

**მოტივზე ორიენტირებული ფორმა და ბინარული ჰარმონია.  
ორი ძირითადი პრინციპი ევროპულ ხალხურ მუსიკაში და მათი  
მნიშვნელობა ავსტრიული/ალპური ტრადიციისთვის**

ეთნომუსიკოლოგიურმა გამოკვლევებმა ევროპასა და მის ფარგლებს გარეთ გამოავლინა ინსტრუმენტული ხალხური მუსიკის სინტაქსური და ვერტიკალური ორგანიზაციის ფორმირების პრინციპები. ორივე მათგანი წარმოადგენს ევროპული ბაროკოს მუსიკალური ხელოვნებისა და კლასიკური მუსიკისაგან განსხვავებულ მუსიკალურ აზროვნებას. ტრადიციული საცეკვაო მუსიკის დიდი ნაწილის *სინტაქსისი* არ ეფუძნება სიმეტრიულ კუბლეთურ პერიოდებს, როგორც, მაგალითად, ვალსისა და პოლკის „სასიმღერო“ მელიოდიების უმრავლესობა; და არც ცალკეულ ორფრაზიან სტრუქტურებს, როგორც ახასიათებს შუასაუკუნეების ევროპულ საცეკვაო მუსიკას (Wiora and Salmen 1952) — არამედ აგებულია ძალიან მოკლე სტრუქტურული ერთეულების (მოტივების) გამეორებასა და მიკროვარიაციებზე. ადრეული ევროპული ხალხური (და ადრეული საერო ინსტრუმენტული) მუსიკის *ვერტიკალური* ორგანიზაცია ზოგჯერ ეფუძნება ჰარმონიულ კონცეფციებს, თუმცა, განსხვავებით ტრადიციული ევროპული ფუნქციონალური ჰარმონიისაგან, მხოლოდ ორი ძირითადი ფუნქცია გააჩნია. მუსიკოლოგები ამას ხან “double tonic” („გაორმაგებულ ტონიკას“) (Morgenstern, 2019: 447), ხან კი “dual tonicity” („ორმაგ ტონიკურობას“) უწოდებენ (Manuel, 2002). ყველაზე დამაჯერებელია სალი ჰარპერისეული, *ბინარულობის* კონცეფცია: „ბინარული ნიმუშები ემყარება ორი კონტრასტული ჰარმონიული ელემენტის მონაცვლეობას“ (Harper, 2017 [2007]: 150; ასევე, Brown, 2014). ამიტომ, მე გადავწყვიტე, შემომეთავაზებინა ტერმინი *ბინარული ჰარმონია*.

ორივე განსახილველი მოვლენა ითხოვს ტერმინოლოგიურ, ანალიტიკურ თუ ისტორიულ განმარტებას. ეთნომუსიკოლოგებს შესწავლილი აქვთ ტრადიციული ინსტრუმენტული მუსიკის „განმეორებადი“ *სინტაქსისი* სარდინიაში (Fridolin / Bentzon 1969), თურქეთის შავიზღვისპირა სანაპიროზე (Ahrens, 1970), ეგეოსის ზღვის კუნძულებზე (კარპატული ცეკვის, *Pano choros*-ის შესახებ Brandl, 1992: 134-138; Sarris/ Kolydas/Tzevelekos, 2010), ნორვეგიაში (Kvitte, 2007). თუმცა, ფელიქს ჰოერბურგერის ფუნდამენტური კვლევების (Hoerburger, 1966: 30-35) შემდგომ, შედარებითი კვლევები ამ მიმართულებით ძალიან ცოტა გვაქვს. *ბინარული ჰარმონიის* (ან „ორმაგ-ტონიკური კონსტრუქციის“ (Greenhill, 2017) კონცეფცია კარგადაა დამუშავებული კელტური მუსიკის ისტორიულ გამოკვლევებში, მაშინ, როცა ევროპაში ფართოდ გავრცელებული ეს მოვლენა შედარებით მცირემასშტაბიანი კვლევის საგნია (Morgenstern, 2019). ჩემი მიზანია, ამ ორი ფენომენის მოკლე დახასიათება, ტერმინოლოგიური ასპექტების განხილვა, მათი ადგილის ჩვენება ავსტრიულ/ალპურ<sup>1</sup> ხალხურ მუსიკაში სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში და მათი შედარებითი შესწავლის პერსპექტივების მონიშვნა.

<sup>1</sup> „ავსტრიული/ალპური“ ხალხური მუსიკის კვლევა არ შემოიფარგლება ქვეყნის მთიანი რეგიონებით; ის, ასევე, მოიცავს ზემო და ქვემო ავსტრიის დაბლობებსაც, გარდა ბურგერლენდის რეგიონისა აღმოსავლეთ ავსტრიაში; ნაწილობრივ, ვრცელდება შვეიცარიასა და ბავარიაზეც.

