირებულია, ფესვები უფრო გამყარებულია და ქართველი ებრაელები თავს უფლებას აძლევენ, ძველ ტრადიციას დაუბრუნდნენ.

ხსენებულ გილკაროვის სკოლაში რამდენიმე თვეა, ქართული ცეკვის გაკვეთილებიც ტარდება. „ქართველ ქალთა ფორუმმა“ საქართველოდან მოიწვია და დააფინანსა ცეკვის მასწავლებელი, რომელიც ებრაელ ბავშვებს ქართულ ცეკვას ასწავლის.

დღესასწაულები

რელიგიური დღესასწაულები ეწყობა სინაგოგაში, სადაც სპეციალური სადღესასწაულო დარბაზია გამოყოფილი. უნდა ითქვას, რომ ბუხარელ და ქართველ ებრაელებს, გარდა იმისა, რომ ყოფილი საბჭოთა კავშირიდან არიან და ვენაში საერთო სინაგოგა აქვთ, საერთო კულტურულ-საზოგადოებრივი ინტერესები არ გააჩნიათ. ბუხარელები გაცილებით მეტნი არიან, შეძლებულნიც და მსოფლიოშიც უფრო ძლიერი კავშირები აქვთ. ქართველი და ბუხარელი ებრაელები საერთო ღონისძიებებს არ ატარებენ; ერთ-

მანეთის მიპატიჟებაც ამა თუ იმ ღონისძიებაზე ნაკლებად ხდება.

დაბადების დღე, ქორწილი, Brit-Mila, Bat-Mitsva, Rosh-Hashana, ახალი წელი, პასეჟი — ესაა ქართველ ებრაელთა ძირითადი დღესასწაულები.

რა სიმღერები სრულდება დღესასწაულებზე?

საქართველოში ქართველი ებრაელები მხოლოდ ქართულ სიმღერებს უსმენდნენ. ამ სიმღერებს უსმენენ ახლაც ავსტრიაში. როგორც ისინი ამბობენ, „ძველ ქართულ სიმღერებს“ შეემატა ებრაული და ავსტრიული სიმღერები.

ყველა დღესასწაული - იქნება ეს საერო თუ რელიგიური, იწყება ებრაული სიმღერით „ჰავა ნაგილა“ ან ისრაელის სახელმწიფო ჰიმნით. მას მოსდევს ქართული პოპულარული სიმღერები. ხშირად ქართულ სიმღერებში ქართული სიტყვები ებრაული ტექსტით იცვლება და ასე მღერიან მთავის საყვარელ ქართულ სიმღერებს.

ქართული რეპერტუარი შეიცავს ქალაქურ მუსიკას („შალახო“, „ჯანაია“).

ქართული სიმღერების შემდეგ ერთმანეთს ენაცვლება ებრაული, ქართული, რუსული და ევროპული მუსიკა. უცილებელია, მთელი საღამოს მანძილზე 2-3 ებრაული სიმღერა შესრულდეს. დღესასწაულები აუცილებლად მთავრდება ებრაული სახელმწიფო ჰიმნით. ყველა — სტუმარ-მასპინძელი დგება ერთ რიგში და ივრითზე მღერიან სახელმწიფო ჰიმნს.

პასეჟის ოჯახურ დღესასწაულზე (Passach), ებრაული რელიგიური სიმღერები სრულდება. თუ ვინმეს ინსტრუმენტი, მაგალითად, ფორტეპიანო აქვს, მისი თანხლებით ასრულებენ სიმღერებს. მღერიან ყოველ საღამოს, 8 დღის განმავლობაში, როცა მთელი ოჯახი ერთადაა შეკრებილი.

დღესასწაულზე, თუ ოჯახი შეძლებულია, ხშირად იწვევენ ანსამბლებს ისრაელიდან, ან მომღერლებს საქართველოდან. სხვა შემთხვევაში მოწვეულია ადგილობრივი მომღერალი ან ანსამბლი. საკმაოდ პოპულარულია ვენური ანსამბლი „Schalom Band“. ანსამბლის წევრები არიან ქართველი, ბუხარელი, რუსი ებრაელები. მღერიან სხვადასხვა ენაზე. მღერიან ქართულ, რუსულ, ებრაულ, ავსტრიულ, ევროპულ სიმღერებს.

დასკვნა

ქართველ ებრაელებს ბუხარელ ებრაელებთან აკავშირებს მხოლოდ საერთო სინაგოგა ვენაში. რაიმე კულტურული კავშირ-ურთიერთობა მათ არ გააჩნიათ.

ქართველ ებრაელებში კი საქართველოში მიღებული ტრადიციები კვლავ გრძელდება: ყალიბდება ცეკვის ანსამბლი, ოჯახში უსმენენ ქართულ სიმღერებს, დღესასწაულებზე იწვევენ ქართველ მომღერლებს. დღესასწაულებზე იმღერება იგივე რეპერტუარი, რაც საქართველოში. რეპერტუარს დაემატა ებრაული სახელმწიფო ჰიმნი; აგრეთვე ევროპული რეპერტუარი, რომელიც გათანამედროვდა. ყველა დღესასწაული — იქნება ეს საერთო თუ რელიგიური — იწყება ებრაული სიმღერით ან ისრაელის სახელმწიფო ჰიმნით და მთავრდება აუცილებლად ისრაელის სახელმწიფო ჰიმნით.

თარგმნეს მარია ნადარეიშვილმა და ნონა ლომიძემ

The Georgian traditions are still maintained

- a) A dance group
- b) Georgian songs are listened to in homes
- c) Georgian singers are invited to festive occasions

On Holidays the same repertoire is performed as in Georgia. The repertoire is supplemented by the Israeli State Anthem as well as a modernized European repertoire.

All the holidays, both secular and religious begin with a Jewish song or the Israeli State Anthem and are to be ended with the Israeli State Anthem.

References

Bohlman, Philip V. (2005). Abraham Zvi Idelsohn and the Reorientation of Jewish Music History. In: Schüller, Dietrich (ed.). *Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. The Complete Historical Collections 1899-1950. The Collection of Abraham Zvi idelsohn (1911-1913)*. Series 9. (pp. 18-51) Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Csáky, Moritz. (2004). Die Mehrdeutigkeit von Gedächtnis und Erinnerung. In: Kreis, Georg (ed.). *Erinnern und Verarbeiten. Zur Schweiz in den Jahren 1933-1945*.(pp.7-30) Basel: Schwabe Verlag.

Galibov, Grigori. (2001). *Die Geschichte der bucharischen Juden in Wien*. (= Martischnig, Michael (ed.). *Zeitzeugnisse* 4). Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag.

Kejda, Rosemarie. (1995). *Die Buchara-Juden in Wien. Ehemalige Sowjetunion – Israel – Wien*. Phil. Diss. an der natur- und geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.

Seroussi, Edwin. (2005). The Content and Scope of Abraham Zvi Idelsohn's Recordings". In: Schüller, Dietrich (ed.). *Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. The Complete Historical Collections 1899-1950. The Collection of Abraham Zvi idelsohn (1911-1913)*. Series 9. (pp. 52-57) Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

**ქართული ცვილის ლილვაკების
კოლექცია — ჩანერის ტექნოლოგია და
რეკონსტრუქცია რესტავრაციისათვის**

ყველას, ვისაც საქმე ჰქონია ისტორიულ ჩანანერებთან, ახსოვს არანატურალური, ამ დოკუმენტებისათვის დამახასიათებელი მონოტონური ბგერა, რომელსაც წარმოქმნის დისკი ან ცილინდრი. ეს გამონვეულია იმით, რომ ჩანერის ჯაჭვში არის ორი არსებითი ნაწილი, რომელიც შემოსულ ბგერას ცვლის. ეს ნაწილებია ჩამნერის რქოვანა და თვით ჩამნერი. მთელი სისტემა მუშაობს პასიურად ელექტრულ შეგრძნებაში, რაც იმას ნიშნავს, რომ აქ არაა აქტიური გაძლიერება. ამგვარი სისტემა ხაზს უსვამს ზოგიერთ სიხშირეებს. ამიტომაც აქ ჩანერის დროს წარმოიქმნება ხარვეზები. ჩამნერის რქოვანას აქვს დაბალი სიხშირის გამომრთველი, რომელიც დამოკიდებულია ხვრელის შესასვლელის დიამეტრზე და წარმოქმნის რეზონანსს — ორივე ბოლოში ღია სტვირის მსგავსად, დაიძლება რა სიხშირეების მომატებით მთელ ამპლიტუდაში. ძალიან მაღალი ბგერის წნევის დონეები რქოვანას მიზეზით განაპირობებს დამატებით რეზონანსებს არასასიამოვნო ხარვეზებთან ერთად.

ჩამნერი გარდაქმნის ხმის წნევას მემბრანის საშუალებით, რომელთანაც მჭრელი საჭრისი არის მიმაგრებული. მემბრანა არის შესაბამისი მასალის (ქარსი, შუშა, ხე და ა.შ.) ძალიან თხელი ფირფიტა. ამ ფირფიტას გააჩნია სიხშირეზე რეაქციის შეზღუდული საშუალება და ასევე წარმოქმნის რეზონანსებს. ყველაფერი ეს ერთად ქმნის ადრეული ჩანანერებისთვის ტიპურ ბგერას, სადაც სიხშირე არ აღემატება ტელეფონის ზარის სიხშირეს. ყველა ქართული ცვილის ლილვაკი ჩანერილი იყო მხოლოდ ამ ტექნოლოგიის გამოყენებით.

არის თუ არა საშუალება მოახდინო სიხშირეების რადიკალური კორექტირება? რეალურად არა, მაგრამ შეგიძლიათ ჩანანერი გააკეთოთ უფრო მოსმენადი — შეგიძლიათ მოიპოვოთ ინფორმაცია ბგერის იმ ცვლილებებზე, რომლებიც ჩანანერის განმავლობაში ხდება. თუ ყურადღებით მოისმენთ მსგავს ადრეულ ჩანანერებს, შეამჩნევთ გარკვეულ ბგერებს, რომლებიც არსებობენ ფონის ხმაურში სასურველი სიგნალის გარეშე. ეს ბგერები იძლევიან ინფორმაციას ჩანერის სიხშირის რეაქციაზე სასურველი სიგნალის გარეშე. მიზეზი თვით ჩანერის ტექნიკაში უნდა ვეძიოთ. ჩამნერის საჭრისი, რომელიც ჭრის ჩაღრმავებას, მოქმედებს ცვილის ლილვაკის ცარიელი ცვილის წინააღმდეგ. ცვილის ზედაპირი, რომელიც იჭრება, არ არის შეუზღუდავი სირბილის. ის აძლევს ძალიან პატარა და მოკლე ბიძგს საჭრისს, რაც ახდენს ჩამნერი სისტემის სტიმულირებას. ამგვარად ჩანერილი და შენახული, იგი იძლე-

ვა ინფორმაციას მთელი ჩამწერი სისტემის შესახებ სასურველი სიგნალის არარსებობის დროს.

შემონმებამ გვიჩვენა, რომ რეალური ჩანაწერის ჩანერის პროცესში შესრულება იძლევა ხარისხობრივად მსგავს შედეგს, მაგრამ განსხვავდება გარკვეული სიხშირეებით.

სიხშირეზე რეაქციის არასასურველი ცვალებადობის კორექციის მიზნით, ფართოდ გამოიყენება ზოგიერთი სიგნალის ფილტრაციის მეთოდი. იგი გულისხმობს გამოძახილის რევერსირებას, რათა ის გახდეს ბრტყელი. მეთოდი არაა ტოტალურად ობიექტური, არსებითი, ამიტომ მეცნიერულად არასასურველია, მაგრამ ის იძლევა ღირებულ შედეგებს ჩანერისათვის.

სასურველი სიგნალის გარეშე ფონური ხმაურის ანალიზი ასევე შეიძლება იყოს სასარგებლო იმ ლილვაკებზე ჩანაწერების მოსაძებნად, რომლებიც გაკეთებულია იმავე აღჭურვილობითა და გარემოცვით. როცა ჩამწერის სისტემის სიხშირეთა რეაქცია ისეთივეა, ფონური ხმაური გვიჩვენებს იმავე სიხშირეთა სპექტრს.

ლილვაკზე თუ დისკზე გაკეთებული ისტორიული ჩანაწერების რესტავრაცია ითხოვს შესაბამის *soft* თუ *hardware*-ს, რომელიც ადვილად აუმჯობესებს და არ წარმოქმნის დამატებით შეფერხებებს. არსებობს ბევრი ხელმისაწვდომი, მაგრამ ძვირადღირებული *software*. შემონმებამ დაადასტურა, რომ ისინი მუშაობენ ძალიან ეფექტურად, არ წარმოქმნიან არასასურველ შეფერხებებს. *Hardware* ხელსაწყოების თვალსაზრისით, მშვენივრად მუშაობს CEDAR-ის წარმოების ერთეულები.

