

განუღლ ლაჟარგა და კანელოჟა სანზი (ესპანეთი)

კლასიკური გუნდაბი: საბერძნეთი და რომი. დაკარგული წარმართული ვოკალური პოლიფონიის ძიებაში

აბსტრაქტი

როგორც ჩანს, სიმღერა ბერძნული კულტურის ბუნებისა და ტრადიციებისთვის არსებითი აქტივობაა, რადგან მათი სოციალური და საჯარო ცხოვრების დიდი ნაწილი გაჯერებულია სიმღერით. ბერძნულ საზოგადოებაში საგუნდო წვრთნა პირველი რიგის აქტივობა იყო ათლეტიკასა და სამხედრო განათლებასთან ერთად, ხოლო მუსიკალური განათლების სისტემა ათენში ძვ. წ.-ის V საუკუნის დასაწყისში დაინერგა. კლასიკური პერიოდის დაახლოებით 1200 ქალაქის ადგილმდებარეობაა დადგენილი (დაახლოებით ამდენივე ჯერ კიდევ არ არის მიკვლეული); აქედან, 850-ზე მეტში თეატრები აღმოაჩინეს. მოხსენებაში შეჯამებულია ის მტკიცებულებები, რომლებიც, დიდი ალბათობით, დაკავშირებულია საუკუნეთა განმავლობაში ამ შენობებში მიმდინარე ბერძნებისა და რომაელების პოლიფონიურ ვოკალურ პრაქტიკებთან. გუნდები — ხშირად პროფესიონალური და ზოგჯერ სამოყვარულო, რომლებსაც მოქალაქეები უძღვებოდნენ — არიებთან (სოლისტების შესრულებით) ერთად, იყო დრამატულ-მუსიკალური წარმოდგენების, როგორც ტრაგედიების, ასევე კომედიების, უცვლელი ბირთვი და ისინი ჯერ ელინური, შემდეგ კი რომაული სამყაროს რელიგიური და კულტურული ტრადიციების გულს წარმოადგენდა.

1. საბერძნეთის ექო: გადასაჭრელი საკითხი

კლასიკურ სამყაროში პოლიფონიური მუსიკალური პრაქტიკების შესაძლო არსებობის პრობლემა მუსიკის ისტორიისათვის ერთ-ერთ ყველაზე კრიტიკულ და აქტუალურ საკითხად რჩება, იმის გათვალისწინებით, რომ ჩვენმა ამჟამინდელმა (დასავლურმა) კულტურამ არა მხოლოდ ანტიკური (ბერძნული და რომაული) ესთეტიკური კანონები მიიღო მემკვიდრეობით, არამედ მათი კანონმდებლობის, ფილოსოფიისა და მეცნიერების საფუძვლებიც.

ტრადიციული მუსიკოლოგიის ორაზროვანი მდგომარეობა, რაც დაკავშირებულია პირდაპირი მუსიკალური წყაროების (როგორებიცაა, ნოტები ან ამ პრაქტიკასთან დაკავშირებული ზუსტი წერილობითი მითითებები) ნაკლებობასთან, არ გვაძლევს რაიმე პირდაპირ პასუხს ამ საჭირობოროტო

საკითხზე¹. და თუმცა არანაირი პირდაპირი ალუზია ამ საკითხზე არ გვხვდება ჩვენამდე მოღწეულ წყაროებში, მტკიცება იმისა, რომ ბერძნებისა და რომაელების მუსიკალური პრაქტიკები მონოფონური იყო, ეფუძნება ჯიროლამო მეის (Girolamo Mei) განცხადებებს, რომლებიც გვხვდება მის მიმოწერაში ვინჩენცო გალილეისთან (Vincenzo Galilei), კამერატა დე ბარდის იდეოლოგიასთან (Camerata de' Bardi)².

მისი აზრით, ლეგენდარული ძალა, რომელსაც უძველესი დროის გამქრალ მუსიკას მიაწერდნენ, გამოწვეული იყო იმით, რომ ტრაგედიებში მონაწილე გუნდების წევრები ერთსა და იმავე სიტყვებს, ერთსა და იმავე რიტმითა და იდენტური ინტონაციით, ანუ უნისონში ასრულებდნენ. ის ფაქტი, რომ ჯერჯერობით ვერავინ მიაკვლია ცნობებს თანამედროვე ვოკალური რეგისტრების მსგავს მოვლენაზე იმ დროში, განამტკიცებს ჯიროლამო მეის ვარაუდს.³

ამ წარმოდგენების წარმატება, იმპერიის უკანასკნელ საუკუნეებშიც კი, კარგად არის დოკუმენტირებული. ასევე ცნობილია ქრისტიანი ეპისკოპოსების მუდმივი და ხმამაღალი საყვედურები, რომლებიც იქამდეც მივიდა, რომ ზოგიერთმა იმპერატორმა საკანონმდებლო დონეზე აუკრძალა მონაწილეებს (და ზოგჯერ საკუთარ ვაჟებსაც) თეატრთან 500 მეტრზე ნაკლებ მანძილზე მიახლოება (იულიანე განდგომილი, წერილი სასულიერო პირისთვის).