### მოტივ-ცენტრული ხალხურ ინსტრუმენტულ მუსიკაში

ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკა, პირველ რიგში კი — საცეკვაო ჟანრები, ძირითადად, ეფუძნება მოკლე მუსიკალური ფრაზების გამეორებას მცირეოდენი ცვლილებებით. იგივე სინტაქსური პრინციპი შეიმჩნევა ზოგიერთ ვოკალურ ფორმაშიც. ბრუნო ნეტლი, თავის ადრეულ ნაშრომში „ფოლკლორული და პრიმიტიული მუსიკის გამაერთიანებელი ფაქტორები“ მოიხსენიებს „[ტრადიციულ მუსიკაში] ჭარბად გამოყენებულ განმეორებად ფორმებს“ (Nettl, 1958). მაიკლ ტენზერმა, ცოტა ხნის წინ, უარყო გამეორების კონცეფცია, იმ მოსაზრებით, რომ „ციკლური მუსიკა არ არის განმეორებადი“ და ჩვენ უნდა ვფოკუსირდეთ რეპეტიციული ციკლების ფარგლებში მომხდარ ცვლილებებზე“ (Stanyek, 2014: 116). სინამდვილეში, ეს მოსაზრება ეთანხმება გამეორებისა და მიკროვარიაციების ერთიანობის ნეტლისეულ გაგებას, რამდენადაც, „მარტივი და განმეორებადი ნიმუში ყველა შემთხვევაში მიდრეკილია ვარიაციულობისაკენ“ (Nettl, 1959: 200).

ვეროპული ხალხური სიმღერების სანესჩვეულებო ჟანრებისა და საბავშვო სათამაშო ნიმუშებისთვის დამახასიათებელია „სტროფამდელი“ (“pre-strophic”) განმეორებადი ფორმები. ალისა ელშეკოვამ (Elshekova, 1973: 148-151) დაადგინა განსხვავება მოტივ-გამეორების, მოტივ-სეკვენცირებისა და მოტივ-გაერთიანების ფორმებს შორის, რომლებშიც არ ხდება დამოუკიდებელი ფრაზების განვითარება.

ჰოერბურგერმა მიუთითა „მელოდიური გეშტალტის პირველხარისხოვან მნიშვნელობაზე ხალხურ ინსტრუმენტულ მუსიკაში“, რასაც უწოდა *Spielfiguren* (ლიტ.: ფიგურების თამაში, Hoerburger, 1966: 30-35). მან ეს ტერმინი ისესხა ჰეინც ბესელერისგან, რომელმაც ის მოტივისაგან განასხვავა. *Spielfigur* — ესაა „ფორმალური სექცია“ (იქვე, 31)<sup>2</sup>, „მელოდიური ნამსხვრევი“. მოტივებისაგან განსხვავებით, ეს ერთეულები არ წარმოადგენენ „დიდი მთლიანობის ფუნქციონალურ ნაწილებს“ (იქვე: 34). ჰოერბურგერი გამოყოფს *Spielfiguren*-ის ფუნქციონირების ხუთ შესაძლებლობას. ესენია: გამეორება, ვარიაცია, წყვილად გაერთიანება, თანმიმდევრულობა და მელოდიური მოდიფიკაცია უცვლელ რიტმში. ხალხურ მუსიკაში ყველაზე ტიპურია „*Spielfiguren*-ის წყვილად გაერთიანება და ფიგურათა ახალ-ახალი წყვილების შეერთება. სქემატურად ეს ასე გამოისახება: aa bb cc ... მაგალითების მოძიება შესაძლებელია იუგოსლავიასა და უნგრეთში გუდასტვირზე, ფინეთში კი *kantele*-ზე [შესრულებისას]“ (იქვე, 33).

გუდასტვრის მელოდიის ცენტრში, შესაძლოა, გამოჩნდეს მოკლე მელოდიური სექციები (საქართველოში, თურქეთის შავიზღვისპირეთში, ეგეოსის ზღვის კუნძულებზე, კალაბრიაში, რუმინეთში, ლატვიაში). საცეკვაო ინტერლუდიების სახით მათ, ასევე, ასრულებენ უნგრულ და სლოვაკურ სიმღერებში გუდასტვირის თანხლებით. როგორც ზოლტან კოდაიმი დაგვანახა, ეს, ე.წ. *apríja* (უნგრულად „მცირე“) მოტივები შესაძლებელია, გამეორდეს ორჯერ, სამჯერ, ზოგჯერ რვაჯერ და ათჯერაც კი მცირე ვარიაციებით (Kodály, 1956: 134).

სლოვაკეთში ამ მოტივებს *cifry*-ს (sg.: *cifra*) უწოდებენ და მეგუდასტვირის ინდივიდუალობის გამომხატველად მიიჩნევენ (Garaj, 1995: 265f.). ბელა ბარტოკმა მოკლედ შეადარა სტრავინსკის „კურთხეული გაზახულის“ მოტივ-ცენტრიზმი რუსულ, არაბულ და უნგრულ ტრადიციულ მუსიკასთან.

„აღსანიშნავია ისიც, რომ თავის „რუსულ პერიოდში“ „კურთხეული გაზაფხულიდან“ დაწყებული იგი იშვიათად იყენებს დახურული ფორმის მელოდიას, რომელიც სამი-ოთხი სტრიქონისაგან შედგება, ხოლო ორ-სამ ტაქტიანი მოკლე მოტივები მას იმეორებენ “à la ostinato”. ეს მოკლე განმეორებადი პირველყოფილი მოტივები ძალიან დამახასიათებელია გარკვეული ტიპის რუსული მუსიკისათვის. ამ ტიპის ნაგებობები გვხვდება სასულე

<sup>2</sup> ყველა თარგმანი გერმანული ორიგინალიდან ეკუთვნის ავტორს.