რესტავრაციისას წესადაა, პირველყოვლისა, უხეში დარღვევების ამოღება. პირველი ნაბიჯი ყოველთვის იქნება რედაქტირება, მეორე — ტკაცუნის ამოღება, შემდგომ — ტკაცატკუცი და ბოლოს — ხმაურის შესუსტება, შემცირება. ბოლო ეტაპთან მიმართებაში, ფრთხილად უნდა ვიყოთ და გავითვალისწინოთ ადამიანის სმენის ფსიქოაკუსტიკა. ყველაზე მნიშვნელოვანია, არ გაფილტროთ სიგნალთან ძალიან ახლოს, რადგანაც ამან შეიძლება შეცვალოს მუსიკალური საკრავების დასაწყისი ბგერა და გახადოს იგი არაბუნებრივი.

გაძლიერების თითოეული ნაბიჯი შეიძლება გაკეთდეს ერთხელ და მხოლოდ შესაბამისი პუნქტის შერჩევით. განხორციელდა მთავარი სარესტავრაციო სამუშაო Wavelab-ით აღჭურვილი აუცილებელი დანადგარებითა და სპეციალური აღმდგენი პროგრამებით (*declicker*, *decrackler* და ა.შ.). დამატებით აღჭურვილობას მოითხოვდა FFT ანალიზი და შესაბამისი გაფილტვრა.

პირველყოვლისა, ამოვიღეთ ტკაცუნი. სარესტავრაციო სამუშაოს დროს აღმოჩნდა, რომ 3 ms-ზე ხანმოკლე ტკაცუნი ამოიღებოდა ხელით ან ავტომატურად რაიმე ვიზუალური თუ სმენითი თანხლების გარეშე. პრობლემები იზრდებოდა, როდესაც ტკაცუნები ან ნაკანრები ამ ზღვარს ძალიან გადასცდებოდა.

Declicking-ის შემდეგ, მთელის ნაწილები, შენიღბული ტკაცუნით, ხდება მოსმენადი პირველივე ჯერზე.

მეორე ნაბიჯი იყო Decracking. “Crackle” (ტკაცატკუცი) არის საერთო ტერმინი, რომელიც აღნიშნავს გრამფირფიტების უხეში ზედაპირის პრესინგისას წარმოქმნილ ფონურ ხმაურს. მისი ხმაურის ტიპი დამოკიდებულია გამოყენებულ დაფხვნილ ასპიდზე.

მსგავსი ეფექტია, როდესაც იჭრება ცვილი. თუ ცვილი ძალიან ერთგვაროვანია, ფონური ხმაური სასიამოვნო იქნება; თუ ცვილი არაერთგვაროვანია — მაშინ ფონური ხმაური ისეთივე იქნება, როგორც პრესირებული ზედაპირის მქონე გრამფირფიტების ჩანანერებში.

სამუშაოს დიდი ნაწილი შესრულებულია. ის, რაც დარჩა, არის ფრთხილად და ყურადღებით გაფილტვრა თვით შიგთავსზე ზემოქმედების გარეშე.

თუ გვინდა ჩანანერი გავხადოთ მეტად სმენადი, ჩვენ კიდევ ერთი ნაბიჯი უნდა გადავდგათ. პირველყოვლისა, ვაანალიზებთ ფონურ ხმაურს სასურველი სიგნალის გარეშე FFT-ს მეშვეობით. სპექტრი არ არის სრულად გასწორებული. ის გვიჩვენებს რამდენიმე განსაკუთრებულ რეზონანსს დაბალი სიხშირის რიგში და ასევე რამდენიმე რეზონანსს შუა რიგში. ის მთავრდება მახვილი cut-off-ით დაახლოებით 3,5kHz. ადვილად შეიძლება განვასხვავოთ სიხშირის ორი რიგი: დაბალი რიგი, რომელიც მიმართულია ფონოგრაფის ქარახსისაკენ და მაღალი რიგი, მიმართული ჩამწერის ყუთისკენ. თუ გვინდა ხმაურის გათანაბრება და მისი შესუსტება, ასევე უნდა გავათანაბროთ ჩანერილი ხმაც, რაც უფრო გასაგებს გახდის მთელს ჩანანერს. ის კარგად იმუშავებს საკმაოდ მაღალი სიხშირეების დონეებზე. იმ მონაკვეთებში, სადაც არის ძალიან მაღალი ბგერის წნევის დონეები, ჩამწერი რქოვანა (ქარახსა) წარმოქმნის დამატებით რეზონანსებს, რომელთაც მივყავართ მნიშვნელოვან ხარვეზებთან. სწორი ინფორმაციის მისაღებად დამატებითი FFT ინფორმაცია უნდა შევუთავსოთ FFT-ს, რომელიც გაკეთდა ფონური ხმაურისთვის, რათა მოვძებნოთ ძირითადი სიხშირეები დამატებითი შესარჩევი გაფილტვრისათვის. ამ ფილტვის გამოყენებით გამაღიზიანებელი რეზონანსების უმეტესობა შეიძლება შესუსტდეს და ამგვარად, ბგერა გახდეს უფრო სუფთა. უნდა აღინიშნოს, რომ ჩემს მიერ წარმოდგენილ მეთოდს ობიექტურად აკლია მკაცრად ზუსტი მეცნიერული დასაბუთება. ამის მიუხედავად, ის სასარგებლოა, რადგან გასაგებს ხდის ზოგიერთ სიტყვიერ განმარტებას.

თარგმნა მარია ნადარეიშვილმა



Everybody dealing with early historical recordings remembers the unnatural, somewhat dull sound of such documents, whether on disc or cylinder.

This is due to the fact that in the recording chain there are two essential parts which change the incoming sound dramatically. These parts are the recording horn and the recorder itself.

The whole system acts completely passively in the electrical sense, which means there is no active amplification. Such a system, however, emphasises certain frequencies, so that the frequency response is non-linear; there is thus also distortion.

The recording horn has a low frequency cut-off, which depends on the diameter of the opening mouth and offers resonances like a pipe open on both ends, decaying in amplitude with rising frequency. Very high sound pressure levels excite additional resonances along the horn causing unpleasant distortion. But the recording horn is the essential tool for capturing the sound.

The recorder converts the sound pressure into displacement by means of a membrane to which the cutting chisel is attached. The membrane is a very thin circular plate of appropriate material (mica, glass, wood etc.). That plate has a limited frequency response and offers resonances too. All together create the typical sound of early recordings with frequency content not exceeding the telephone range. All Georgian wax cylinders have been recorded using just that technology.

Is there a possibility to correct those radical changes in frequency response?

Not really – but you can make the recording more listenable by gaining information about the alterations in sound caused during the actual recording. If you listen carefully to such an early recording, you will observe a certain sound being present in the background noise even without the wanted signal. That certain sound keeps information about the frequency response of the recording chain without the wanted signal. The reason for that lies in recording technique itself. The recording chisel which has to cut the groove acts against the blank wax of the wax cylinder. The wax surface being cut is not of unlimited softness and infinite grain size. It gives very small and short stimuli to the cutting chisel stimulating the recording chain, thus recording and preserving information about the response of the whole recording system in the absence of the wanted signal.

Tests have shown that the performance during actual recording delivers qualitatively similar results but differs in level at certain frequencies.

In order to correct this unwanted change in frequency response there is the widely used method of filtering the sound signal by means of the reverse response in order to get it flat. The method is not totally objective and therefore scientifically objectionable,

but it delivers valuable results for transcription purposes.

The analysis of the background noise without wanted signals can also be useful in order to search for cylinder recordings made with the same equipment and the same settings. Since the frequency response of the recording chain is the same, the background noise shows the same frequency spectrum. It delivers information for the easier enhancement of related recordings, because they ask for the same filter setup.

The restoration of historical recordings on cylinder or disc requires useful software and hardware which makes enhancement easy and does not introduce additional artefacts. There is a lot of software available, but during tests it has turned out that packages which work very effectively and do not produce unwanted artefacts are expensive. Concerning hardware tools there are nice stand alone units manufactured by CEDAR.

With restoration it is an accepted rule to remove heavy disturbances first, thus proceeding from the rough tools to the fine tools. The first step will always be editing, step two removing the clicks, afterwards the crackle and at last reducing the noise. Concerning the very last step one must be careful and take into account the psychoacoustics of the human ear. It is of paramount importance not to filter too closely to the signal, because one may change the onset of musical instruments, and the sound will get unnatural.

All the different steps of enhancement can be applied on the one and only item chosen. The basic restoration work has been carried out on an audio workstation equipped with Wavelab and special restoration plug-ins (declicker, decrackler etc.). Additional equipment was involved for making FFT analyses and applying the corresponding filtering.

At first the clicks were removed. During the restoration work it turned out that clicks shorter than 3 ms can be removed manually or automatically without any visible and audible accompaniment. Problems arise for clicks or scratches exceeding that limit.

After declipping parts of the content being masked by the clicks will be audible for the first time.

The second step will be decrackling. "Crackle" is the common term for the background noise pattern created by pressing shellac records. Its noise pattern is dependent on the graininess of the slate being used.

A similar effect occurs when cutting wax. If the wax is very smooth, the background noise will be pleasant; if the wax is more of a grainy kind, the background noise pattern will be similar to that of shellac records pressed of grainy slate.

As far as the scientific approach of restoration is concerned, most of the work has been done now. What remains is careful band pass filtering without affecting the content.

But if we want to make the recording more understandable, we have to go one step further.

At first we analyse the background noise without the wanted signal by making an FFT. The spectrum is not flat at all. It shows several distinct resonances in the lower frequency range and also some resonances in the midrange. It ends with a sharp cut-

off at about 3.5 kHz. Two frequency ranges can easily be distinguished: the lower range referring to the performance of the horn, and the upper range referring to the recording box. If we apply an equalisation to the noise in order to get it flat, we have gained at the same time an equalisation for the recorded sound which makes the content more understandable. It will work well for fairly high signal levels. In sections with exceeding sound pressure levels the recording horn generated additional resonances leading to big distortions in such parts of the recording. Such resonances cannot be removed totally, but they may be attenuated to a certain degree. To gain the proper information a supplementary FFT has to be made from this very part of the signal. This FFT has to be matched with the FFT made from the background noise in order to find the fundamental frequencies for additional selective filtering. Applying that filter the most annoying resonances can be attenuated and thus the sound gains clarity.

It has to be pointed out that this method lacks objectivity in a strictly scientific sense; however, it represents a valuable way to make certain spoken content understandable.

საქართველოში დაცული ცვილის ლილვაკების კოლექცია

ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკების ჩანაწერებმა თავის დროზე დიდი სამსახური გაუწიეს ხმოვანი სამყაროს შემსწავლელებს. ქართული ხალხური მრავალხმიანობა პირველად მსოფლიომ სწორედ გრამოფონისა და ფონოგრაფის ჩანაწერებით გაიცნო.

ჩემი გამოსვლის მიზანია, გაგაცნოთ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში გასულ შემოდგომაზე განხორციელებული ცვილის ლილვაკების ციფრულ მატარებელზე გადატანის ერთი პროექტი, რომელსაც, დარწმუნებული ვარ, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ქართული ტრადიციული სასიმღერო კულტურის შესწავლის თვალსაზრისით.

პროექტის წინასტორია

კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრაზე, როგორც წარსულის ძვირფასი რელიკვია, დიდი ხანია ინახება ცვილის ლილვაკები და მწყობრიდან გამოსული ორი ფონოგრაფი, რომელთა მდგომარეობა გამორიცხავდა ამ ლილვაკების აჟღერების შესაძლებლობას. ამ საქმის უპერსპექტივობის გამო, გასულ შემოდგომამდე ზუსტად ისიც არ იყო ცნობილი, სულ რამდენი ლილვაკი არსებობდა საქართველოში, სად და ვისთან ინახებოდა ისინი.

მიუხედავად თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული მუსიკალური ფოლკლორის კათედრის გამგის, ან გარდაცვლილი კუკური ქოხონელიძისა და ბ-ნ ანზორ ერქომაიშვილის მცდელობისა, სახსრების უქონლობის გამო, ქართველი ფიზიკოსების დახმარებით ლილვაკების ასაჟღერებელი აპარატის შექმნა ვერ მოხერხდა. როცა ყველა იმედი გადაიწურა, ტრადიციული მრავალხმიანობის ცენტრის ინიციატივით კონსერვატორიამ დახმარებისათვის ვენის ფონოგრამარქივს მიმართა. ეს ავტორიტეტული დაწესებულება მაშინვე გამოეხმაურა ჩვენს თხოვნას და 2005 წლის ივნისში თავისი სპეციალისტი ბატონი ფრანც ლეხლაიტნერი მოავლინა თბილისში საქმის ვითარების შესასწავლად. საქართველოს კულტურის სამინისტროს მხარდაჭერით რამდენიმე თვის შემდეგ, 2005 წლის ნოემბერში ბ-ნი ლეხლაიტნერი კვლავ ეწვია თბილისს და თავისი აპარატით ლილვაკებზე ჩანერილი მასალა ციფრულ მატარებელზე გადაიტანა. ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრმა ამ დროისათვის კონსერვატორიაში თავი მოუყარა საქართველოში არსებულ ლილვაკებს სხვადასხვა კოლექციებიდან. ასე შეგროვდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის, საქართველოს სახელმწიფო არქივის, საქართველოს თეატრის, კინოსა და მუსიკის მუზეუმის, საქართველოს ივანე ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის, საქართველოს ეროვნული მუზეუმისა და ბათუმის კულტური-

სა და ხელოვნების მუზეუმის კოლექციებიდან 528 ლილვაკი, თუმცა ვვარაუდობ, რომ ცვილის ლილვაკები შეიძლება დაცული იყოს სხვა, ჩვენთვის ჯერ ხელმიუწვდომელ კერძო კოლექციებშიც.