თეატრის შემდგომი პოპულარობის თვალსაჩინო მაგალითია მეხუთე საუკუნის დასაწყისში კართაგენში თვით წმინდა ავგუსტინეს ცხარე პრეტენზიები, როცა მისი ერთგული მრევლი ტოვებდა მის ქადაგებებს, რათა წარმოდგენებს დასწრებოდა თეატრში, რომელიც 400 მეტრით იყო დაშორებული მისი ბაზილიკიდან⁴. სალვიანიუს მარსელელი (Salvianus Massiliensis), ასევე მეხუთე საუკუნეში, იმავე გარემოებებზე მიუთითებს და ამ სანახაობებზე დასწრებას აღწერს, როგორც დანაშაულს. ის აკონკრეტებს, რომ საეკლესიო დღესასწაულების დროსაც კი, ეს დაწესებულებები ადამიანების უმრავლესობას იზიდავდა.

¹ LAFARGA (2017).

² ჩვენ არ გავაჩნია რაიმე მტკიცებულება, რომ შუა საუკუნეების პოლიტიკური ან რელიგიური ხელისუფალნი ამ საკითხის მიმართ რაიმე ინტერესს იჩენდნენ, გარდა იმ ფაქტისა, რომ მათი საკუთარი (ლიტურგიული) მუსიკა — ერთადერთი, რომელზეც თითქმის ერთი ათასწლეულის განმავლობაში, რომის დაცემის შემდეგ, გვაქვს ცნობები — ქრისტიანული ხელისუფლების მოთხოვნით, მონოფონური იყო იმპერიის ადრეულ ეტაპზეც: LAFARGA&SANZ (2022).

³ სიმართლე ისაა, რომ ე.წ. მეორე პრაქტიკის (Second Practice) მხარდამჭერები ეძებდნენ არგუმენტებს იმ დროის დომინანტური პოლიფონური პრაქტიკასთან დასაპირისპირებლად, რომელიც ემყარებოდა „ვერტიკალურ“ განვითარებას, რაც თითქმის ექსკლუზიურად ჰარმონიას იყენებს საფუძვლად. მეის მტკიცება ღიად იცავდა მელიოდურ (მონოდურ) ხაზს, რამაც გაამყარა მისი ყველაზე დამკვიდრებინა მელიოდა, როგორც კომპოზიციის მთავარი „აგენტი“.

⁴ DASCHNER (1993, გვ. 39).

იოსებ ჟორდანიამ და სხვებმა დოკუმენტურად ასახეს კლასიკური ბერძნული ტრადიციის შენარჩუნების პროცესი ბევრ ბალკანურ ტერიტორიაზე და იმპერიის ყოფილ პროვინციებში, მისგან აღმოსავლეთით მდებარე საქართველოს ჩათვლით: “სუფრული სიმღერები”, სადაც სტუმრები ჭამის შემდეგ მონაცვლეობით მღერიან მრავალხმიან წყობებში.⁵

ეპიროსი, პიროსისა და მისი გამოჩენილი ნათესავის ალექსანდრე დიდის სამშობლო, იყო ერთ-ერთი ის გამოჩენილი რეგიონთაგანი, სადაც ხალხს განსაკუთრებული სიყვარული ჰქონდა სიმღერისა და მუსიკალური სანახაობებისადმი. აქ, და საბერძნეთის მრავალ სხვა ადგილზე ნადიმის შემდეგ სიმღერაზე უარის თქმას პრობლემები და დიპლომატიური კონფლიქტები შეიძლება მოჰყოლოდა. ქრისტიანობა მეოთხე საუკუნის მეორე ნახევრამდე, უკანასკნელი წარმართი იმპერატორის (იულიანე) სიკვდილამდე, ეპიროსში არ გავრცელებულა, რაც ჩანს იმ ახლო ურთიერთობებიდან, რომლებიც იმპერატორს ჰქონდა ეპიროსის მნიშვნელოვან პიროვნებებთან, რომლებიც იმპერიის ფართო კულტურულ ცხოვრებაში აქტიურად მონაწილეობდნენ.

უკვე ძვ.წ. IV საუკუნეშივე მთელ საბერძნეთში მოქმედებდნენ მოძრავი თეატრალური დასები (technitai), რომლებიც თეატრალური ფესტივალებისთვის პროფესიულ მომსახურებას სთავაზობდნენ როგორც ქალაქებსა და ტაძრებს, ისე კერძო მეცენატებს. პტოლემეების ეგვიპტის პერიოდში ისინი საქმიანობდნენ იტალიასა და სიცილიაშიც — განსაკუთრებით სირაკუზასა და ტაორმინაში, სადაც ტრაგედიების და კომედიების მდიდარი ტრადიცია არსებობდა.