საკრავებისთვის განკუთვნილ ჩვენს ზოგიერთ ძველ მუსიკალურ ნაწარმოებში, ასევე, არაბულ გლექსურ ცეკვებში. [ . . . ] პირველყოფილი მოტივების მუდმივი განმეორება ქმნის უცნაური აღგზნების ატმოსფეროს ხალხურ მუსიკაშიც კი, სადაც ისინი გვხვდება“ (Bartók, 1949: 22).

კრისტიან არენსმა (Ahrens, 1970) შეიმუშავა ასოთი კოდების სისტემა შავიზღვისპირეთის ინსტრუმენტული ნიმუშების *Spielformtyp*<sup>3</sup>-ის (მაგ. 2, სურ. 1) მოტივური სტრუქტურის აღსაღწერად. ცოტა ხნის წინ, ჰარის სარისმა და მისმა თანაავტორებმა (Sarris, Kolydas & Tzevelekos, 2010) შემოგვთავაზეს კომპიუტერული ანალიზი, რომელიც მოიცავს ეგოსის ზღვის კუნძულების ინსტრუმენტული მელოდიების „მუსიკალური სეგმენტების“ იდენტიფიკაციის ემიკურ საშუალებებს. მათ შემოიტანეს ტერმინი *parataxis*, მელოდიური განვითარების საპირისპიროდ. სარისის მიერ შემოთავაზებული კიდეც ერთი სასარგებლო ტერმინია „მოტივური რეპერტუარი“ (Sarris, 2007: 170-171).

ტრადიციული ინსტრუმენტული მუსიკის „არასტროფული“ სინტაქსის ასახსნელად ერთ-ერთი ყველაზე ნაყოფიერი თეორეტიკული მოდელი ეკუთვნის ნორვეგიელ მკვლევარს ტელეფ კვიფტეს (Kvifte, 1981, 2007). *hardingfele* მელოდიების მისეულ ანალიზში მოტივი გაგებულია, როგორც თორმეტ ტაქტამდე სიგრძის მელოდიური ფრაგმენტი, რომელიც ორი, შედარებით მცირე ერთეულისაგან შედგება (სურ. 2). მსგავსი ფრაგმენტისთვის ჰოერბურგერი გამოიყენებდა ტერმინს „წყვილი *Spielfiguren*“ (Hoerburger, 1966), ბრენდლი „ფიგურათა წყვილებს“ (Brandl, 1992: 134, გერმ.: *Figurenpaare*), ბალინტ საროში კი, კოდის კვალდაკვალ, „ორტაქტიან მოტივს“ (Sarosi, 2017: 89-99)<sup>4</sup>.

გამეორებისა და მიკროვარიაციის (იტერაციის)<sup>5</sup> კონცეფცია ხალხურ ინსტრუმენტულ მუსიკაში განსაკუთრებით მყარად დამკვიდრდა იტალიურ ეთნომუსიკოლოგიაში. კრისტიან ფერლაინომ ამ კუთხით მსჯელობა შეაჯამა და განავითარა სტატიაში „საცეკვაო მუსიკის გენერატიული პრინციპები ცენტრალურ კალაბრიაში“ (Ferlaino, 2019). ფერლაინომ შეძლო, ეჩვენებინა და დაწვრილებით აეხსნა, „როგორ ჩნდება *sunata* [ინსტრუმენტული საცეკვაო მელოდია] ძირითადი მელოდიური სტრუქტურების მრავალგვარი აქტუალიზაციის შედეგად. სტრუქტურებისა, რომლებიც შესრულების მომენტში ერთმანეთს ერწყმიან და ერთიანდებიან“ (იქვე, 14). მისი ანალიზი ყველაზე დამაჯერებელია, რამდენადაც მისი კვლევა, კვიფტესა და სარისის მსგავსად, „ბი-მუსიკალური“ შესრულების გამოცდილებასა და ადგილობრივი შემსრულებლების ემიკურ მოსაზრებებს ეყრდნობა. გაურბის რა ტერმინს „მოტივი“, ფერლაინო საბაზისო ორტაქტიან ერთეულებს „მელოდიურ ფრაგმენტებს“ უწოდებს.

ჯერჯერობით, სინტაქსის პრინციპებთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია, რომლითაც გატაცებულია ბევრი ეთნომუსიკოლოგი, შორსაა უნიფიკაციისაგან. *Bესელერის* კვალდაკვალ, ჰოერბურგერი გაურბის ტერმინს *მოტივი* განმეორებადი/მიკროვარიანტული ფორმებისთვის, რამდენადაც ტრადიციული მუსიკის თეორიაში მოტივი განიხილება, როგორც რაღაც არასრული. როჯერ სკრატონის მიხედვით, კლასიკურ მუსიკაში „მოტივთა ორგანიზაცია თითქმის ყოველთვის თემატური განვითარების კონტექსტში განიხილება“ (Scruton, 1999: 296).