ლილვაკებზე მასალის ჩანერის ხარისხის, მისი სიძველისა და ლილვაკების შენახვის განსხვავებული პირობების გამო, სამწუხაროდ, გადანერილი მასალის ჟღერადობის ხარისხიც განსხვავებულია.

პროექტი სახელწოდებით „საქართველოში დაცული ცვილის ლილვაკების კოლექცია“ განხორციელდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტმკსც-ის მიერ ვენის ფონოგრამარქივისა და საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს მიერ კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის პროგრამით.

ცოტა რამ საქართველოს ფარგლებს გარეთ არსებული ლილვაკების კოლექციის შესახებ

ლილვაკების საზღვარგარეთული კოლექციების შესახებ არსებობს ანზორ ერქომაიშვილის (1977, 1980, 2007), ერნსტ ემსჰაიმერის (1989), სიუზან ციგლერის (1989, 2003), ნონა ლომიძის (2005) პუბლიკაციები. ამ საქმეში განსაკუთრებული წვლილი შეაქვს თბილისის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმებსაც. უკანასკნელი ორი მოხსენება სწორედ I და II სიმპოზიუმებზე იყო წარმოდგენილი. ბერლინის ფონოგრამების არქივის ისტორიულ ჩანაწერებში დაცულ კოლექციას ეძღვნებოდა გერმანელი მეცნიერის სიუზან ციგლერის მოხსენება 2002 წელს, 2004 წელს კი ვენაში მცხოვრებმა ქართველმა მკვლევარმა ნონა ლომიძემ ვენის ფონოგრამარქივის ქართული სიმღერების იშვიათი ჩანაწერები გაგვაცნო.

გამონაკლისი არც წლევეანდელი სიმპოზიუმია, სადაც ბერლინისა და ვენის ფონოგრამარქივების ქართული ჩანაწერების თემის ახალ ასპექტებს ეძღვნება ამავე მეცნიერთა მოხსენებები.

ამრიგად, ჩვენს ხელთ არსებული ცნობების მიხედვით, საქართველოს ფარგლებს გარეთ არსებობს:

ბერლინის ფონოგრამარქივის კოლექცია, რომელშიც, ციგლერის მიხედვით, 109 ლილვაკზე ქართული მუსიკის ნიმუშებია. **პირველ კოლექციას** შეადგენს **ადოლფ დირის** მიერ 1909-13 წლებში საქართველოში ექსპედიციების დროს ჩანერილი 38 ლილვაკი, საიდანაც გარკვეულ ნაწილზე აფხაზური, ლაზური, მეგრული, სვანური, ოსური სიმღერებია (დანარჩენზე თათრებისა და თურქების ხალხური მუსიკალური შემოქმედებაა) წარმოდგენილი, ხოლო 4 ლილვაკზე, როგორც ციგლერი აღნიშნავს, — მრავალხმიანი სიმღერები: აფხაზური, ოსური და სვანური. მეორე კოლექციაში, რომელიც **გეორგ შუნემანმა** სამხედრო ტყვეებისგან ჩანერა 1915-18 წლებში, 71 ლილვაკია „მუსიკით საქართველოდან“, ამათგან 38 ლილვაკზე სოლო სიმღერებია ჩანერილი, 2-ზე — ორი მამაკაცის მღერა, 7-ზე — მამაკაცების ტრიო სამეგრელოდან, ხოლო 19-ზე — „გურული გუნდი“. დამატებითი ინფორმაციის გარეშეა 5 ლილვაკი. შე-

საძლოა, სწორედ მათში უნდა ვეძიოთ ის განსხვავება, რომელსაც ვხვდებით თავად შუნემანისა და ციგლერის მიერ აღნუსხულ რაოდენობაში (შესაბამისად, 69 და 71) (ციგლერი, 2009:523/530).

ვენის ფონოგრამარქივის კოლექციაში ინახება 38 ცვილის ლილვაკი **ადოლფ დირის** ბერლინის კოლექციიდან და **რობერტ ლახის** ცვილის 49 ფირფიტა, ჩანერილი 1916 წელს გერმანულ სამხედრო ტყვეთა ბანაკში. სამწუხაროდ, მომხსენებელი მხოლოდ ზოგადი ინფორმაციით შემოიფარგლა და ლახის კოლექციაზე უფრო დეტალური ინფორმაცია არ გაგვაჩნია.

სანკტ-პეტერბურგის რუსული ლიტერატურის ინსტიტუტის (პუშკინის სახლი) კოლექცია, საიდანაც მაგნიტოფირზე გადაწერილი სიმღერები (ანუ პეტერბურგის კოლექციის მაგნიტური ასლები) ინახება საქართველოს სახელმწიფო არქივში. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სახელმწიფო არქივის ფონდი მეტ-ნაკლებად სრულ წარმოდგენას გვაძლევს საქართველოს ფარგლებს გარეთ არსებულ ყველაზე მდიდარ კოლექციაზე. 1970-იან წლებში იგი ცნობილ ლოტბარსა და სახელმწიფო არქივის ფონოგანყოფილების გამგეს ვლადიმერ ბაბილუას გადმოუწერია. მოგვიანებით, ლილვაკების ამ კოლექციას, პუშკინის სახლში გრამოფონზე ჩანერილი ქართული სიმღერების მატრიცების ძიებისას, შემთხვევით წააწყდა ანზორ ერქომაიშვილი (ერქომაიშვილი, 1980).

ამრიგად, არსებობს სანკტ-პეტერბურგის კოლექციის ორი აღწერილობა – ერთი: სახელმწიფო არქივის სარეგისტრაციო ჟურნალის სახით, სადაც გატარებულია თითოეული ლილვაკი და ანზორ ერქომაიშვილის მიერ გამოცემული კატალოგი, სადაც შესულია ლილვაკებზე ჩანერილი თითოეული სიმღერა. მათი შედარება გარკვეულ ცვლილებებს იძლევა. როგორც ჩანს, ერქომაიშვილის კატალოგი უფრო სრულია, რადგან იგი ლენინგრადის სანკტ-პეტერბურგის) ლილვაკების კოლექციიდან თავად მის მიერ გადწერილ მასალას ეყრდნობა. ეს გვაფიქრებინებს, რომ ვლადიმერ ბაბილუამ, თავის დროზე, შესაძლოა, ლილვაკებიდან შერჩევით გადმოწერა სიმღერები.

ამრიგად, საბედნიეროდ, ბერლინისა და ვენის კოლექციებიდან განსხვავებით, სანკტ-პეტერბურგის კოლექციის ლილვაკებზე ჩანერილი მასალა ხელმისაწვდომია ქართველ მკვლევართათვის.

ეს კოლექცია აერთიანებს: **ნიკოლოზ დერჟავინის** (14 ლილვაკი, 1910 წ., გურია), **იოსებ შილინგერის** (28 ლილვაკი, 1927 წ., დუშეთის რაიონი და ბათუმი), **ევგენი გიპიუსის** (1930 და 1935 წ.წ., ლენინგრადი) ჩანაწერებს. გარდა ამისა, მასში შედის **შალვა ასლანიშვილის** (38 ლილვაკი, 1928წ., რაჭა), **იოსებ მეგრელიძისა** (6 ლილვაკი, 1932 წ., გურია) და **გრიგოლ ჩხიკვაძის** (43 ლილვაკი, 1933 წ., გურია და 1934 წ., ფასანაური) საექსპედიციო ჩანაწერები.

ამ კოლექციების გარდა სახელმწიფო არქივის სარეგისტრაციო ჟურნალში შეტანილია და, შესაბამისად, არქივში ინახება კიდევ ერთი კოლექციის მაგნიტური ასლი, რომელიც გატარებულია, როგორც **შუნემანისა** (16 ლილვაკი, — გურული, ქალაქური და ერთი მეგრული სიმღე-

რა). არავინ იცის, როგორ მოხვდა იგი საქართველოში, სავარაუდოა, — ისევ პეტერბურგიდან. ეს საკითხი სპეციალურ კვლევას იმსახურებს, მაგრამ ადვილი შესაძლებელია, მაგნიტური ჩანაწერები მართლაც ინახავდნენ 1916 წელს შუნემანის მიერ ჩანერილი ტყვეების ხმებს. ამას ის დამთხვევებიც გვაფიქრებინებს, სარეგისტრაციო ჟურნალსა და ციგლერის ინფორმაციაში რომ გვხვდება.

ამრიგად, საქართველოს ფარგლებს გარეთ სულ 302 ცვილის ლილვაკი და 49 ცვილის ფირფიტაა შემორჩენილი.

ქართველი მეცნიერების ფონოგრაფული ჩანაწერები

XX საუკუნის დასაწყისიდან 1952 წლამდე საქართველოში ხალხური სიმღერებს ფონოგრაფით იწერდნენ. ქართული ხალხური მუსიკის ჩანერის ისტორია ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში ნაკლებადაა შესწავლილი. უკანასკნელ დრომდე გაცილებით მეტ ინფორმაციას ვფლობდით საქართველოს გარეთ არსებულ კოლექციებზე, ვიდრე საკუთრივ საქართველოში არსებულ მასალაზე.

ამ თემით, რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, საქართველოში პირველად ანზორ ერქომაიშვილი დაინტერესდა (1977), ორიოდ წლის შემდეგ მას შეეხო გრიგოლ ჩხიკვაძე (1979, 1987).

არსებული ცნობების მიხედვით, ქართველ მუსიკოსთაგან პირველმა ფონოგრაფს დიმიტრი არაყიშვილმა მიმართა 1901 წელს, თუმცა ხალხური სიმღერების ჩანერა საქართველოში მანამ დაიწყო, სანამ ფონოგრაფს გამოიგონებდნენ. 1863 წელს დავით ჩიჯავაძის მიერ ჩანერილი საეკლესიო საგალობლების პირველი ხელნაწერი კ.კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში ინახება. ბავშვებისათვის მიხეილ მაჭავარიანის მიერ გამოცემული ხალხური სიმღერების პირველი კრებული „სამშობლო ხმები“ 1878 წლითაა დათარიღებული. ეს ის დროა — 1870-1900 წლები, როცა ხალხური სიმღერების ჩანერა უმარტივესი, უფრო ზუსტად, ურთულესი გზით — სმენით აღქმული მუსიკის ქალღმერთზე გადატანით ხორციელდებოდა. ამიტომ ქართველ და არაქართველ მუსიკოსებს ბევრი სირთულეების დაძლევა უხდებოდათ, სანამ ფონოგრაფი გაჩნდებოდა, შემდეგ კი ფონოგრაფის ეპოქა დადგა. დიმიტრი არაყიშვილს 1900-1915-იან წლებში მის მიერ ჩანერილი მასალა ნოტებზე გადაჰქონდა და მოსკოვის უნივერსიტეტის მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისიის შრომებში აქვეყნებდა. 1903 წლიდან მოსკოვიდან დაბრუნებულმა ზაქარია ფალიაშვილმა მოიარა ფონოგრაფით მთელი საქართველო და მის მიერ ჩანერილ და შემდეგ ნოტებზე გადატანილ ნიმუშებს სანოტო კრებულებში მოუყარა თავი.