ძვ. წ.-ის 3 საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სინოდი იყო „დიონისეს მსახიობთა სინოდი“ ათენიდან, რომელიც შემდგომი 500 წლის განმავლობაში ბატონობდა ბერძნულენოვან თეატრალურ ბაზარზე; სხვა მსგავსი გაერთიანებები მოიცავდა კორინთოს გარშემო მოქმედ სინოდს (ისტმია-ნემეა) და იონიისა და ჰელესპონტის სინოდს, რომელიც მცირე აზიის რეგიონს ემსახურებოდა. ისინი სოლიდურ დაფინანსებას იღებდნენ ხმელთაშუაზღვისპირეთის და კონტინენტური ნაწილის მმართველებისაგან, რომელთა სახელებს, ამის სანაცვლოდ, ზოგჯერახალ ან უკვე არსებულ ფესტივალებს არქმევდნენ⁶.

პინდარეს, უდიდესი ლირიკოსი პოეტის გადმოცემის თანახმად, საგუნდო

⁵ იხილეთ JORDANIA (2015).

⁶ REHM (2009 p.191). მრავალი ამ ფესტივალის ორგანიზების და აღნიშვნის შესახებ იხილეთ SLATER (2007) და ANEZIRI (2007). ისტმია-ნემეას სინოდი (გილოდია) პირველად 279 წლის დელფურ დეკრეტში გვხვდება, ხოლო დიონისეს მსახიობები უფრო გვიანდელ 279-278 წლის დეკრეტში; ციტირება VINGARE (2001 p.88).

შეჯიბრებები პროფესიონალებისთვის ტარდებოდა⁷. საგუნდო ოდების შექმნა მიეწერება ამ ჟანრის სახელგანთქმულ ოსტატს, იბიკუს რეჯიელს⁸. ძვ. წ.-ის მეხუთე საუკუნეში უკვე არსებობდა ცნობილი საგუნდო სკოლები, სადაც მოღვაწეობენ მელანიპიდე მელოსელი, ტიმოთეუსი და ფილოქსენე კითერელი.

თალეტას კრეტელი და არქილოქე საგუნდო ლირიკას დიდ საბერძნეთში (*Magna Graecia*) ქმნიდნენ. ჩნდება ახალი ცნობები სიცილიის საგუნდო სკოლების შესახებ, რომლებსაც უძღვებოდა სტესიქორე ქიმერელი (ძვ.წ. 630-550), რომლის სახელიც ნიშნავს „გუნდის ხელმძღვანელს“⁹, ხოლო იბიკუს რეჯიელი და ანაკრეონ თეოსელი (ძვ.წ. 572-485) კი სამოსაში მოღვაწეობდნენ¹⁰. ძვ. წ.-ის მეორე საუკუნემდე პერიოდის 200-ზე მეტი ცნობილი ტრაგედიოგრაფის და კომედიოგრაფის სახელებმა მოაღწია ჩვენამდე.

დღევანდელ ევროპულ ტრადიციულ პოლიფონიაში გავრცელებული ტექნიკების კვალი შეგვიძლია ვიპოვოთ ევრიპიდეს ტრაგედიაში „ტროელი ქალები“ — ტროელი ქალების გუნდში, რომლებიც დიონისეს უგალობენ და ექსტაზით მოცულნი ჰკვიან, ვიბრირებენ, კვნესიან; სუნთქვა და დაუნაწევრებელი შეძახილები ერთმანეთს ენაცვლება.¹¹

2. დიდებული მუსიკალური წარსულის უტყვი და შიშველი ნაშთი

ანტიკური სამყაროს დაახლოებით 1200 ქალაქი აღმოაჩინეს და შემორჩენილი წყაროების წყალობით, დაახლოებით ამდენივე დაკარგული ქალაქების არსებობაც დასტურდება. დღეისათვის, ამ თეატრები მათგან 850-ზე მეტში იქნა აღმოჩენილი.¹² კიდევ ერთი შენობა, რომელიც მუსიკალური წარმოდგენებისთვის იყო განკუთვნილი და რომელიც თეატრს ჰგავდა (თუმცა ზომით უფრო მომცრო), იყო ოდეონი — ნაგებობა, რომლის მშენებლობასაც ანტიკურ ხანაშიც განსაკუთრებული სიფრთხილით ეკიდებოდნენ. მათ მხოლოდ საკონცერტო დარბაზების დანიშნულობა ჰქონდათ, ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით და, თეატრებისგან განსხვავებით, რომლებიც გადახურულ შენობაში იყო განთავსებული და მდიდრულად

⁷ ციტირებულია NAGY (1980, Ch. 12).

⁸ COMOTTI (1986, p. 20-21).

⁹ იქვე, გვ. 20. WEST-ის (1994, გვ. 339) მიხედვით, სტესიქორე იყენებდა უფრო ძველი ავტორის — ქსანთოსის (რომლის წარმომავლობაც უცნობია) — ნაშრომებს იმისათვის, რომ შეექმნა ნაწარმოებები, რომელშიც ორი გრძელი მელოდია ენაცვლებოდა ერთმანეთს (თითოეული ასზე მეტი ნოტისაგან შედგებოდა), რაც საათზე მეტ ხანს გრძელდებოდა და, შესაბამისად, 50-ზე მეტ ტრიალისაგან შეიძლებოდა შემდგარიყო.