<sup>3</sup> ლიტ.: „თამაშის ფორმის ტიპი“. არენსი ანაცვლებს ტერმინს *მოტივი* უფრო ნეიტრალურით: „melodisches Glied“ („ჯაჭვის მელოდიური რგოლი“, 1970: 51).

<sup>4</sup> გაუგებარია, საროშის ყველაზე შემეცნებითი ნიგნის განხილვისას, რატომ ვტოვებთ ყურადღების მიღმა მეორე მკვლევრის, ლუიზა ტარის სახელს, რომელმაც მთელი თავისი სამეცნიერო მოღვაწეობა უნგრულ ხალხურ ინსტრუმენტულ მუსიკას მიუძღვნა.

<sup>5</sup> იტალიელი ეთნომუსიკოლოგები, როგორც ჩანს, ამჯობინებენ დეფისის გამოყენებას სიტყვაში *მიკრო-ვარიაცია* (*micro-variazione*). მე არ მიმაჩნია, რომ ამ, უკვე დამკვიდრებულ ტერმინში, ეს აუცილებელია.

საინტერესოა, რომ სკრატონი, ისევე, როგორც ბესელერი, ერთმანეთისგან განსხვავებენ *მოტივსა* და *ფიგურას*. კლასიკურ მუსიკაში ეს უკანასკნელი შეიძლება დაუსრულებლად მეორედობდეს (Scruton, 1999: 61), მაგრამ მსმენელმა ის მუსიკალური ნაწარმოების ფონად აღიქვას (ისევე, როგორც ბესელერის ბევრი *Spielfiguren*). ამაშია ფუნდამენტური განსხვავება განმეორებადი/მიკროვარიაციული ხალხური მუსიკისაგან, სადაც ასევე მრავალჯერ შეიძლება გამეორდეს მოკლე მელოდიური ნაწყვეტები, როგორებიცაა სკრატონისეული *ფიგურები*, მაგრამ, ვერ ვიტყვით, რომ ისინი ფონს ქმნის, რადგან მათ უზარმაზარი ფსიქოლოგიური ზემოქმედების მოხდენა შეუძლიათ, ექსტატიური რეაქციის ჩათვლით (Hoerburger, 1966: 33). განსხვავებით *მოტივების* სკრატონისეული გაგებისაგან, ისინი არ გვევლინებიან განვითარების ამოსავალ წერტილად, თუმცა, შეუძლიათ, შეწყვილდნენ სხვა, როგორც წესი, კონტრასტული რიტმული და მელოდიური კონტურების მქონე ერთეულებთან.

საერთაშორისო ეთნომუსიკოლოგიაში ტერმინი *მოტივი* ხშირად გამოიყენება განმეორებადი/მიკროვარიაციული ფორმების დასახასიათებლად. გავისხენებ კოდაის (Kodály, 1956), ნეტლს (Nettl, 1956), ელშეკოვას (Elscheková, 1973), კვიფტეს (Kvifte, [1988] 2007), გარაჯს (Garaj, 1995: 265), სარისს (Sarris, 2007) და საროშის (Sárosi, 2017); ასევე, ჰოერბურგერის უდავო ღვაწლს მუსიკოლოგიის თეორიაში. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ვფიქრობ, სასურველია, შევინარჩუნოთ და განვახილოთ *მოტივი*, როგორც კონკრეტული და კარგად დამკვიდრებული ეთნომუსიკოლოგიური კონცეფცია. რჩება ერთი საკითხი: როგორ მოვეპყროთ ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკის განხილულ ფორმებს? თავდაპირველად ვიფიქრე „მოტივებზე დამყარებულ ფორმებზე“, მაგრამ, მოტივი ხომ *ცენტრია* და არა რალაცის „ბაზა“! ამგვარად, განმეორებადი/მიკროვარიაციული ფორმები შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც *მოტივზე ორიენტირებული ფორმები*<sup>6</sup>.

### მოტივ-ცენტრულობა ავსტრიულ ხალხურ მუსიკაში

ავსტრიული და, მთლიანად, ალპური ინსტრუმენტული ხალხური მუსიკა, უმთავრესად, საცეკვაო მუსიკაა — სოლო და საანსამბლო შესულებით. *ლენდლერის* ბოლოდროინდელი რეპერტუარი ძირითადად 8- და 16-ტაქტიან ფორმებს ემყარება მოტივებისა და ფრაზების მკვეთრი და სიმეტრიული სეგმენტაციითა და განლაგებით. თანმიმდევრული და მსგავსი განვითარება საწყისი მოტივებისა, რომლებიც ინარჩუნებენ ძირითად რიტმულ კონფიგურაციებსა და მელოდიის მიმართულებას (ბესელერის მიხედვით — *Korrespondenzmelodik*), როგორც წესი, ემორჩილება ჰარმონიულ ფორმულას<sup>7</sup> 3/4 | I | V | V | I |, რაც ადვილად საცნობია დაშლილი აკორდების ხშირი გამოყენების გამო.