ედისონის ფონოგრაფს ხმების ჩასაწერად ევროპასა და რუსეთში XX საუკუნის 50-იან წლებამდე იყენებდნენ. ჩვენს ხელთ არსებული ყველაზე გვიანი საექსპედიციო მასალა 1952 წლითაა დათარიღებული. სამწუხაროდ, ეს მასალაც არ იძლევა სრულ წარმოდგენას ქართველი მეცნიერების მიერ ფონოგრაფით გაწეული სამუშაოების მასშტაბების შესახებ. გამოვლენილი კოლექციების თანახმად, ფონოგრაფით მუშაობდნენ

შალვა მშველიძე, შალვა ასლანიშვილი, იოსებ მეგრელიძე, გრიგოლ ჩხიკვაძე, თამარ მამალაძე, სერგი ჟღენტი, თუმცა ძალიან ცოტა ან არაფერია ცნობილი ამ საქმეში სხვა ქართველი მუსიკოსების – კომპოზიტორებისა და მუსიკისმცოდნეების ღვაწლის შესახებ. აღნიშნულზე გარკვეულ, თუმცა არცთუ სისტემატიზებულ ინფორმაციას ვხვდებით გ. ჩხიკვაძის გამოუქვეყნებელ ნაშრომებში, რომლებიც კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში (ხალხური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში) ინახება. ირკვევა, რომ გასაბჭოების შემდეგ, 1927 წლიდან ინტენსიურად იწყება ფონოგრაფით ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ნიმუშების ჩანერა საქართველოს ყველა კუთხეში. მაგალითად, 1927 წელს, კონსერვატორიის დირექტორის მოადგილის ლარისა ქუთათელაძის ხელმძღვანელობით სტუდენტებმა – კომპოზიტორმა შალვა მშველიძემ და მუსიკისმცოდნე შალვა ასლანიშვილმა მოიარეს მთელი სვანეთი — სოფლები ბერო, ფარი, კალა, ლენჯერი, ლახამურა, უშგული, ლატალი, ეცერი, მესტია. ასე მოიარეს ქართველმა კომპოზიტორებმა და ფოლკლორისტებმა 1920-40-იან წლებში ხევსურეთი, მთიულეთი, თუშეთი, ხევი, გუდამაყარი, კახეთი, ქართლი, აჭარა, მესხეთი, იმერეთი. ჩხიკვაძე აღნიშნავს აგრეთვე 1927-1934 წლებში საკავშირო ანთროპოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და არქეოლოგიის ინსტიტუტის მიერ, გიპიუსი-ევალდიკუშნარიოვის (1927), შილინგერის (1927), ასლანიშვილის (1928), გიპიუსის (1930), მეგრელიძის (1932), ჩხიკვაძე-ელ.ვირსალაძე-შ.ძიდიგურის (1933) და ჩხიკვაძის (1934) მონაწილეობით ორგანიზებულ ექსპედიციებს საქართველოში და ამატებს, რომ აქვე (ამჟამინდელ სანკტ-პეტერბურგში) ინახებაო ფონოგრაფის 196 ლილვალზე ჩანერილი გურული, რაჭული, ხევსურული, მოხეური, მთიულური, სიმღერები და საკრავიერი მუსიკა. როგორც ჩანს, ეს ის ლილვაკებია, რომელიც ამჟამად პუშკინის სახლის კოლექციაში ინახება და რომლის ასლები საქართველოს სახელმწიფო არქივშია დაცული.

სავარაუდოა, რომ ლილვაკებზე ჩანერილი სიმღერების ნოტებზე გადატანის შემდეგ, ლილვაკები ნადგურდებოდა. ასეთი დასკვნის საფუძველს კომპოზიტორ შალვა მშველიძის მიერ საექსპედიციო დღიურში გაკეთებული შენიშვნა იძლევა – სიმღერა გავშიფრე და ლილვაკი გავტეხეო. კომპოზიტორის ქალიშვილის ქ-ნ ნანა მშველიძის გადმოცემით, ბ-ნ შალვა ამ ფაქტს მარტივად ხსნიდა – მის ხელთ არსებული უხარისხო ფონოგრაფი ლილვაკის მხოლოდ სამჯერ აჟღერების შესაძლებლობას იძლეოდა და შემდგომ გამოუყენებელი ხდებოდა, რის გამოც მისი შენახვა, იმდროინდელი გადასახედიდან, აზრს კარგავდა. ამ თვალსაზრისის უმართებულობა, როგორც ბერლინისა და ვენის ფონოგრაფიკის მაგალითი გვიჩვენებს, დღეს ნათელია, თუმცა ძნელია, უსაყვედურო ქართველ მუსიკოსებს – რატომ ვერ განჭვრიტეს ტექნიკური პროგრესი და ვერ გაითვალისწინეს, რომ ნახევარი საუკუნის შემდეგ ბგერის ნებისმიერი წყაროს აჟღერება გახდებოდა შესაძლებელი.

ახლა გაგაცნობთ ქართველ მეცნიერთა ფონოგრაფული ჩანაწერების ყველაზე დიდ კოლექციას, რომელიც საქართველოში მოვიძიეთ და

ვენის ფონოგრამარქივის მხარდაჭერითა და ჩვენი პროექტის წყალობით ციფრულ მატარებელზე იქნა გადატანილი.

ცვილის ლილვაკების ქართული კოლექცია

იგი 523 ცვილის ლილვაკისგან შედგება, რომელთაგან 479 — კომპიუტერული დამუშავების გარეშეა გადატანილი ლაზერულ დისკებზე, ცხადია, მეტ-ნაკლები ხარისხით. 44 ლილვაკი დაზიანებული, გატეხილი ან ცარიელი აღმოჩნდა.

ბ-ნ ლეხლაიტნერის განმარტებით, რესტავრაციის შემდეგ შესაძლებელი იქნება მათი გარკვეული ნაწილის აჟღერებაც.

დედნები დაუბრუნდათ მფლობელებს თითო გადანერილ პირთან ერთად. ერთი პირი გადაეცა ვენის ფონოგრამარქივს, რომელთანაც საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრომ უკვე გააფორმა შეთანხმება მფლობელთა უფლებების დაცვის შესახებ.

კოლექციების მიხედვით, სურათი ასე გამოიყურება:

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონდი, ჩამწერი უცნობია.

არსებული 55 ლილვაკიდან, გადანერილია 43 (12 დაზიანებულია).

ჩანერილია შემდეგი კუთხეები: ხევსურეთი (10), მთა-თუშეთი (1), მესხეთ-ჯავახეთი (11), კახეთი (8, 1928 წ.), სამეგრელო (6, 1950 წ.), გურია (1), სვანეთი (5, 1 - 1928წ. და 4 — 1950წ.); 1 ლილვაკზე ჩანერილი მასალის შესახებ არავითარი ინფორმაცია არ არსებობს.

კინოს, თეატრის, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის ფონდი, ჩამწერები: დიმიტრი არაყიშვილი, შალვა მშველიძე.

არსებული 199 ლილვაკიდან გადანერილია 191, მათ შორის არაყიშვილის კოლექციიდან — 11 და მშველიძის კოლექციიდან — 179 (დანარჩენი 7 ლილვაკი დაზიანებული, 1 — ცარიელი აღმოჩნდა).

დიმიტრი არაყიშვილის კოლექცია, სულ 11 ლილვაკი, ჩანერილი 1923 წელს; არ არის ინფორმაცია შემსრულებლებზე; ჩანერილია ოსური სიმღერები როკის რაიონში.

შალვა მშველიძის კოლექციიდან გადანერილ 180 ლილვაკზე წარმოდგენილია საქართველოს შემდეგი კუთხეები: თიანეთი (17), ხევსურეთი (7), ფშავი (5), კახეთი (40, 1929 წ.), გურია (69, 1931 წ.), აჭარა (18, 1932 წ.), მესხეთ-ჯავახეთი (22, 1933 წ.), სვანეთი (1). მშველიძის კოლექციაზე მონაცემებს ავსებს მისი საექსპედიციო დღიურები, რომლებიც, ყველაფერთან ერთად, საინტერესო მასალას იძლევიან იმ დროის ყოფის სურათის შესაქმნელად.

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის ფონდი, ჩამწერები: შ. ასლანიშვილი, თ.მამალაძე, ს.ჟღენტი.

შალვა ასლანიშვილის კოლექცია, სულ 97 ლილვაკი, აქედან გადანერილია 87 (10 ლილვაკი დაზიანებულია). ჩანერილია საქართველოს სხვადასხვა კუთხეები: სვანეთი (16, 1946წ.), მთა-თუშეთი (8, 1947წ.), ფშავ-ხევსურეთი (19, 1948 წ.), ხევი (16, 1949წ.), მთიულეთი (6, 1949წ.), გუდამაყარი (3, 1949წ.), რაჭა (19, 1949 წ.).

თამარ მამალაძის კოლექცია, სულ 56 ლილვაკი, აქედან გადანერილია 54, (დაზიანებულია 2 ლილვაკი). ფონდში შესულია კახეთის ექსპედიციებში 1950 (28 ლილვაკი) და 1951 (26 ლილვაკი) წლებში ჩანერილი მასალა.

სერგი ჟღენტის კოლექცია შეიცავს სულ 4 ლილვაკს ხევისურული ტირილებით, რომლებზეც ჩანერის ადგილად ნ. მარის სახელობის ინსტიტუტია (ენიმკი) აღნიშნული, ხოლო თარიღად — 1940 წელი.

ამავე კოლექციაშია **უცნობი ჩამწერის** მიერ 1946 წელს ალავერდობაზე, კახეთში ჩანერილი 3 ლილვაკი, რომელთაგან 1 დაზიანებულია.

საქართველოს სახელმწიფო არქივების მართვისა და საქმის წარმოების დეპარტამენტის კინოფოტო-დოკუმენტების ცენტრალური არქივის ფონდი, ჩამწერი უცნობია.

სულ 65 ლილვაკიდან გადანერილია 56 (9 — დაზიანებული ან ცარიელია). არქივის ფონდში წარმოდგენილია გურია (10) და კახეთი (10). ერთ ლილვაკზე ჩანერილია ცნობილი ქალაქური სიმღერა „სულიკო“ მისი ავტორის — ვარინკა წერეთლის შესრულებით, 33 ლილვაკზე კი ჩანერილია სხვადასხვა ტიპის მუსიკა — საოპერო და ინსტრუმენტული ფრაგმენტები, საცეკვაო მუსიკა და ა.შ.

საქართველოს სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ფონდი, ჩამწერი უცნობია. არსებული 17 ლილვაკიდან გადანერილია 15 (2 დაზიანებულია), რომელზეც ქართლში ჩანერილი სიმღერებია წარმოდგენილი. ჩანერის თარიღი — 1934 წელი — მხოლოდ ერთ ლილვაკზეა მითითებული.

აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის ხელოვნებისა და კულტურის მუზეუმის კოლექცია, ჩამწერი უცნობია.

ჩანაწერებში აღნიშნულია: ნოტებზე გადატანილია ალექსანდრე მამიაძის მიერ, რაც, სავარაუდოა, ნიშნავს იმასაც, რომ ჩანერაც მის მიერ არის განხორციელებული.

30 ლილვაკიდან გადანერილი 27 (3 ცარიელია) ლილვაკზე წარმოდგენილია მეგრული (19, 1929წ.), აჭარული (6, 1934წ.) სიმღერები და დასაკრავები. გვხვდება 2 ლილვაკი კლასიკური მუსიკის ფრაგმენტებით.

როგორც ვხედავთ, ცვილის ლილვაკების ახალი კოლექცია კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ 1920-50-იან წლებში ქართველ მუსიკოსებს, ფაქტობრივად, არ დაუტოვებიათ საქართველოს თითქმის არც ერთი მხარე, ფონოგრაფით მოუვლიათ თითქმის ყველა კუთხე-კუნჭული, ჩაუნერიათ ყველაფერი, დაწყებული უმარტივესი ნიმუშებიდან, დამთავრებული ურთულესი პოლიფონიური სიმღერებით და შესანიშნავად აუსახავთ ეროვნული მუსიკალური აზროვნების მთელი დიალექტური მრავალფეროვნება.

პროექტის სამომავლო პერსპექტივები

ცვილის ლილვაკების ქართული კოლექციის აჟღერებამ, ფაქტობრივად, სათავე უნდა დაუდოს ქართული ხალხური სიმღერის ფონოჩანაწერების ისტორიის სისტემატურ შესწავლას. ეს იქნება ბ-ნ ანზორ ერქომაიშვილის საქმის ახალ საფეხურზე გაგრძელება, რადგან ასეთი ხასიათის სამეცნიერო კვლევის გარეშე წარმოუდგენელია ჩვენი ეროვნული

საგანძურის სრულფასოვანი ელექტრონული მონაცემთა ბაზის შექმნა. ეს კი თანამედროვეობის მოთხოვნაა. XXI საუკუნე ინფორმატიკის საუკუნეა. არც ისაა შემთხვევითი, რომ ამ უკანასკნელ ხანს მთელს მსოფლიოში ასე გაძლიერდა ინტერესი საარქივო აუდიოჩანაწერებისადმი და არც ის, რომ იუნესკომ განსაკუთრებით გააქტიურა თავისი საქმიანობა არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ინვენტარიზაციის მიმართულებით.

საქართველოში ხალხური სიმღერის არაერთი გამოცემული კრებული, უამრავი ხელნაწერი და უმდიდრესი აუდიომასალა არსებობს. ისინი ინახავენ ქართული ტრადიციული მუსიკის მთელს იმ მრავალფეროვნებას, რომელიც XX საუკუნემდე მოიტანა ქართველმა ხალხმა. ერთია მისი ცოცხალ პრაქტიკაში შენარჩუნება, მეორე და, შესაძლოა, ყველაზე მთავარი, როგორც პირველის რეალიზების საშუალება, ამ მრავალფეროვნების გამოვლენა, მეცნიერული შესწავლა და საზოგადოებისათვის მონოღებაა.