¹⁰ იქვე, გვ. 21.

¹¹ TSOBANOPOULOU (2009)

¹² წყარო: www.theatrum.de (ნანახია: 1-12-2017)

— ქანდაკებებითა და ძვირფასი ქვებით იყო მორთული. ამ ნაგებობათა აკუსტიკა სრულიად განსხვავდებოდა ტრადიციული თეატრებისგან, რადგან ის განსაკუთრებულად — მეტყველების აღქმის გასაძლიერებლად — იყო დაპროექტებული.¹³

ვიტრუვიუსი იუწყება, რომ ალაბანდელ აპატურიუსს დაევალა ტრალესში, მისი მშობლიური ქალაქის მახლობლად, ოდეონის სცენის მოხატვა. მან ეს ნამუშევარი ნატურალისტურ სტილში შეასრულა, ჩვეულებრივი მითოლოგიური სიუჟეტების გამოტოვებით — ისეთი რეალიზმით, რომ მას მისი წაშლა და ახლის დახატვა უბრძანეს. ჩვენი წელთაღრიცხვით პირველი საუკუნის შემდეგ, სცენის დეკორაციები კიდევ უფრო მდიდრული გახდა: ზოგიერთი მათგანი ვერცხლით, ოქროთი ან სპილოს ძვლით იყო შემკული.¹⁴ მიუხედავად იმისა, რომ ოდეონები უფრო მცირე აუდიტორიისთვის იყო განკუთვნილი და თეატრებთან შედარებით ნაკლებად იყო გავრცელებული, ისინი კულტურული კომპლექსის განუყოფელი ნაწილი იყო, რომელმაც გაამდიდრა ბერძნული სამყაროს ისეთი მსხვილი ქალაქები, როგორიცაა არგოსი და ათენი.

ათენი, მთელი ანტიკური სამყაროს კულტურული დედაქალაქი, დაცემის შემდეგაც კი, მსგავს ნაგებობათა შორის დღესაც ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ მაგალითად რცხება — ნაწილობრივ იმ ხარისხის შენარჩუნების წყალობით, რომელიც მრავალი სხვა ანალოგიური დანიშნულების ნაგებობისას აღემატება. აკროპოლისის ძირში, ჩვენი წელთაღრიცხვით II საუკუნის დასაწყისში აგებული ჰეროდე ატიკუსის ოდეონი, ზომით ბევრ თანამედროვე ოპერის თეატრს აღემატებოდა და 8000-მდე მაყურებელს იტევდა. რომში პირველი ოდეონის მშენებლობა დომიციანემ დააფინანსა, მეორე — ტრაიანემ, ხოლო მესამეს დამფინანსებლად კი ადრიანე მიიჩნევა.

ყველაზე ძველი ცნობილი ოდეონი სკიას (სპარტის) ოდეონია, რომელიც თეოდორე სამოსელმა ძვ.წ. 600 წელს ააგო. ექვსი საუკუნის შემდეგაც კი, სტრაბონი ასეთ ნაგებობებს კვლავ *cantorum receptaculum*-ს („მომღერლების ადგილი“) უწოდებდა. ათენში სულ მცირე სამი ოდეონი არსებობდა: პერიკლეს (ძვ.წ. V საუკუნე), აგრიპას (ძვ.წ. I საუკუნე) და ჰეროდე ატიკუსის ოდეონი (ყველაზე დიდი — ახ.წ. II საუკუნე). სამივე მათგანი 267 წელს ჰერულეების (გერმანული ტომის) შემოსევის დროს განადგურდა.¹⁵

ოდეონები ნაპოვნია სამხრეთ საბერძნეთში: კორინთოში, არგოსში, დიონში, ეპიდავრში, გორტინში (კრეტა), კოსზე, როდოსზე, სამოსზე და თესალონიკში. იონიის სანაპიროზე, ანატოლიაში: ტრალესში, აფროდისიაში,

¹³ VASSILANTONPOULOS & MOURJOPOULOS (2009)

¹⁴ SEAR (2006, 83. 55).

¹⁵ SEAR (2006, 83. 390)

ეფესოში, კნიდოში, ტეოსში და ტროა IX-ში. კიდევ ერთი ოდეონი ნაპოვნია პაფოსში (კვიპროსი). რომაულ სირიაში: ფილადელფიაში (ამანი), პეტრაში, ჰიპოსში და გერასაში. კირენაიკაში: აპოლონიაში, კირენეში, პტოლემასში და ბელაგრაეში (ალ-ბაიდა). რომაულ აფრიკაში: ალექსანდრიაში, კართაგენში, მადაუროსში და კუიკულუმში (ჯემილა). სიცილიაში (*Magna Graecia*): კატანიაში, იაიტასში, სირაკუზასა და ტაორმინაში. ეპირუსში (ალბანეთი): ბუთროტუმში, ამბრაკიაში, ნიკოპოლისში (აქტიუმი), ორიკუმში და ეპიდამნუსში. ასევე პულაში, ისტრიის დელაქალაქში.