თუმცა, ეს არ არის ავსტრიული საცეკვაო მუსიკის ერთადერთი სტილური პლასტი. საიმონ ვაშერის ვარაუდით, რომელიც გვევლინება ამ სფეროს ერთ-ერთ ყველაზე ავტორიტეტულ სპეციალისტად<sup>8</sup>, XVIII-XIX საუკუნეების წყაროებიდან (ძირითადად ალპური და სამხრეთ გერმანული რეგიონებიდან) ცნობილ ორ თუ სამ ათას საცეკვაო მელოდიას შორის, დაახლოებით 50 პროცენტი ემყარება ჰარმონიულ ფორმულას 3/4 | I

<sup>6</sup> ტერმინი „პრე-ჰარმონიული“ შეიძლება გავიგოთ, როგორც ჰარმონიულ კონტრასტებსა და მოძრაობაზე დაფუძნებული, მუსიკალური აზროვნების ხერხების საწინააღმდეგო და, ამასთანავე, ისტორიული წინამორბედი. ზოგჯერ, ტერმინი „მონოჰარმონიული“, ალბათ, უფრო ზუსტია, რამდენადაც, განხილულ მელოდიებში, შესაძლოა, ერთი ჰარმონია მოიაზრებოდეს.

<sup>7</sup> ტერმინი „ჰარმონიული ფორმულა“ შეიმუშავა და რუსულ ეთნომუსიკოლოგიაში დაამკვიდრა იური ე. ბოიკომ (1958-2015).

<sup>8</sup> საიმონ ვაშერი არის ვენაში მცხოვრები მუსიკოსი და დამოუკიდებელი მკვლევარი: <http://simonwascher.info>.

|V|V|I|<sup>9</sup>. როგორც ჩანს, ეს ფორმულა, მისთვის დამახასიათებელი განმეორებადობით, უზრუნველყოფს სასურველ ბაზას განმეორებადი ორტაქტიანი მოტივებისთვის. მსგავსი სიტუაციაა *ლენდლერის* ძველებურ ფორმებში და, ასევე, ცენტრალური ავსტრიის სალზკამერგუტის რეგიონში გავრცელებულ, ე.წ. *Schleunige*-ში. საფიქრებელია, რომ ეს დაკავშირებულია ევროპული ჯაჭვური ცეკვების ძველ ტრადიციასთან, რომელიც წინ უსწრებდა წყვილთა ცეკვებს, მაგალითად, ცნობილ *ლენდლერს*.

მოტივის (ან ორმაგი მოტივის) გამეორებისა და მიკროვარიაციის პრინციპი ალპურ რეგიონში სხვაგვარად „მუშაობს“, ვიდრე მოტივზე ორიენტირებულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში ევროპის ცენტრალურ, სამხრეთ-აღმოსავლეთ და აღმოსავლეთ რეგიონებსა და ნორვეგიაში. მთავარი განსხვავება ეხება მელოდიკას და ფორმას: მოტივების ძირითადი წყვილი შედგება არა ორი დამოუკიდებელი მოტივისაგან (როგორც ეს კოდაიტანაა — მაგ. 1. მე-2-3 ხაზი), არამედ დამყარებული იყო სეკვენციურ სვლაზე (*Korrespondenzmelodik*), როგორც პირველი ვიოლინოს პარტია *Schleunige Tänze*-ში შმალჰაუერის ცნობილი კრებულიდან (დაახლოებით 1820, მაგ. 3, 4). მაშინაც კი, როცა განმეორება (მიკროვარიაცია) ქარბობს სეკვენციას (მაგ. 5, ტტ. 1-4), ფორმა ტიპურად ექვემდებარება ცენტრალური და დასავლეთ ევროპული ცეკვების გამოკვეთილ 8-ტაქტიან სტრუქტურას.

ჰოერბურგერის შენიშვნით, ასეთი „ჩაკეტილი ფორმა, რომელიც შეიცავს ინსტრუმენტულ *Spielfigur*-ს“ (Hoerburger, 1966: 35), ან „ერთმანეთზე გადანასკვული *Spielfiguren*-ის თანმიმდევრობა კომბინირებული დამამთავრებელი მოტივით“ (იქვე). ცნობილი *Siebensprung*-ის (მაგ. 6). ამას გვიჩვენებს ჰორი ვესტფალური ვარიანტი. უოლტერ სალმენის (Salmen, 1963: 36) სიტყვებით, ორივე მიეკუთვნება ევროპული სასიმღერო და საცეკვაო ტრადიციის ადრეულ სტილს“. თუმცა ეს სასიმღერო მელოდიები, სავარაუდოდ, ისტორიულად უფრო გვიანი მოვლენაა, ვიდრე მოტივებზე ორიენტირებული ასიმეტრიული ინსტრუმენტული სტილი.