ამ თვალსაზრისით, ძალიან მნიშვნელოვანია ლილვაკებზე ჩანერილი აუდიო მასალის სისტემატიზაცია, მისი ნოტებზე გადაღება, შედარება უკვე გამოცემული სანოტო კრებულების შესაბამის ნიმუშებთან თუ მაგნიტურ ფირებზე ჩანერილ საექსპედიციო მასალასთან. სრულყოფილ მონაცემთა ბაზაში უნდა იყოს ინფორმაცია არა მხოლოდ ამა თუ იმ სიმღერაზე, არამედ — მის სხვადასხვა ვარიანტზეც და ამ ვარიანტების ადგილსამყოფელზეც. გარდა ამისა, ერთსა და იმავე კუთხეში სხვადასხვა დროს ჩანერილი ერთი და იგივე ნიმუშების შედარება, შესანიშნავ მასალას იძლევა ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის სოციალური ასპექტების გასავეითარებლად, ფოლკლორისა და, შესაბამისად, საზოგადოებრივი ყოფის სოციოდინამიკაზე დაკვირვებისათვის.

მუშაობა ამ მიმართულებით დაწყებულია — საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს მხარდაჭერით ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრი გამოსაცემად ამზადებს ლილვაკების ქართული კოლექციის სრულ კატალოგსა და ლაზერულ დისკებს!

1989 წელს ემსჰაიმერი წერდა იმის შესახებ, როგორ არაადეკვატურად აღიქვამდნენ გერმანელი მოგზაურები XVIII-XIX საუკუნეებში ქართულ მრავალხმიანობას, სიუზან ციგლერი კი აღნიშნავდა — ჩვენი წარმოდგენები კავკასიურ (ქართულ) მუსიკაზე თანდათან თავისუფლდებო ცრურწმენისაგან. ამის საფუძველს იგი ქართული მუსიკის საარქივო ჩანაწერების შესწავლაში ხედავდა. მჯერა, რომ ცვილის ლილვაკების ახალი კოლექციის გამომზეურება კიდევ უფრო შეწყობს ხელს მსოფლიოს ეთნომუსიკოლოგიურ ნრეებში მის შესახებ ადეკვატური წარმოდგენის დამკვიდრებას.

შენიშვნა

¹ „საქართველოში დაცული ფონოგრაფის ლილვაკების კატალოგი“ და აუდიო მასალის ნაწილი – 4 დისკი გამოვიდა 2006, ხოლო მომდევნო 6 დისკი — 2007 წელს. 2008 წელს დაგეგმილია დარჩენილი 6 დისკის გამოცემაც.

დამონმებული ლიტერატურა

ემსჰაიმერი, ერნსტ. (1989). კავკასიელთა ხალხური მუსიკა გერმანელ მოგზაურთა ჩანაწერებში. *საბჭოთა ხელოვნება*, 1:121-124.

ერქომაიშვილი, ანზორ. (1977). ძველი გურული მომღერლების კვალდაკვალ. *საბჭოთა ხელოვნება*, 12:96-110.

ერქომაიშვილი, ანზორ. (1980). ძველი სიმღერების კვალდაკვალ. *საბჭოთა ხელოვნება*, 4:63-74.

ერქომაიშვილი, ანზორ. (2007). *ქართული ფონოჩანაწერები უცხოეთში*. თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი.

ლობანოვი, მიხეილ. (2005). ერნსტ ემსჰაიმერი – კავკასიური ფოლკლორის მოამაგე. *თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის ბიულეტენი*, 2.:23-27.

ლომიძე, ნონა. (2005). ვენის ფონოგრამ-არქივი და ქართული სიმღერების იშვიათი ჩანაწერები. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები. რედ. რუსუდან ნურნუმია*, იოსებ ჟორდანიას (გვ.513-515). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1979). მუსიკალურ ფოლკლორული მუშაობა საქართველოში. ხელნაწერი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკა, № 3184.

ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1981). მუსიკალურ ფოლკლორული მუშაობა საქართველოში. ხელნაწერი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკა, № 3446.

ციგლერი, სუზან. (1989). კავკასიური (ქართული) მრავალხმიანობა გერმანულენოვანი სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურის სარკეში. *საბჭოთა ხელოვნება*, 1:125-131.

ციგლერი, სუზან. (2003). ხმები წარსულიდან — კავკასიური მრავალხმიანობა ბერლინის ფონოგრამების არქივის ისტორიულ ხმოვან ჩანაწერებში. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები. რედ. რუსუდან ნურნუმია*, იოსებ ჟორდანიას. (გვ. 521-527). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

RUSUDAN TSURTSUMIA

**A COLLECTION OF WAX
CYLINDERS PRESERVED IN GEORGIA**

In their time wax cylinders rendered a great service to those studying the world of sounds. It was owing to the gramophone and phonophone recordings that the world found out about Georgian folk multipart singing.

My paper is intended to acquaint the audience with the project of transferring wax cylinders on to digital carriers, which was implemented last autumn (1995); I am sure it is very significant for studying the traditional Georgian singing culture.

Pre-History of the Project

For quite a long time the Department of Folk Music at Tbilisi Conservatoire has had in its possession greatly valuable relics of the past, wax cylinders and two no longer functioning phonographs. The condition they are in excludes the possibility of ever making them sound. As it seemed quite hopeless, until last autumn it had not even been known how many wax cylinders existed in Georgia, where and in whose possession they were.

Despite the assiduous attempts of the late Kukuri Chokhoniidze, the former head of the Georgian Musical Folklore Department and Anzor Erkomaishvili, owing to the lack of financing Georgian physicists were unable to build an apparatus for playing the wax cylinders. When all the hope was abandoned, on the initiative of the Centre of Polyphony, the Conservatoire turned for assistance to the Vienna Phonoarchives. This competent agency proved to be quick in responding and in June, 2005 sent its expert Mr. Franz Lechtleitner to Tbilisi to study the situation. A few months later in November, 2005, with the assistance of the Georgian Ministry of Culture it was possible to invite Mr Lechtleitner for a longer period of time (from Nov. 15 to Dec. 15); with the help of his apparatus he transferred the material recorded on the wax cylinders into the digital form. On our part we tried to collect and bring to the conservatoire all the available specimens of wax cylinders existing in Georgia. We know that there were collections of wax cylinders at Tbilisi Conservatoire, in the State Archives of Georgia, in the Georgian Museum of the Theatre, Cinema and Music and at the Georgian Ivane Javakhishvili Institute of History and Ethnology; to those were added the collections of the Georgian National Museum and Batumi Museum of Culture and Art. In this way 528 wax cylinders were collected, but, I think there must be more wax cylinders in some other places as well, such as Grigol Chkhikvadze's private Archives which we could not access.

The beginning of the project turned out to be dramatic. As Mr. Lechtleitner's apparatus was damaged during the transportation, for three days we could not be sure whether the project was ever to be implemented. November 23 brought the first success; it is the day when the Georgian Church observes the feast of St George, hence it was a holiday and there were only four of us at the Conservatoire – together with our guest

and our specialist Archil Kharadze who also was trying to make the wax cylinder sound; Maia Kachkachishvili and I stood by watching. At last luck was with us and work started, though the process of copying was not always successful; unfortunately the quality of the recordings on the wax cylinders brought about further complications, which, understandably, influenced the quality of the sounding of the transferred material. This is how the project, which was supported by the Georgian Ministry of Culture, Monument Protection and Sports, was implemented, the project may be called “The Past that Sounds Again”.

Wax Cylinder Collection Preserved Outside Georgia

About the collections of wax cylinders preserved abroad there are publications by Anzor Erkomaishvili (1977, 1980), Ernst Emsheimer (1989), Susanne Ziegler (1989, 2003), Nona Lomidze (2006). A great contribution to this cause has also been made by Tbilisi International Symposiums on Traditional Polyphony. The last two papers mentioned above were presented at the 1st and 2nd symposiums. Susanne Ziegler’s paper of 2002 was dedicated to the collection preserved in the Berlin Phonogram Archive, in 2004 Nona Lomidze, a Georgian researcher living in Vienna acquainted us with rare recordings of Georgian songs at Vienna Phonogramarchive.

This year’s symposium (2006) is no exception, for the papers of the same scholars are dedicated to the new aspects of the recordings of the songs found in the Berlin and Vienna Phonogramarchives.

Thus, according to the available data there are following collections of the wax cylinders outside of Georgia today:

1. **A Collection of Berlin Phonogramarchive** where, according to Ziegler, 109 wax cylinders bear specimens of Georgian music. The first collection comprises 38 cylinders recorded in 1909-1913 by Adolph Dir during his expeditions to Georgia. On a certain number of them there are Abkhazian, Laz, Megrelian, Svan and Ossetian songs (others bear folk music of Tartars and Turks), as Ziegler notes on four cylinders the Abkhazian, Ossetian and Svan multipart songs are recorded. In the second collection, which Georg Shöneman recorded from prisoners-of-war in 1915-1918, there are 71 wax cylinders with “the music from Georgia”, of which 38 cylinders bear solo songs, two have men’s songs, on seven cylinders there are songs of a male trio from Samegrelo, on 19 there is “a Gurian choir”. About five cylinders there is no additional information. It may be these five cylinders which can explain the discrepancy between the numbers provided by Schöneman and Ziegler (69 and 71 respectively) (Ziegler, 2009:523/530).

The collection of Vienna Phonogramarchives where one copy of Adolph Dir’s Berlin collection is preserved (38 wax cylinders) and Robert Lach’s 49 wax discs, recorded in a POW’s camp in 1916. Unfortunately the speaker provided only general information, so we have no more detailed data about Lach’s collection.

2. **The Collection of St Petersburg Institute of Russian Literature** (Pushkin’s House); songs of the collection recorded on magnetic tapes (or magnetic copies of the Petersburg collection) are preserved in the Georgian State Archives. So it may be

conjectured that the collections of the Georgian State Archives provide more or less complete information about the richest collection of wax cylinders existing outside Georgia.

In the 1970s Vladimer Babilua, a renowned conductor, head of the Phonodepartment of the State Archives, copied the collection. Subsequently, when looking for the gramophone matrices of the Georgian songs, Anzor Erkomaishvili came across this collection of wax cylinders. It was there that he learned about Babilua's having copied the collection, though, as he himself writes, in Petersburg he made a new copy of the cylinders on magnetic tapes (Erkomaishvili, 1980).

Accordingly there are two descriptions of St Petersburg collection, one as a register of the State Archives, which includes every cylinder, and Anzor Erkomaishvili's catalogue, where every song of the cylinders is entered. Their collation reveals definite discrepancies. Erkomaishvili's catalogue seems to be more complete, because it is based on the material he copied himself from the Leningrad collection of wax cylinders. It gives us sufficient ground to think that Vladimer Babilua may have copied the songs from the cylinders selectively. It follows therefore, that, fortunately, in contrast to Berlin and Vienna collections the material recorded on the cylinders of the St Petersburg collection is available to Georgian researchers.

This collection comprises:

a) Nikolai Derzhavin's Recordings

According to the entry in the register there are 14 cylinders recorded in Guria by Derzhavin in 1910, there is no information as to where and from whom the Gurian songs were recorded.

Erkomaishvili's catalogue includes only 12 cylinders.

b) Joseph Schillinger's Recordings

According to Erkomaishvili's catalogue Schillinger recorded 28 cylinders in 1927, during his expeditions to Georgia, namely in the Dusheti district and Batumi; of 15 cylinders there are Khevsurian and Mokhevian songs, and on 13 cylinders there are the songs from Guria. Like Derzhavin Schillinger also refers to the province the performers are from, not mentioning their names. Here there is a great divergence between the two descriptions – the register of the Archives mentions only eight cylinders.

c) Evgeny Gippius' Recordings

According to Erkomaishvili's catalogue the collection comprises 57 cylinders with the recordings made in the years 1930 and 1935.

In 1930 Gippius recorded the choirs of Artem Erkomaishvili, Kirile Pachkoria and Mikha Jighauri (20 cylinders).

In the 1935 collection there are 22 songs, quite new at that time, performed by Ermalo Sikharulidze, Theophile Lomtadze, Ushangi Shevardnadze, Mikheil Koroshinadze (conducted by Vladimer Berdzenishvili), recorded by "the technology" invented by Gippius (37 cylinders); as there were no multi-channel recording facilities at the time, three-part songs were simultaneously recorded on three phonographs, each part separately. In the register of the Archives 53 items are indicated, besides, the names of the songs do not coincide with one another.

d) Shalva Aslanishvili's Recordings

According to Erkomaishvili the collection consists of the material recorded by the scholar in the village of Glola (38 cylinders) during his expedition to Ratcha in 1928, the performers are not named.

e) Ioseb Megrelidze's Recordings

According to Erkomaishvili the recordings comprise six wax cylinders recorded in the village of Chokhatauri during the expedition to Guria in 1932. Ioseb Megrelidze was a prolific man, active in many fields, he personally took part in the expeditions. As is clear from M. Lobanov's reminiscences (Lobanov, 2005) of Ermsheimer, I. Megrelidze was associated with the recordings made by Gippius in Leningrad in the 1930s. In the 1970s it was Megrelidze whom Emsheimer contacted in order to obtain a written permission for working on Gurian songs. Lobanov also writes that it was Emsheimer's duty to write down in musical notation the songs recorded by Gippius, which he failed to do at that time but 30 years later he was ready to fulfil it.