აქ ნახსენები ნაგებობები მდებარეობს ხმელთაშუა ზღვის სამხრეთ ნახევარში, მათ შორის, სამხრეთ-აღმოსავლეთ პროვინციებში, ჩრდილოეთ აფრიკასა და ესპანეთში. ამას უნდა დავუმატოთ იმპერიის კონტინენტურ ტერიტორიებზე აგებული შენობებიც, მათ შორის იტალიის ნახევარკუნძულსა და ბალკანეთში, ასევე გალიაში, ბრიტანეთში, გერმანიასა და ანატოლიაში (მცირე აზია). ათენში პირველი ოდეონი აშენდა დაახლოებით ძვ. წ. 435 წელს, პერიკლეს დროს, პანათენას მუსიკალური შეჯიბრებების/კონკურსების, საგუნდო რეპეტიციების ჩასატარებლად და ცუდი ამინდის შემთხვევაში თეატრის მაყურებლებისთვის თავშესაფრის უზრუნველსაყოფად. იგი 4000 კვადრატულ მეტრ ფართობს იკავებდა, დაფარული იყო მდიდრული ხე-ტყით და მოპირკეთებული იყო ლამაზი ქვებითა და ძვირადღირებული მარმარილოთი და განკუთვნილი იყო საკონცერტო წარმოდგენებისთვის.¹⁶ სავარაუდოდ, სწორედ ამ შენობას ახსენებს ათენში მოგვიანებით არისტოტელე. მას ასევე ახსენებენ ვიტრუვიუსი (*De architectura*, 5, 9, 1) და პლუტარქე (*Pericle*, 4, 1-2).

პავსანიასმა იგი ყველაზე ლამაზა ნაგებობად აღწერა მთელ საბერძნეთში (*The Family Minstrel*, 1836, გვ. 116). მისი ცნობით, არისტონმა ოდეონი ნანგრევებად აქცია — სწორედ იმ არისტონმა, რომელიც ქალაქს სულასგან იკავდა ძვ. წ. 87–86 წლებში — რათა სულას მისი მასალები ციტადელზე შეტევისთვის არ გამოეყენებინა. მოგვიანებით, ძვ. წ. 63–51 წლებში, იგი ყოველგვარი ხარჯის დაუნანებლად აღადგინეს — კაპადოკიის არიობარბანეს II-ის ხელმძღვანელობით და არქიტექტორების, მარკუს სტალიუსისა და მენალიპუსის მონაწილეობით — და კონუსური სახურავით გადახურეს.

დღეს ამ ოდეონიდან მხოლოდ საძირკველია შემორჩენილი; იგი ერწყმის დიონისეს თეატრს, სადაც თითქმის ათასი წლის განმავლობაში უწყვეტად იმართებოდა კლასიკური სამყაროს ტრაგედიებისა და კომედიების ყველაზე პრესტიჟული საერთაშორისო კონკურსები.

ჩვენამდე ასევე მოაღწია ცნობებმა, რომ სტოიკოსი ფილოსოფოსი

¹⁶ COMOTTI (1986, გვ. 28).

ქრისიპე სოლოსელი სწორედ ამ ოდეონში კონცერტის შემდეგ გარდაიცვალა, რომელსაც თავის მოსწავლეებთან ერთად ესწრებოდა. ათენეუსიც ახსენებს მას სოციონ ალექსანდრიელის დაკარგული ნაშრომიდან მოყვანილ დიალოგის ფრაგმენტში (Deipnosophistae, VIII, 336b).

აგრიპას ოდეონი იყო საჩუქარი, რომელიც ავგუსტუსის სიძემ ათენს ძვ. წ. 20–10 წლებში მიუძღვნა. მართკუთხა ნაგებობა 1000 მაყურებელს იტევდა, თუმცა ახ. წ. II საუკუნის შუახანებში სახურავის ჩამონგრევამ მისი განახლება მოითხოვა, რის შედეგადაც შენობის ტევადობა განახევრდა.

სცენა მორთული იყო ჰერმესის ფერადი მარმარილოს ქანდაკებებით; ორკესტრიც იმავე მასალებით იყო მოპირკეთებული, სამხრეთის მონუმენტურ შესასვლელში ორ რიგად განლაგებული იყო კორინთული სვეტები და ეგვიპტელი მეფეების ქანდაკებები (Pausanias, Description of Greece, 1, 8, 6); ჩრდილოეთის ფასადის სვეტებს ამშვენებდა გიგანტებისა და ტრიტონების ქანდაკებები, აგრეთვე პართენონის სკუპლტურებით შთაგონებული ტორსები.

V საუკუნეში მის ტერიტორიაზე აშენდა კომპლექსი ოთახებით, ეზოებით, პერისტილებითა და აბანოებით; უცნობია, რისთვის იყო ისინი განკუთვნილი — სკოლისთვის, სპორტული დარბაზისა თუ ბიზანტიელი მმართველის სასახლისთვის.