მოტივზე ორიენტირებულ საცეკვაო მელოდიებში მკვეთრად სიმეტრიული სტრუქტურისაკენ მიმართული ტენდენციის მიუხედავად, პერიოდის დანაწევრება რამდენადმე გაურკვეველია, მაშინაც კი, როცა ამ მელოდიებში სიმეტრია დაცულია. სინტაქსისის ბუნდოვანების ერთ-ერთი მიზეზი ჰარმონიული პარამეტრებია. *Schleuniger*-ის ზოგიერთი მელოდია არ გულისხმობს ჰარმონიულ პროგრესიას (მაგ. 7, ტტ. 1-5). შესაძლოა, ისინი ალპური საცეკვაო მუსიკის „პრეჰარმონიულ“ ფენებს განეკუთვნება. ავსტრიელი მუსიკოლოგი და მევიოლინე ჰერმან ფრიცი მიდის დასკვნამდე, რომ „*Schleuniger*-ის მელოდიები, სავარაუდოდ, შუასაუკუნეების ნახტომისებური მელოდიებია, გარდაქმნილი *ლენდლერის* სტილში“ (Fritz, 1990: 77). მონოჰარმონიული ფრაზები გვხვდება მონტაფონის ხეობაში (შვეიცარიის საზღვართან ახლოს) გავრცელებულ ცეკვებში: *Rongger*-ში (მაგ. 8), რაიმუნდ ზოდერი (Zoder, 1928) ხაზს უსვამს გადიდებულ კვარტას და ტაქტის მეორე-მეოთხე დროებს, როგორც მონტაფონური ცეკვების შედარებით დიდი ხნიერებისა და უნიკალურობის ინდიკატორებს. თუმცა, საიმონ ვაშერმა ჩრდილოეთ გერმანიაშიც კი აღმოაჩინა XVIII საუკუნის საცეკვაო მელოდიები, რომლებიც ძალიან ჰგავს *Rongger*-ის მელოდიების ათი ცნობილი ვერსიიდან ოთხს<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> პირადი კომუნიკაცია საიმონ ვაშერთან (2020 წლის აგვისტო).

<sup>10</sup> მაღლობას ვუხდი საიმონ ვაშერს მისი გამოუქვეყნებელი ტექსტის ჩემთვის ხელმისაწვდომობის უზრუნველყოფისთვის.



### მონოჰარმონიული ფრაზები და ფორმულები

სანამ ავსტრიული ხალხური მუსიკის ჰარმონიულ ასპექტებს განვიხილავდეთ, უნდა შევეხო მუსიკალურ პრაქტიკას, რომელიც (ყოველ შემთხვევაში, ერთი შეხედვით) უპირატესად მონოჰარმონიულია. გაბმული ბურდონის მქონე მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე, როგორებიცაა — გუდასტირი, არლანი, ვარგანი, ალპურ რეგიონებში უკრავდნენ საუკუნეების მანძილზე, დანყებული გვიანი შუასაუკუნეებიდან ადრეულ თანამედროვეობამდე. მათი ცხოვრებისეულად მნიშვნელოვანი როლი, ძველი *ლენდლერის* რეპერტუარში, განხილული აქვთ გერლინდე ჰაიდს (1976) და სხვა ავტორებს. უფრო მეტიც, ისტორიაში კარგად ჩახედულმა ავსტრიელმა მუსიკოსებმა, როგორებიც არიან — რუდოლფ ლუგჰოფერი, სეპ ფიჩლერი, ალვინ პაულუსი, მაიკლ ვერენო (გუდასტირი), ასევე, ზემოთ ხსენებული საიმონ ვაშერი (არლანი) და ჰერმან ფრიცი (ვიოლინო) — პრაქტიკაში დააბრუნეს შთამბეჭდავი რაოდენობის ისტორიული საცეკვაო მელოდიები, რასაც აუდიტორიის, განსაკუთრებით კი — მოცეკვავეების დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა. ძოგიერტი ამ მელოდიებიდან, მაგალითად, მარია ტაფერლის (ქვემო ავსტრია)<sup>11</sup> *Ländlertänze* екоторые из этих мелодий являются моногармоническими, например, *Ländlertänze* Марии Таферл (Нижняя Австрия), которые исторически связаны с репертуаром шарманки и волынки (Eibner, 1981: 97). Другие основаны на типичных образцах австрийско-альпийской бинарной системы, а иногда даже на триадной функциональной гармонии. ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ აღნიშნული მუსიკოსები მხოლოდ პრე-ჰარმონიულ ან მონოჰარმონიულ მუსიკას ასრულებენ. მათი რეპერტუარის უდიდესი ნაწილი ალპური ბინარული ან, ზოგჯერ, ტრიადული ფუნქციონალური ჰარმონიის ტიპურ მოდელს ემყარება.

ერთი შეხედვით, ურთიერთსაწინააღმდეგო პრინციპების (გამუდმებული ბურდონისა და ჰარმონიული მოძრაობის) ამგვარი კომბინაცია, თავდაპირველად, დამაბნეველია. ჰოერბურგერიც კი, ბოჰემიელი მეგუდასტირეების მიერ შესრულებულ, *ლენდლერის* მსგავს მელოდიებს ახასიათებდა, როგორც „უცნაურად ჰიბრიდულს“ (Hoerburger, 1966: 24)<sup>12</sup>. თუმცა, ჰარმონიულ ბაზაზე დაფუძნებული საცეკვაო მელოდიების ხანგრძლივი თანაარსებობა გუდასტირთან და არლანთან, როგორც საცეკვაო ღონისძიებების ორ წამყვან ინსტრუმენტთან მთელი XVIII საუკუნის მანძილზე, გვიჩვენებს, რომ ბურდონზე აგებული საცეკვაო მუსიკის აღდგენის მსურველები მუსიკის ქმნადობის შორეულ ისტორიულ ტრადიციას აგრძელებენ.