Plausibly, it is another collection of four cylinders that is preserved in the State Archives as is proved by the names of the songs entered in the register.

f) Grigol Chkhikvadze's Recordings

According to Erkomaishvili altogether there are 43 cylinders in his collection, 24 recorded in Guria in 1933 and 19 recorded in Pasaauri (Eastern Georgian highlands) in 1934.

The list presented in the Archives register is incomplete; it includes only 37 cylinders. The names of the songs coincide with Erkomaishvili's catalogue.

And finally, apart from these collections in the register of the State Archives there is and accordingly is preserved a magnetic copy of one more collection, registered as belonging to Schöneman; it is unknown as how it found its way to Georgia, presumably from St Petersburg like others. This issue deserves a special study, but it is quite possible that on these magnetic recordings the POW's voices recorded by Schöneman in 1916 were preserved. This is further corroborated by the fact that in the register and in Ziegler's information there are one and the same names of the performers – the soloists Nalikrishvili, Machaidze; there is also a note referring to two men in connection with the Megrelian song, though Ziegler does not name them; but here there are the names – Khubulava and Kekelia. In short this collection too, like other collections, preserved in the Archives need a thorough study. But so far it may be said, that

j) Schöneman's Recordings

This is a collection consisting of 16 cylinders, on which, according to the register, six polyphonic Gurian, nine solo (mainly urban songs) and one Megrelian song are recorded.

Summarizing all the above, beyond the borders of Georgia there are 193 + 38 + 71, or 302 wax cylinders in all and 49 wax discs.

Phonographic Recordings of Georgian Scholars

In Georgia from the beginning of the 20th century until the year 1952 folk songs were being recorded on phonographs.

The history of recording folk songs has not been studied duly in Georgian

ethnomusicology. Until recently we have had much more information about the collections outside Georgia than about the material preserved within this country.

As far as I know Anzor Erkomaishvili was the first to get interested in the issue (1977); a couple of years later Grigol Chkhikvadze was also attracted by the problem (1979, 1981).

According to the existing data, Dimitri Araqishvili was the first to use the phonograph in 1901, though recording folk songs in Georgia had begun long before the earliest use of a phonograph. The first manuscript of church hymns put down in notation by David Chijavadze in 1863 is preserved at the K. Kekelidze Institute of Manuscripts. The first collection of folk songs for children “Samshoblos khmebi” published by Mikheil Machavariani, dates to 1878. It is the time when folk songs were recorded by the only available at that time method – writing down in music notation by the ear. This is why both Georgian and non-Georgian musicians had had to overcome many obstacles before the phonograph was invented. Then the epoch of phonographs set in. From 1900 until 1915 Dimitri Araqishvili transcribed the material he had recorded by phonograph in musical notation, and afterwards published them in the works of the Musical-Ethnographic Commission of Moscow University. Zacharia Paliashvili, after returning from Moscow in 1903, travelled all over Georgia with a phonograph, and in 1909 he published a collection of transcribed music of the Georgian traditional polyphonic songs.

In Europe Edison’s phonograph was used until the 1930s. In the technologically backward Soviet Empire, whose part Georgia was, the phonograph was used until the beginning of the 50s. The latest available materials of the fieldwork date back to 1952. Unfortunately, neither does this material provide sufficient information about the scale of the work fulfilled by the Georgian scholars with the help of the phonograph. Judging by the discovered collections of the wax cylinders the phonograph was used by Shalva Mshvelidze, Shalva Aslanishvili, Ioseb Megrelidze, Grigol Chkhikvadze, Tamar Mamaladze, S. Zhghenti, though very little or almost nothing is known about the contribution made by other Georgian musicians, composers and musicologists. Some information, though not systematized, is given in G. Chkhikvadze’s unpublished works, preserved at the Conservatoire (at the Department of Georgian Traditional Music). It comes to light that, after the Sovietization of Georgia, in 1927 work on recording specimens of Georgian folk music on the phonograph became very intensive in all the provinces of Georgia; for instance, in 1927 under the supervision of Larisa Kutateladze, deputy director of the Conservatoire, the students Shalva Mshvelidze, a composer, and Shalva Aslanishvili, a musicologist, travelled all over Svaneti, visiting the villages of Becho, Pari, Kala, Lenjeri, Lakhamura, Ushguli, Latali, Etseri and Mestia. In the same manner Georgian composers and folklorists visited Khevsureti, Mtiuleti, Tusheti, Khevi, Gudamaqari, Kakheti, Kartli, Adjara, Meskheta, and Imereti in the period from the 1920s to the 1940s. Chkhikvadze also refers to the expeditions to Georgia organized by the All-Union Institute of Anthropology, Ethnography and Archaeology in the years from 1927 to 1934; taking part in the expeditions were Gippius, Evald, and Kushnaryov (1927), Shillinger (1927), Aslanishvili (1928), Gippius (1930), Megrelidze (1932), Chkhikvadze, El. Virsaladze, Dzidziguri (1933) and

Chkhikvadze (1934). Chkhikvadze also informs that among the recordings there were Gurian, Ratchian, Khevsurian, Mtiuletian songs and instrumental music, recorded on 196 phonograph cylinders. These must be the same cylinders which are currently held in the collection of Pushkin's House and whose copies are preserved in the Georgian State Archives.

As for the wax cylinders of this period 12 cylinders, recorded by D. Araqishvili in 1910, have come down to this day, as for the rest of the collection, no information is available about their whereabouts.

It is possible to suppose that after putting down in notation the songs recorded on the wax cylinders the cylinders were destroyed. Grounds for such note made in the composer Shalva Mshvelidze's expedition journal in 192(?) provides a conclusion: "I have deciphered the song and then destroyed the cylinder". As Nana Mshvelidze, the composer's daughter says, Shalva Mshvelidze's explanation of the fact was very simple, as the phonograph he had was of a very low quality and the cylinders could be played only three times, after which the sound was not audible, and accordingly there was no sense in keeping them. The fact that this approach was wrong is clearly shown on the example of the Berlin and Vienna Phonoarchives, but it is difficult to reproach Georgian musicians that they ought to have foreseen technical progress and foretold the possibility of playing any source of sound half a century later.

Now I am going to present the largest collection of the phonograph recordings of Georgian scholars, discovered in Georgia, which with the support of Vienna Phonoarchives and thanks to our project was transferred on to the digital carrier.

The Georgian Collection of Wax Cylinders

It comprises 528 wax cylinders of which 474 have been transferred on to the Lazer discs without the computer processing, their quality being varied. 54 cylinders appeared to be damaged, broken or blank. As Mr Lechtleitner says after restoration it will be possible to use a certain number of them.

The originals were returned to the owners, each accompanied with one copy of the digital recording. One copy was handed to the Vienna Phonoarchives, with which the Georgian Ministry of Culture, Protection of Historical Monuments and Sports has already signed an agreement about the owners' rights.

As for the collections the situation is as follows:

The Conservatoire's Collection (recorder unknown).

Of the existing 55 cylinders 40 are copied (15 are damaged). The recordings were made in the following provinces: Khevsureti (10), Mta-Tusheti (1), Meskhet-Javakheti (11), Kakheta (8, the year 1928), Samegrelo (6, the year 1950), Guria (1), Svaneti (5, 1 is recorded in 1928, 4 – in 1950); 1 cylinder without any information.

The Collection of the Museum of Theatre, Cinema and Music, Recordings by Shalva Mshvelidze and Dimitri Araqishvili

Of the 199 cylinders 191 are copied, of Araqishvili's collection there are 11 cylinders, those of Mshvelidze's collection amount to 180 (8 cylinders are broken, blank or damaged)..

Araqishvili's Collection, 11 cylinders in all, Ossetian songs are recorded in Roky region, in 1923; there is no information about the performers.

Shalva Mshvelidze's Collection, 180 wax cylinders in all, of which 180 are copied. They are from different provinces of Georgia: Tianeti – (17, 1929), Khevsureti (7, 1929), Pshavi (5, 1929), Kakheti (40, 1929), Guria (69, 1931), Achara (18, 1932), Meskhet-Javakheti (21, 1933), Svaneti (1).

The time of recording, place and the name of the performer are referred to. Besides, there are Mshvelidze's Expedition journals as well, which complements the information.

The Collection of the Institute of History and Ethnology, Recordings by Shalva Aslanishvili, Tamar Mamaladze and Sergi Zhghenti.

Shalva Aslanishvili's Collection, 97 cylinders in all, of which 87 are copied (10 cylinders are broken or damaged). They are recorded in different provinces of Georgia: Svaneti (16, 1932), Mta-Tusheti (8, 1947), Pshav-Khevsureti (19, 1946), Khevi (16, 1949), Mtiuleti – (6, 1949), Gudamaqari (3, 1949), Racha (19, 1949).

Tamar Mamaladze's Collection, 56 cylinders in total, of which 54 are copied (2 cylinders are damaged). They are recorded in Kakheti (28, 1950; 26, 1951).

Sergi Zhghenti's Collection, includes 4 cylinders with Khevsuretian funeral dirges, recorded in 1940. The place of recording - Tbilisi, the Marr Institute.

In this collection there are 2 cylinders recorded at the religious celebration of Alaverdoba, the recorder unknown. 1 cylinder is damaged.

The Collection of the State Archives, the recorder and date of recording are unknown (9 are broken or blank). There are presented Guria (10) and Kakheti (10). Also the well known urban song *Suliko* (1), performs the author Varinka Tsereteli and Various (33, fragments of operas and instrumental music).

The Collection of the Simon Janashia Georgian National Museum. The names of the recorders are unknown. Of the 17 cylinders 15 are copied (2 damaged). They are recorded in Kartli (the date is indicated only on one cylinder – the year 1934).

The Collection of the State Museum of Culture and Art of Achara Autonomous Republic. In the notes say: "Transcribed by Ale Partskhaladze", which may mean it was him who had made the recordings. Of the existing 30 cylinders 27 are copied (3 are blank). There are recorded folk songs from Samegrelo (19, 1929) and Achara (6, 1934). Also 2 cylinders, with the fragments of the classical music.

As it can be assumed from the survived collection of wax cylinders, in the period from the 1920s till the 1950s, Georgian musicians, with phonographs in their hands, visited every province, every corner of Georgia, recording everything beginning from the simple specimens finishing with the most complicated multipart songs, in this way representing the whole dialectal multifariousness of the national musical thinking.

The Future Perspectives of the Project

Bringing the sound of the wax cylinders of the Georgian collection to life must lay a foundation of a systematic study of the history of the phonorecordings of Georgian folk songs. It will mean continuing the activities of Anzor Erkomaishvili on a new level, since without such research it is impossible to create a valuable electronic database of our national heritage, and this is what the present demands. The 21st century is the century of informatics. It is not a mere chance that lately interest in

archives audiorecordings has increased so much all over the world, neither is it a coincidence that the UNESCO has stepped up its activities as to taking inventory of the intangible material heritage.

Georgia can boast of numerous published collections of songs, quite a lot of manuscripts and very rich audiomaterial. They bear witness to the multifariousness of Georgian traditional music, which the Georgian people had preserved up to 20th century. It is one thing to preserve it in a live, everyday practice, another and, perhaps, the most important is its function as a means of realizing the former, revealing its diversity, studying it and placing it at the disposal of general public.

From this viewpoint it is very important to systematize the material recorded on wax cylinders, writing it down in notation, collate the specimens with the corresponding ones in the already published music collections or with the expedition materials recorded on magnetic tapes. In a perfect database there must be information available not only about this particular song, but about its different existing versions and their location as well. Apart from the possibility of comparing one and the same specimens recorded at different times in one and the same province, existing material provides excellent possibility for the study of development of the social aspects of ethnomusical research, also for the study of folklore and accordingly of the socio-dynamics of public life as well. Work in this direction has already started – with the support of the Georgian Ministry of Culture, Protection of Historical Monuments and Sports, the International Centre of Traditional Polyphony is preparing for publication a complete catalogue of the Georgian collection of wax cylinders and the first collection of music with an audio-supplement from Shalva Mshvelidze's collection of wax cylinders¹.

In 1989 Emsheimer wrote how inadequately German travellers visiting Georgia perceived Georgian multipart singing in the 18th-19th centuries; Susanne Ziegler noted that their ideas of Georgian music were gradually getting rid of prejudice which she explained by studying the Archives recordings of Georgian music. I am quite sure that making available the new collection of wax cylinders will promote shaping new, adequate ideas among the ethnomusicologists of the world.

Note

¹The "Catalogue of Wax Cylinder Collections in Georgia" and a part of the audio materials – four discs – were published in 2006; the following four discs were issued in 2007. We schedule to publish rest of six discs in 2008.

References

Chkhikvadze, Grigol. (1979). *Musikalur folkloruli mushaoba sakartveloshi*. (Musical Folkloristic Work in Georgia). Manuscript. Tbilisi State Conservatoire Library, # 3184 (in Georgian).