მესამე, სამიდან ყველაზე დიდი — 8000 მაყურებლისთვის განკუთვნილი — და დღემდე შემორჩენილი ერთადერთი ოდეონი, აშენდა ათენელი მოქალაქის, ჰეროდე ატიკუსის დაფინანსებით, მისი მეუღლის ხსოვნის პატივსაცემად. ჰეროდე ატიკუსი იყო სოფისტი და რიტორიკოსი, ანტონინუს პიუსის თხოვნით მარკუს ავრელიუსის მასწავლებელი და მეორე (ახალი) სოფისტიკის წამყვანი ფიგურა. ის თიბერიუს კლავდიუს ატიკუს ჰეროდეს ვაჟი და ათენის უმდიდრესი ბანკირის შვილიშვილი იყო.

შენობა, რომელიც დასრულდა ძვ. წ. 160 წელს, გამოირჩეოდა კედრის ძელებისგან ნაგები მდიდრული ჭერით, რომელიც მორთული იყო დიდებული ქანდაკებებითა და ნახატებით. ზომით ზოგიერთი დიდი თანამედროვე საკონცერტო დარბაზს უტოლდება.

ოდეონი ათენში ტირან პეისისტრატოსის დროიდან მოიხსენიება და, შესაძლოა, ლიკურგუსის მიერ იყოს აღდგენილი ძვ. წ. 330 წელს. შეიძლება, ეს ის ოდეონია, რომელსაც არისტოფანე ახსენებს სასამართლო საქმეების/სხდომების, მარცვლეულის განაწილებისა და ჯარისკაცების დაქირავების კონტექსტში.

3. დასკვნები: უმინაარსო/უაზრო

პასუხები არარსებულ პრობლემაზე

უკვე ქრისტიანულ ეპოქაში, გრიგოლ დიდი (540-604) ეკლესიაში მაგლობელთათვის განკუთვნილ სივრცეს „ოდეონს“ უწოდებდა. კლასიკური სამყაროს ყველა კუთხეში¹⁷ საუკუნეების განმავლობაში პოლიფონიური საკრავების არსებობა წარმოადგენს ამ ხალხების — მათ შორის იმპერიაში მცხოვრები ყველა ეთნიკური ჯგუფის — ტრადიციებსა და მათ სამოქალაქო და ინსტიტუციურ საქმიანობაში პოლიფონიის არსებობის უტყუარ მტკიცებულებას. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან პრაქტიკულად შეუძლებელია მრავალხმიანი პრაქტიკები არსებობდეს მხოლოდ ინსტრუმენტულ სფეროში და საერთოდ არ გამოვლინდეს ვოკალურ მუსიკაში.

თუმცა, ასევე უდავოა, რომ ათასობით ქალაქში ათასობით შენობის არსებობა, სადაც თითქმის ათასწლეულის განმავლობაში რეგულარულად ტარდებოდა სამოქალაქო და რელიგიური ფესტივალები, რომლებშიც მუდმივად მონაწილეობდნენ როგორც პროფესიონალური, ისე სამოყვარულო გუნდები, კიდევ უფრო ძლიერ არგუმენტს წარმოადგენს.

აკადემიური შეხედულებები, რომლებიც ამ გადაუჭრელი საკითხის იგნორირებას წყაროების არარსებობით ამართლებენ (*argumentum ex silentio*), აშკარად მოძველებული და სუსტია. საქმე ისაა, რომ დღესდღეობით დოკუმენტირებულია ასობით წერილობითი და იკონოგრაფიული წყარო, რასაც ემატება ანტიკური ხანის ინტენსიური და უწყვეტი საგუნდო პრაქტიკა და ათასობით თეატრის არსებობა — ეპოქის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი არქიტექტურული ნაგებობა.

გარდა ამისა, 1000 წლამდე პოლიფონიური ნოტაციის სისტემის არარსებობა არ ნიშნავს პოლიფონიის არარსებობას, ისევე როგორც მეტყველების გრაფიკული სიმბოლოების სისტემის არარსებობა არ ნიშნავს დუმილს (ხმის ამოუღებლობას) ან გრამატიკული წესების არარსებობას რომელიმე ენაში. ჩვენს შემთხვევაში, აქ განხილული ნებისმიერი ტიპის ჰარმონია (ტონალური, მოდალური თუ დისონანსური) შესაძლოა არსებულიყო. სინამდვილეში, უძველესი მუსიკალური ნოტაციები შეიძლება პოლიფონიურ პრაქტიკაზე მიუთითებდეს.¹⁸

პოლიფონიის ისტორიულად გვიანდელ, შუა საუკუნეებისშემდგომ ქრისტიანულ სამყაროს დამასახურებად წარმოჩენა, ისევე, როგორც იმის თქმა, რომ უძველეს ერებს არ ჰქონდათ პოლიფონიისთვის საჭირო

¹⁷ LAFARGA (2017; 2018); LAFARGA & SANZ (2018; 2020; 2022). SANZ (2018).