### ბინარული ჰარმონია ავსტრიულ ხალხურ მუსიკაში

ბინარული ჰარმონია გულისხმობს იმას, რომ მუსიკალური ნაწარმოები ან მისი მნიშვნელოვანი ნაწილი ეფუძნება მხოლოდ ორ, განუწყვეტლად მონაცვლე ჰარმონიას, რომელიც, შესაძლოა, გამოვლინდეს, როგორც მონოფონური მელოდიის (დამლილი აკორდები) *იმანენტური ჰარმონია*<sup>13</sup> ან, რეალურ დიადურ, ტრიადულ ან სხვა შედგენილ კონფიგურაციებში.

როგორაა დაკავშირებული ბინარული ჰარმონია ავსტრიულ ხალხურ მუსიკასთან? როგორც ვნახეთ, ალპურ ხალხურ მუსიკას ღრმად დამკვიდრებული ჰარმონიული სა-

<sup>11</sup> იხ. მძიქაელ ვერენოს შესრულება გუდასტირზე <https://www.youtube.com/watch?v=K392RqNYbFk>.

<sup>12</sup> ჰოერბურგერმა ეს დანერა გერმანიაში გუდასტირის ალორძინების დანყებამდე ათი წლით ადრე (Schmidt, 2014). წიგნის ბოლოს იგი დანანებით აღნიშნავდა, რომ ამ საკრავს გერმანიაში „ალბათ აღარ გაუმართლებდა“ (Hoerburger, 1966: 104).

<sup>13</sup> არენსის მიხედვით (1973), აკორდული ტონების თანმიმდევრული უღერადობა (*lineare Harmonik*) უნდა განვასხვავოთ *Scheinpolyphonie*-სგან („ფსევდო-პოლიფონია“ ან *ვირტუალური მრავალხმიანი ფაქტურა*. განზოგადებული მსჯელობა იხ. Morgenstern, 2016: 102-103).

ზომი გააჩნია. ბაროკოს კამერული მუსიკის ტრადიციებიდან მომდინარე, ანსამბლები, რომლებიც აერთიანებს პირველ და მეორე ვიოლინოებს, ნაჭედ ციმბალებს და/ან ორმაგ ბანს, გაჩნდა XVIII საუკუნეში, მოგვიანებით კი, ებრაელი და ბოჰა მუსიკოსების გავლენით, გავრცელდა ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის რეგიონებში და მის ფარგლებს გარეთ (Gifford 2001). XIX საუკუნის შუახანებიდან პოპულარული გახდა სასულე ორკესტრები. თუმცა, მიუხედავად ანსამბლური შესრულების პოპულარობისა (ავსტრიულ დიალექტებზე “di Musi” ნიშნავს არა, ზოგადად, მუსიკას, არამედ — ინსტრუმენტულ ანსამბლს ან ორკესტრს), არსებობს მრავალი მტკიცებულება საკრავებზე სოლო შესრულებისა სოფლის ტრაქტირებსა და ქორწილებში XVIII საუკუნეში. განიხილავს რა *ლენდლერის* ორ-პარტიან ფაქტურას (ბანის ფუნქციას არ თვლის), უოლტერ დოიჩი ყველა შემთხვევაში, მიიჩნევს, რომ „შესაძლებელია, დაიკრას ყოველი ცეკვა მხოლოდ ერთ მუსიკალურ ინსტრუმენტზე“ (Deutsch და Gschwantler 1990: 87, იხ., ასევე, Fritz 1990: 78). ამგვარად, ბანის პარტია და ჰარმონიულ-რიტმული აკომპანემენტი, ამ ტიპის ავსტრიულ საცეკვაო მუსიკაში, დამატებითი ელემენტებია, ხოლო ჰარმონია ნიშნავს, პირველ რიგში, იმანენტურ ჰარმონიას — ყოველ შემთხვევაში, ისტორიულ პერსპექტივაში.

ზემოთ უკვე განვიხილეთ ჰარმონიული ფორმულები, რომლებსაც ემყარება *ლენდლერის* 8- და 16-ტაქტიანი ფორმების უმრავლესობა. დოიჩმა არაერთხელ აღნიშნა, რომ *ლენდლერში Halbschluss* და *Ganzschluss* (რომლებიც, ამ შემთხვევაში, მარტივად ვერ გადაითარგმნება, როგორც *სრული კადანსი* და *ნახევარკადანსი*), აღნიშნულია არა დომინანტით, როგორც კლასიკურ საკომპოზიციო პრაქტიკაში, არამედ დაუსრულებელი მელოდიური მოძრაობით ტონის მიდამოებში, 8-ტაქტიანი პერიოდის მკაცრად ჩაკეტილი დაბოლოების საპირისპიროდ (Deutsch და Gschwantler 1990: 49 f.). ამგვარი მრავალსაფეხურიანი სინტაქსური იერარქიის გამო, ალპურ საცეკვაო მუსიკაში ბინარული ჰარმონია არ „მუშაობს“, ისევე, როგორც კალაბრიელი მეგარმონეებისა და მეგუდასტირეების მოდულურ (ფერლაინო) ან პარატაქტიკურ (სარისი) პრაქტიკაში. აქ, როგორც წესი, არ იქმნება მაღალი დონის პერიოდული სტრუქტურა, რადგან რიტმული ჩაკეტვა ერთი ტონიკური ტაქტით ისეთივე სრული ან უსრულია, როგორც წარმოდგენილ ნიმუშებში (იხ. იტალიურ გუდასტვის *surdulina*-ზე შესრულებული მელოდია. Scaldaferrri 2003, ბილიკები 4, 5). თუმცა, აღსანიშნავია, რომ *ტრანტელას* ორი ჰარმონიული ფორმულა — 12/8 | V V I I | და 12/8 | I I V V | V V I I<sup>14</sup> — ძალიან ჰგავს *ლენდლერის* ფორმულებს.