Chkhikvadze, Grigol. (1981). *Musikalur folkloruli mushaoba sakartveloshi*. (Musical Folkloristic Work in Georgia). Manuscript. Tbilisi State Conservatoire Library, # 3446 (in Georgian)

Emsheimer, Ernst. (1989). *Kavkasielta xalxuri musika germanel mogzaurta chanatsebshi*. (Folk Music of the Caucasians in German Travellers' Notes). *Sabchota Khelovneba*, 1:121-124. (in Georgian)

Erkomaishvili, Anzor. (1977). *Dzveli guruli momgerlebis kvaldakval*. (In the Wake of Old Gurian Singers). *Sabchota Khelovneba*, 12:96-110. (in Georgian)

Erkomaishvili, Anzor. (1980). *Dzveli guruli momgerlebis kvaldakval*. (In the Wake of Old Songs). *Sabchota Khelovneba*, 4:63-74. (in Georgian)

Erkomaishvili, Anzor. (2007). *Kartuli fonochanatserebi ucxoetshi*. (Georgian Phonogram Recordings Abroad.) Tbilisi: The International Centre of Georgian Folk Song. (in Georgian)

Lobanov, Mikhail. (2005). Ernst Emsheimer, a Benefactor of the Caucasian Folklore. *Bulletin of the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire*, #2: 23-27.

Lomidze, Nona. (2005). Vienna Phonogramarchiv and the Rare Recordings of Georgian Songs. In: *The Second International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Edited by Rusudan Tsurtsunia and Joseph Jordania. (pp.516-522). Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Ziegler, Susanne. (1989). *Kavkasiuri (kartuli) mravalxmianoba germanulenovani samusikisodneo literaturis sarkeshi*. (The Caucasian (Georgian) Polyphony in the Mirror of German Musicological Literature). *Sabchota Khelovneba*, 1:125-131. (in Georgian)

Ziegler, Susanne. (2003). The Voices of the Past: Caucasian Polyphony in the Historical Phono-Recordings in the Berlin Phonogram Archive. In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Edited by Rusudan Tsurtsunia and Joseph Jordania. (pp. 528-540). Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

ავტორების უსახეო

(კრებულში მათი განთავსების მიხედვით)

CONTRIBUTORS

(In the Order of Appearance in the Volume)

სიმაჰ არომი, ფილოსოფიის დოქტორი, პარიზის სამეცნიერო კვლევის ეროვნული ცენტრის საპატიო სამეცნიერო დირექტორი, საფრანგეთი..

SIMHA AROM, Dr., Directeur de Recherche Émérite au CNRS. Paris, France.

ტელ./ Phone. ფაქსი/ Fax From France: 01 45 51 39 50
From outside France : 00 33 1 45 51 39 50
ელ. ფოსტა/ E-mail : arom@vjf. cnrs.fr

იოსებ ჟორდანი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მელბურნის უნივერსიტეტის მეცნიერთანამშრომელი. ავსტრალია.

JOSEPH JORDANIA, Ph.D., Dr of Music, Research Associate, The University of Melbourne. Australia.

ფაქსი/ Fax: 61 3 9486 3098
ელ. ფოსტა/ E-mail: josephjordania@yahoo.com.au

თამაზ გაბისონია, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის პედაგოგი დამეცნიერთანამშრომელი საქართველო.

TAMAZ GABISONIA, Teacher and Researcher at the Department of Georgian Folk Music at the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ტელ. / Phone: (+995 32) 34 30 14
ელ. ფოსტა/ E-mail: tgabisonia@rambler.ru

ნინო ფირცხალავა, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

NINO PIRTSKHALAVA, M.A., Senior Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music at the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 25 28 22
ელ. ფოსტა/ E-mail: poliphony@polyphony.ge

ანა პიოტროვსკა, ფილოსოფიის დოქტორი, იაგილონიის უნივერსიტეტის (კრაკოვი) მუსიკოლოგიის ინსტიტუტის ასოც. პროფესორი. პოლონეთი.

ANNA PIOTROWSKA, Ph.D., Associate Professor of Institute of Musicology, Jagiellonian University. Krakow, Poland.

ტელ./ Phone: 0048 12 663 16 81
ფაქსი/ Fax: 0048 12 663 16 71
ელ. ფოსტა/ E-mail: piotrowska@euridice.hist.uj.edu.pl

იოშკო ჩაღეტა, ხელოვნების ბაკალავრი, ზაგრების ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის ინსტიტუტის თანამშრომელი, ზადარის უნივერსიტეტის ლექტორი. ხორვატია.

ტელ./ Phone: 385 (0) 1 45 96 700
ფაქსი/ Fax: 385 (0) 1 45 96 709
ელ.ფოსტა/ E-mail: josko@ief.hr

JOSKO CALETA, Bachelor of Arts, Associate at Institute of Ethnology and Folklore Research Zagreb, Lecturer at the University of Zadar. Croatia.

იაკშა პრიმორაცი, პროფესორი, მუსიკის ანთროპოლოგი, ხორვატიის მეცნიერებისა და ხელოვნების აკადემიის ეთნოლოგიის განყოფილების მეცნიერთანამშრომელი. და ზაგრების ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის ინსტიტუტის თანამშრომელი. ხორვატია.

ტელ./ Phone: 00385(1)4895149
ფაქსი/ Fax: 00385(1)4895189
ელ.ფოსტა/ E-mail: jakoprimerac@net.hr

JAKŠA PRIMORAC, Professor, Anthropologist of Music, Research Assistant at the Department of Ethnology of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Co-operator of the Institute of Ethnology and Folklore Studies of Zagreb. Croatia.

მაშრო ბალმა, ხელოვნების მაგისტრი, გენუის პაგანინის სახელობის კონსერვატორიის პროფესორი. იტალია.

ელ.ფოსტა/ E-mail: mabalma@tin.it

MAURO BALMA, M.A. in Music Composition, Professor at Conservatorio Paganini. Genoa, Italy.

რუჟა ნეიკოვა, ფილოსოფიის დოქტორი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ფოლკლორის ინსტიტუტის მუსიკალური ფოლკლორის განყოფილების უფრ.მეცნიერთანამშრომელი. სოფია, ბულგარეთი.

ტელ./ Phone: + 359 2/986 30 10
ელ. ფოსტა/ E-mail: alisa@netbg.com

RUZHA NEYKOVA, Ph.D., Senior Research Worker at the Department of Musical Folklore, Institute for Folklore, Bulgarian Academy of Sciences. Sofia, Bulgaria.

ჟან ჟაკ კასტერე, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, ოქსიტანიის (აკვიტანიის მხარე) ინსტიტუტის „კულტურისა და საზოგადოების“ ცენტრის გამგე, ბორდოს მიმულ დე მონტენის უნივერსიტეტის ლექტორი. საფრანგეთი.

ტელ./ Phone: 0033 617654228
ფაქსი/ Fax: 0033 617654228
ელ.ფოსტა/ E-mail: jj.casteret@institutoccitan.com

JEAN-JACQUES CASTÉRET, Ph.D., Ethnomusicologist, Head of the "Culture & Society" Pole at the Institut Occitan (Aquitaine Region), Course lecturer at the Bordeaux 3 - Michel de Montaigne University. France.

პანჩოა ეტჩეგოინი, უსტარციის ბასკური კულტურის ინსტიტუტის დირექტორი, ბასკური ტრადიციული და თანამედროვე სიმღერის პროგრამის — "კანტუკეტანი" მენეჯერი. საფრანგეთის ბასკეთი.

PANTXOA ETCHEGOIN, Director of the Basque Cultural Institute in Ustaritz, Manager of "Kantuketan", great program of basque song, traditional and contemporary. Pays-Basque-France.

ტელ./ Phone: 0033 5 59 93 25 25

ფაქსი/ Fax: 0033 559 130 144

ელ. ფოსტა/ E-mail: eke-etchegoin@wanadoo.fr

დაივა რაჩიუნაიტა-ვიჩინიენა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. ლიტვის მუსიკალური აკადემიის კათედრის გამგე და ასოც პროფესორი. ლიტვა.

DAIVA RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ, Doctor of Arts, Associate Professor and Head of the Department of Ethnomusicology at Lithuanian Academy of Music. Lithuania.

ელ.ფოსტა/ E-mail: daiva.r@is.lt

ვლადიმერ გოგოტიშვილი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

VLADIMIR GOGOTISHVILI, M.A., Senior Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music of the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 93 47 03

ელ. ფოსტა/ E-mail: tgogotishvili@hotmail.com

tgogotishvili@yahoo.com

მიხაილ ლობანოვი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, რუსეთის სახელმწიფო პედაგოგიური უნივერსიტეტის (სანკტ პეტერბურგი) პროფესორი, რუსეთის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ნამყვანი მეცნიერთანამშრომელი. რუსეთი.

MIKHAIL LOBANOV, Doctor of Arts, Professor at Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg), Leading Scientific Worker at the Russian Institute of History of Arts. Russia.

ელ.ფოსტა/ E-mail: lobanov@mi1337.spb.edu

ნატალია ზუმბაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის ასოც. პროფესორი და უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

NATALIA ZUMBADZE, Ph.D., Associate Professor and Senior Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music at the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 52 29 55

ელ. ფოსტა/ E-mail: nato_zumbadze@yahoo.com

გერალდ ფლორიან მესნერი, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, სხვადასხვა უნივერსიტეტების მიწვეული ლექტორი. სიდნეი, ავსტრალია.

GERALD FLORIAN MESSNER, Ph.D., Ethnomusicologist, visiting Lecturer at various Universities. Sidney, Australia.

ტელ./ Phone: : +612 9310 4920, +61 4331 94219

პოლო ვალეჟო, მუსიკალურ მეცნიერებათა დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, მადრიდის კონსერვატორიის, უნივერსიტეტების და საერთაშორისო კურსების მასწავლებელი და ლექტორი, მადრიდის უნივერსიტეტის მონვეული პროფესორი, თავისუფალი მკვლევარი. ესპანეთი.

POLO VALLEJO, Doctor of Musical Sciences (Ethnomusicology), Teacher and lecturer in Conservatorium, Universities and International Music Courses. Collaborator Profesor in the Complutense University of Madrid. Free lance researcher. Spain.

ტელ./ Phone: +34 91 8517433
ელ.ფოსტა/E-mail: polovallejo@wanadoo.es
web page: <http://www.polovallejo.com>

თეონა რუხაძე, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მაგისტრანტი ეთნომუსიკოლოგიაში. საქართველო.

TEONA RUXADZE, Candidate of Master's degree in Ethnomusicologi at the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 893 91 96 49
ელ.ფოსტა/ E-mail: teo_ruxadze@mail.ru

ფრანც ფოიდერმაირი, ფილოსოფიის დოქტორი, ვენის უნივერსიტეტის საპატიო პროფესორი. ავსტრია.

FRANZ FÖDERMAYR, Ph.D., Professor Emeritus at the University of Vienna. Austria.

ტელ./ Phone: +43-1-4785335
ფაქსი/ Fax: +43-1-4277-9416
ელ. ფოსტა/ E-mail: franz.foedermayr@univie.ac.at

ვერნერ ა. დოიჩი, ფილოსოფიის დოქტორი, ვენის უნივერსიტეტის დოცენტი, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის აკუსტიკური კვლევის ინსტიტუტის დირექტორი. ავსტრია.

WERNER A. DEUTSCH, Ph.D., Associate Professor University of Vienna, Director of Acoustics Research Institute, Austrian Academy of Science. Austria.

ტელ./ Phone: +43-1-4277-29500
ფაქსი/ Fax: +43-1-4277-9295
ელ. ფოსტა/ E-mail: wad@kfs.oeaw.ac.at
<http://www.kfs.oeaw.ac.at@univie.ac.at>

ემი ნიშინა, ტექნიკურ მეცნიერებათა დოქტორი, მულტიმედიაური სწავლების ეროვნული ინსტიტუტის ასოც. პროფესორი. იაპონია.

EMI NISHINA, Dr. Eng. Associate Professor of National Institute of Multimedia Education. Japan.

ტელ./ Phone: +81-43-276-1111
ფაქსი/ Fax: +81-43-298-3472
ელ. ფოსტა/ E-mail: nishina@nime.ac.jp

ნორიე კავაი, ფილოსოფიის დოქტორი, საერთაშორისო მეცნიერების განვითარების ფონდის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. იაპონია.

NORIE KAWAI, Ph.D., Senior Research Fellow of Foundation for Advancement of International Science. Japan.

ტელ./Phone: +81-3-3366-8740
ფაქსი/Fax: +81-3-3366-8737
ელ. ფოსტა/E-mail: kawai@action-net.co.jp

მანაბუ ჰონდა, ფილოსოფიის დოქტორი, ფიზიოლოგიურ მეცნიერებათა ეროვნული ინსტიტუტის ასოც. პროფესორი. იაპონია.

MANABU HONDA, Ph.D. Associate Professor of National Institute for Physiological Sciences. Japan.

ტელ./Phone: +81-564-55-7707
ფაქსი/Fax: +81-564-55-7786
ელ. ფოსტა/E-mail: honda@nips.ac.jp

რეიკო იაგი, საერთაშორისო მეცნიერების განვითარების ფონდი. იაპონია

REIKO YAGI, Masters' degree, Foundation for Advancement of International Science. Japan.