¹⁸ იხ. SACHS (1937) ბაბილონური მუსიკის შესახებ, KILMER (1974) უგარიტის შესახებ და HIKMAN (1952) ეგვიპტური მუსიკალური პრაქტიკის შესახებ. ყველა ციტირებულია ჯორდანია მერ (Jordania, 2015).

კოგნიტური და ესთეტიკური უნარები/პოტენციალი, მცდარი მიდგომაა, რომელსაც არალოგიკურ პარადიგმამდე მივყავართ: თითქოს უძველესი საგუნდო მუსიკა უფრო მარტივი (მონოდიური) მხოლოდ იმის გამოა, რომ ისინი იმ ბერებამდე ცხოვრობდნენ, რომლებმაც მათი მუსიკა აკრძალეს.

აქედან გამომდინარე შეხედულება, რომელიც დაკარგულ ანტიკურ და საეკლესიო კილოებს შორის სავარაუდო უწყვეტობას ამტკიცებს, დიდი ხანია გაბათილებულია.¹⁹ კლასიკური პოლიფონიის სასარგებლოდ ჩვენი არგუმენტების საწინააღმდეგო მესამე შესაძლო კონტრარგუმენტი კიდევ უფრო არალოგიკურია, რადგან ის გულისხმობს განვითარების გარკვეულ „ნეირონულ“ ანაც ევოლუციურ (კოგნიტურ) საფეხურს, რომელიც გვიან, შუა საუკუნეების ქრისტიანულ დასავლეთში გაჩნდა და რომელიც სხვაგან, თუნდაც გემოვნებითა და ტექნოლოგიით გაცილებით დახვეწილ და განვითარებულ ანტიკურ კულტურებში/ცივილიზაციებში ვერ იარსებებდა.

დარწმუნებული ვართ, რომ უძველესი საგუნდო საქმიანობის შესახებ ისტორიის, არქეოლოგიისა და მუსიკოლოგიის მიერ დოკუმენტირებული ფაქტების გათვალისწინებით, მათი მუსიკის სავარაუდო მონოფონიურ ბუნებასთან დაკავშირებული პრობლემა უნდა იქნას უარყოფილი, რადგან ის წარმოადგენს არათანმიმდევრულ, უსაფუძვლო და აზრს მოკლებულ პარადიგმას, რომელიც კიდევ უფრო მეტ პრობლემასა და პარადოქსს წარმოშობს, ვიდრე გონივრულ და აქტუალურ კითხვებს. ამიტომ, თანამედროვე მონაცემების გათვალისწინებით, ეს არარსებულ პრობლემად უნდა ჩაითვალოს.

გამოყენებული ლიტერატურა

- Aneziri, Sophia (2007). “The Organisation of Music Contests in the Hellenistic Period and Artists’ Participation: An Attempt at Classification”. Chapter. 3 of *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Peter Wilson (Ed.). New York, Oxford University Press, pp. 67-84.
- Antiphon. “On the Choreutes”. Speech VI In: *Minor Attic Orators*, Volume I: Antiphon, Andocides. K. J. Maidment (Trans.). 1960. The Loeb Classical Library No. 308, Cambridge, Harvard University Press. ISBN 10: 0674993403 / ISBN 13: 9780674993402.
- Arsitodinou, Georgia (2013). “Tralleis (Antiquity) Theatre”. En: *Encyclopaedia of the Hellenic World, Asia Minor*. URL: <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=9400>.
- Ateneo de Naucratis (1998). *Deipnosophistae*, L. Rodríguez-Noriega Guillén (Trad.), ISBN 84-249-1981-5.

¹⁹ GROUT & PALISCA (2001, გვ. 21).