არანაკლებ საინტერესოა ამ ორი ჟანრის ფუნქციონალური განზომილება — ეპიგრამული, „მონოსტროფული“, მოკლე სიმღერების სოციალურად დატვირთული შესრულების ინსტრუმენტული მხარე (ავსტრიაში: *Gstanzln*). ბინარული ჰარმონიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფუნქციაა პროგნოზირებადი ჩარჩოს შემოთავაზება იმპროვიზირებული (ან თავისუფლად კომპონირებული) კუპლეტებისთვის, როგორც ეს ხდება სამხრეთსლავურ *ბეჯარაკში*, აჭარულ *განდაგანაში* და მრავალ სხვა რეგიონულ ჟანრში.

### დასკვნები და შემდგომი კვლევის პერსპექტივები

„ჩვენ ისევ შედარებითები ვხდებით“. ბრუნო ნეტლის მიერ სულ ცოტა ნახევარი საუკუნის წინ გამოთქმული ეს მოსაზრება (Nettl, 1975: 71) ბევრ ეთნომუსიკოლოგს გააკვირვებდა. მას შემდეგ, რაც ნეტლმა გამოხატა გარკვეული სკეპტიციზმი ლომაქსის კან-

<sup>14</sup> როგორც ჩანს, განხილული რეპერტუარის მეტრო-რიტმული სტრუქტურა გაურკვეველია. ტრანტელას სკალდაფერისეული ტრანსკრიპცია (2003: 44, ტაქტები 8-9, 17-40) იწყება ტონიკით: 12/8 | I I V V |, მაშინ, როცა ფერლაინო მსგავსი მელოდიის, *Fina*-სთვის იყენებს ორ ტაქტს 6/8 მეტრში, რომელიც დომინანტით იწყება: 6/8 | I I | V V |. ჯერ-ჯერობით არ ვიცით, როგორ განიხილავდნენ იტალიელი ეთნომუსიკოლოგები ამ საკითხებს. ყველა შემთხვევაში, ცხადია, რომ შაბლონურ მუსიკას შეუძლია, თავსატეხი (კვიფტეს მიხედვით, *ორაზროვნება*) გაუჩინოს მკვლევრებს.

ტომეტრიკის მიმართ, მან მტკიცედ განაცხადა „იმ იდეის შესახებ, რომ მუსიკა შეიძლება შევადაროთ“ (იქვე). ეთნომუსიკოლოგიასა და მუსიკის თეორიაში კროს-კულტურული ანალიზის შთაბეჭედავი დაბრუნების შემდეგ (Tenzer, 2006; Tenzer & Roeder, 2011; Savage et al., 2015) მოტივზე ორიენტირებულობა და ბინარული ჰარმონია დიდ პერსპექტივებს ქმნიან. ორი ფუნდამენტური პრინციპი არ არის აბსტრაქტული ანალიზის შედეგი, თუმცა, როგორც ჩანს, ევროპის მრავალი რეგიონის ხალხური მუსიკის ღრმად დამკვიდრებულ სტრუქტურებს წარმოადგენს. სამომავლო კვლევისთვის გთავაზობთ შემდეგ მიმართულებებს:

**ისტორიულ-შედარებითი და ეთნოგრაფიული პერსპექტივები:** რომელ რეგიონში, დროის რა მონაკვეთებში და როგორ ფუნქციონალურ კონტექსტშია ეს პრინციპები ვირულენტური და რა ხარისხით?

**პერსპექტივები მუსიკალური შემეცნების კუთხით:** როგორაა ეს ორი პრინციპი წარმოდგენილი მუსიკალურ აზროვნებაში და როგორ კონცეპტუალიზდებიან ისინი ტრადიციულ ტერმინოლოგიაში?

**პერსპექტივები ტრადიციული დიდაქტიკის კუთხით:** როგორ იყენებენ სწავლების/გაცემის ტრადიციულ პროცესში ამ ორ პრინციპს და როგორ ხსნიან მათ სწავლების ემიკური მეთოდები?

**მოტივ-ცენტრულობა და მწყემსების მუსიკა:** ბევრ ევროპულ ტრადიციაში გუდასტვირი მწყემსების საკრავია (თუმცა მასზე უკრავენ არა საქონლის ძოვებისას, არამედ მოცეკვავე ადამიანებისთვის). მწყემსების მუსიკაში მოტივ-ცენტრულობა ძალიან გავრცელებულია და არ არის გამორიცხული, რომ ეს არის ინსტრუმენტულ საცეკვაო მუსიკაში მოტივ-ცენტრულობის ადრეული ისტორიული წყარო.