ტელ./Phone: +81-43-276-1111
ფაქსი/Fax: +81-43-298-3472
ელ. ფოსტა/E-mail: yagi-reiko@nifty.ne.jp

სატოში ნაკამურა, იაპონიის მეცნიერებისა და ტექნოლოგიების სააგენტო. იაპონია.

SATOSHI NAKAMURA, Japan Science and Technology Agency. Japan.

ტელ./Phone: +81-564-55-7707
ფაქსი/Fax: +81-564-55-7786
ელ. ფოსტა/E-mail: snak@nips.ac.jp

მასაკო მორიმოტო, დოქტორი, ტოკიოს ნეირომეცნიერებათა ეროვნული ინსტიტუტის ტვინის ქერქის ფუნქციის დარღვევათა განყოფილების მიმართულების ხელმძღვანელი. იაპონია.

MASAKO MORIMOTO, Dr., Section Chief, Department of Cortical Function Disorder National Institute of Neuroscience. Tokyo, Japan.

ტელ./Phone: +81-42-341-2712 5174
ფაქსი/Fax: +81-42-346-1748
ელ. ფოსტა/E-mail: morimoto@ncnp.go.jp

ტადაო მაეკავა, დოქტორი, იოკაიჩის უნივერსიტეტის ეკოლოგიური და ინფორმაციული მეცნიერებების ფაკულტეტის პროფესორი. იაპონია.

TADAO MAEKAWA, Dr. Professor Faculty of Environmental and Informational Sciences, Yokkaichi University. Japan.

ტელ./Phone: +81-59-365-6588
ფაქსი/Fax: +81-59-365-6630
ელ. ფოსტა/E-mail: maekawa@yokkaichi-u.ac.jp

ჰიროში შიბასაკი, დოქტორი, კოტოს უნივერსიტეტის უმაღლესი სამედიცინო სკოლის ადამიანის ტვინის კვლევის ცენტრის პროფესორ ემერიტუსი. იაპონია.

HIROSHI SHIBASAKI, Dr., Professor Emeritus Human Brain Research Center, Kyoto University Graduate School of Medicine. Japan.

ტელ./ Phone: +81-75-751-3603
ფაქსი/ Fax: +81-75-751-3202
ელ. ფოსტა/ E-mail: shib@kuhp.kyoto-u.ac.jp

იოშიჰარუ იონეკურა, დოქტორი, ჩიბას რადიოლოგიურ კვლევათა ეროვნული ინსტიტუტის პრეზიდენტი.

YOSHIHARU YONEKURA, Dr., President National Institute of Radiological Sciences. Chiba, Japan.

ტელ./ Phone: +81-(0)43-206-3025
ფაქსი/ Fax: +81-(0)43-206-4061
ელ. ფოსტა/ E-mail: yonekura@nirs.go.jp

ცუტომუ ოოჰაში, ფილოსოფიის დოქტორი, საერთაშორისო მეცნიერების განვითარებათა ფონდის დირექტორი

TSUTOMU OOHASHI, Ph.D., Director of Foundation for Advancement of International Science. Japan.

ტელ./ Phone: +81-3-3366-8740
ფაქსი/ Fax: +81-3-3366-8737
ელ. ფოსტა/ E-mail: QYL02655@nifty.ne.jp
qyl02655@nifty.ne.jp

ნონა ლომიძე. ხელოვნების მაგისტრი. ვენის მუსიკისა და სახვითი ხელოვნების უნივერსიტეტის ასისტენტი. ავსტრია.

NONA LOMIDZE, M.A., Assistant at the Musical University for Music and the Performing Arts of Vienna. Austria

ელ.ფოსტა/ E-mail: nona.lomidze@chello.at

ნინო ციციშვილი, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი მონაშის უნივერსიტეტის მუსიკის სკოლის/კონსერვატორიის ასოც. მეცნიერთანამშრომელი, ასისტენტ-მკვლევარი.

NINO TSITSISHVILI, Ph.D., Ethnomusicology. Honorary Research Associate, Research Assistant at School of Music/ Conservatorium, Monash University. Australia.

ელ. ფოსტა/ E-mail: ninotsi@connexus.net.au

ანდრეა კუზმიჩი, ხელოვნების მაგისტრი, ტორონტოს იორკის უნივერსიტეტის დოქტორანტი ეთნომუსიკოლოგიაში. კანადა.

ANDREA KUZMICH, M.A., Doctoral candidate in Ethnomusicology, York University. Toronto, Canada.

ტელ./ Phone: (+995 32) 95 42 24
ელ. ფოსტა/ E-mail: ditrix@mail.ru

მალხაზ ერქვანიძე, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრისა და სასულიერო სემინარიის პედაგოგი. საქართველო.

MALKHAZ ERKVANIDZE, Teacher at the Department of Georgian Folk Music at the Tbilisi State Conservatoire and Theological Seminary. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 39 77 47
ელ. ფოსტა/ E-mail: ditrix@mail.ru

დავით შუღლიაშვილი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო

DAVIT SHUGHLIASHVILI, M.A., Senior Researcher at the Tbilisi State Conservatoire Department of Georgian Folk Music. Georgia.

ტელ. / Phone: (+995 32) 95 42 24
ელ. ფოსტა/ E-mail: ditrix@mail.ru

გიორგი გოცირიძე, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის მატერიალური და სამეურნეო ყოფის ეთნოლოგიური შესწავლის განყოფილების გამგე. საქართველო.

GIORGI GOTSIRIDZE, Dr. of Historical Sciences, Head of the Department for Ethnologic Studies of Material and Domestic Life of the Institute of History and Ethnology of the Georgian Academy of Science. Georgia.

ტელ. / Phone: (+995 32) 38 53 05

ნინო ღამბაშიძე, ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის საქართველოს სულიერი კულტურის ეთნოლოგიური შესწავლის განყოფილების უფროსი მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

NINO GHAMBASHIDZE, Ph.D., Senior Researcher at the Department for Ethnologic Studies of Spiritual Culture at the Institute of History and Ethnology of the Georgian Academy of Sciences. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 39 67 49
ელ. ფოსტა/ E-mail: nino_gambashidze1955@yahoo.com

მანანა შილაკაძე, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

MANANA SHILAKADZE, Ph.D., Dr. of Historical Sciences, Leading Research Fellow of the Institute of History and Ethnology of the Georgian Academy of Science. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 69 22 68
ელ. ფოსტა/ E-mail: mananashilakadze@hotmail.com

ლორან ნინოშვილი, ფილოსოფიის
დოქტორი, ნიუ იორკის კოლუმბიის უნი-
ვერსიტეტის დოქტორანტი ეთნომუსი-
კოლოგიაში. აშშ.

LAUREN NINOSHVILI, Ph.D. Doctoral
candidate in Ethnomusicology, Columbia
University. New York City. USA.

ტელ./ Phone: 212.531.4194
ელ.ფოსტა/ E-mail: LN2106@columbia.edu

დიტარ ძრისტენსენი, ფილოსოფიის
დოქტორი, კოლუმბიის უნივერსიტეტის
(ნიუ იორკი) ეთნომუსიკოლოგიის ცენტრის
დირექტორი და მუსიკის პროფესორი. აშშ.

DIETER CHRISTENSEN, Ph.D., Professor of
Music and Director Center for Ethnomusi-
cology, Columbia University, New York. USA.

ტელ./ Phone: 413-663-6771
ფაქსი/ Fax: 212-854-8191
ელ.ფოსტა/ E-mail: josko@ief.hr

სიუზან ციგლერი, ფილოსოფიის
დოქტორი, ბერლინის ეთნოლოგიის მუ-
ზეუმის ფონოგრამ-არქივის ეთნომუსი-
კოლოგიისა და ტექნიკურ სამუალებათა
განყოფილებები . გერმანია.

SUSANNE ZIEGLER, Dr., Ethnologis-
ches Museum, Abt. Musikethnologie,
Medientechnik, Berliner Phonogramm-
Archiv. Germany.

ტელ./ Phone: +49.30.8301-201
ფაქსი/ Fax: +49.30.8301-292
ელ.ფოსტა/ E-mail: s.ziegler@smb.spk-berlin.de

გერდა ლეხლაიტნერი, ფილო-
სოფის დოქტორი, მუსიკოლოგი, ავს-
ტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ვენის
ფონოგრამარქივის ისტორიული კოლე-
ქციის კურატორი და კომპაქტური დის-
კების პროექტის რედაქტორი. ავსტრია.

GERDA LECHLEITNER, PhD, Musico-
logist, curator of the historical collections
and editor of the CD-project at the Pho-
nogrammarchiv of the Austrian Academy
of Sciences. Austria.

ტელ./ Phone: ++43 1 4277 29610
ელ.ფოსტა/ E-mail: gerda.lechleitner@oeaw.ac.at

ფრანც ლეხლაიტნერი, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ვენის ფონოგრაფიკის ინჟინერი, ტექნიკოსი და აუდიო კონსულტანტი. ავსტრია.

FRANZ LECHLEITNER, Graduate Engineer, Technician, Audio Consultant at the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. Austria.

ტელ./Phone: ++43 1 4277 29603, ++43 1 9531854
ელ.ფოსტა/ E-mail: franz.lechleitner@oeaw.ac.at,
franz.lechleitner@chello.at

რუსუდან წურწუმია, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, სრული პროფესორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის დირექტორი საქართველო.

RUSUDAN TSURTSUMIA, Doctor of Arts, Full Professor, Director of the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 36 07 55
ფაქსი/ Fax: (+995 32) 98 71 87
ელ.ფოსტა/ E-mail: geomusic53@yahoo.com

სიმავოზიუმის ორგანიზატორები მხარდაჭერისა და
ხელშეწყობისათვის მადლოვან უხდინან:

საქართველოს პრეზიდენტს

საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვის და სპორტის სამინისტროს

საქართველოს საგარეო საქმეთა სამინისტროს

ქალაქ თბილისის მერიას

საზოგადოებრივ მაუწყებელს

ტელეკომპანიას „იმედი“

საქართველოს პარლამენტის წევრს ბატონ ნიკო ლეკიშვილს

გამომცემლობას "NOVA SCIENCE PUBLISHERS, INC." და ქალბატონ ნადია
გოცირიძე-კოლუმბუსს

შპს "უნივერსალს"

წიგნის გამომცემლები მადლოვან უხდინან:

ბატონ გოგ სებრეივს (მელბურნი, ავსტრალია) ქართველი ავტორების ინგლისური
ტექსტების სტილისტური ჩასწორებისთვის

THE SYMPOSIUM ORGANIZERS ARE MOST GRATEFUL TO:

PREZIDENT OF GEORGIA

MINISTRY OF CULTURE, MONUMENTS PROTECTION AND SPORT OF GEORGIA

MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS OF GEORGIA

TBILISI MUNICIPALITY

PUBLIC BROADCASTING OF GEORGIA

TV COMPANY "IMEDI"

Mr. NIKO LEKISHVILI, MEMBER OF THE GEORGIAN PARLIAMENT

"NOVASCIENCE PUBLISHERS, INC." and Mrs NADYA GOTSIRIDZE-COLUMBUS

"UNIVERSAL" LTD

THE PUBLISHERS ARE VERY GRATEFUL TO:

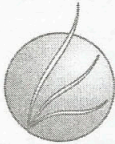
Mr. BOB SEGRAVE from Melbourne who provided the stylistic check of the English
versions of the papers of Georgian authors

სიმპოზიუმი ჩატარდა საქართველოს პრეზიდენტის
პატივ მიხედვით სააკაშვილის პატრონაჟით

**THE SYMPOSIUM WAS HELD UNDER THE PATRONAGE OF
Mr. MIKHEIL SAKASHVILI, PRESIDENT OF GEORGIA**

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები:
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია
ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი

**ORGANIZERS OF THE SYMPOSIUM:
THE V. SARADJISHVILI TBILISI STATE CONSERVATOIRE
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG**



სიმპოზიუმი ჩატარდა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის
სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში
**THE SYMPOSIUM WAS HELD AT THE V. SARADJISHVILI
TBILISI STATE CONSERVATOIRE**

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული
მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი
**INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLIPHONY
OF TBILISI STATE CONSERVATOIRE**
0108, თბილისი, გრიბოედოვის ქ. 8
8, GRIBOEDOV STR., TBILISI, 0108, GEORGIA
ტელ./PHONE: (+995 32) 99 89 53
ფაქსი/FAX: (+995 32) 98 71 87
ელ-ფოსტა/E-mail: geomusic53@yahoo.com
geomusic@conservatoire.ge
www.polyphony.ge

ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG
0164, თბილისი, აგმაშენებლის გამზ. 103
103, AGMASHENEBELI AVE., TBILISI, 0164, GEORGIA
ტელ./PHONE: (+995 32) 95 94 73
ელ-ფოსტა/E-mail: icgfs@yahoo.com