- Broneer, Oscar (1932). "The Odeum". In: *Corinth. Results of Excavations, Vol. X*. Cambridge, Harvard University Press.
- Calame, Claude (2001). *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*, Rowman & Littlefield Publishers, ISBN:978-0742515246 (Revised ed.).
- Capella, Martianus (1977). *The Seven Liberal Arts*. W. H. Stahl and R. Johnson (Trans.), New York, Columbia University Press.
- Ceccarelli, Paola & Milanezi, Silvia (2007). "Dithyramb, Tragedy – and Cyrene". Chap. 7 of *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*. Peter Wilson (ed.), New York, Oxford University Press, pp. 185-214.
- Deschner, Karl (1993). "La Iglesia antigua. Lucha contra los paganos y ocupacion del poder". Vol. V en *Historia Criminal del Cristianismo*, Barcelona, Martínez Roca Eds.
- Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V (2001). *Historia de la Música Occidental*. Vol. I, Madrid, Alianza Música.
- Hall, Edith (2010). *Greek Tragedy. Suffering under the sun*. New York, Oxford University Press Inc.
- Herodoto de Halicarnaso (1987). *The History*. University of Chicago Press, D. Grene (Trans.), ISBN 0-226-32770-1.
- Hikman, Hans (1952). "La musique polyphonique dans l'Egpte ancienne", *Bulletin de l'Institute d'Egpte*, XXIV:229.
- Jordania, Joseph (2015). *Choral Singing in Human Culture and Evolution*. Saarbrücken, Lambert Academic Publishing.
- Juliano el Apóstata (1913). *The Works of Emperor Julian. Vols. I-II*. trans. Wilmer C. Wright, London: William Heinemann.
- Karadedos, Georgios, Zafranias, Vasilios & Karampatzakis, Panagiotis (2011). "An approach into the acoustic evolution of ancient Odea". *The Acoustics of Ancient Theatres Conference*, Patras, September 18-21.
- Kilmer, Anne D. (1974). "The cult song with music from ancient Ugarit: Another interpretation", *Revue d'Assyriologie*, LXVIII, 69-82.
- Lafarga, Manuel (2015). "Laúdes antiguos en el Mundo Clásico: Posibilidades armónicas". In: *Quodlibet*, nº 58, pp. 7-41.
- Lafarga, Manuel (2017). *Ecos de Grecia: la cuestión pendiente. Bases históricas de la polifonía vocal e instrumental en el Mundo Clásico*, Tesis Doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia (UPV).
- Lafarga, Manuel (2018). "Polyphonic Traditions in the Greco-Roman World", *Musicology & Cultural Science*, Vol. 17 Issue 1, pp. 24-34.
- Lafarga, Manuel, Llimera, Vicente & Sanz, Penélope (2016a). "Tubos Polifónicos Antiguos. I: Gaitas y Órganos de Boca". In: *Quodlibet*, nº 60, pp. 27-52.

- Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente & Sanz, Penélope (2016b). “Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (*launeddas*). En defensa de Francesco Ficoroni”. In: *Quodlibet*, nº 62, pp. 8-38.
- Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa & Llimerá, Vicente (2018). “Órganos grecorromanos: hidráulicos y pneumáticos”. In: *Quodlibet*, nº 69, pp. 8-49.
- Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa & Sanz, Penélope. “Órganos grecorromanos: fuentes iconográficas”, in preparation.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2018). “Polyphonic Pipes in the Greco-Roman World”. In: *The Ninth International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, 2018, Tbilisi, Georgia.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2020). “Triple pipes in Nuraghe Culture: 4000 years of polyphony in the Mediterranean Barbagia (Sardinia)”. In: *The 10th International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, 2020, Tbilisi, Georgia.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2022). “The damnation of polyphony: The Classical World and traditional European polyphony”. In: *The 10th International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, 2022, Tbilisi, Georgia.
- Livio, Tito (1919). *History of Rome, Vol. I, Books 1-2*. Cambridge, Harvard University Press, The Loeb Classical Library: Latin Authors, Vol. 114-I, B.O. Foster (trans.), ISBN: 978-0674991262.
- Nagy, Gregory (1980). “Authority and Authorship in the Lyric Tradition”. Chapter 12 in: *Pindar’s Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, The Johns Hopkins University Press, (Electronical version 1997, <https://www.press.jhu.edu>).
- Pausanias (1994). *Descripción de Grecia*. Madrid, Ediciones Gredos, Col. Biblioteca Clásica, Vol I-II: ISBN: 9788424916510, Vol: III-VI ISBN: 9788424916565, Vol VII-X ISBN: 9788424916626.
- Plutarco (1916). *Plutarch’s Lives Volume III*. London. William Heinemann Ltd., B. Perrin (Trans.).
- Polibio. *The Histories or The rise of Roman Empire*. Cambridge, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, W.R. Paton (Trans), F. W. Walbank and Ch. Habicht (Rev.), 1954.
- Sachs, Curt (1937). “Musical culture of the Babylon and Assyria”. In: *Musical Culture of the Ancient World*, Roman Gruber ed., Leningrad, Muzgiz (in Russian), pp. 90-109.
- Sanz, Penélope (2018). “Polyphonic instruments in Greco-Roman world”, *Musicology & Cultural Science*, Vol. 17 Issue 1, pp. 53-61.
- Sear, Frank (2006). *Roman Theatres: An Architectural Study*. Oxford, Oxford University Press, Series: Oxford Monographs on Classical Archaeology, ISBN: 978-0198144694.
- Sendrey, Alfred (1974). *Music in the Social and Religious Life in Antiquity*. Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, ISBN: 978-0838610039.
- Slater, William (2007). “Deconstructing Festivals”. Chap. 1 of *The Greek Theatre and*

- Festivals. Documentary Studies*, Peter Wilson ed., New York, Oxford University Press, pp. 21-47.
- Symes, Carol (2010). The tragedy of the Middle Ages. En: *Beyond the fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. I. Gildenhard & M. Revermann (Eds.), Martin, pp. 315-334, ISBN: 978-3110223774, pp. 335-369.
- The Family Minstrel*, A musical and literary Journal. Charles Dingley (Dir.). New York, White, Smith & Perry, p. 116, 1836.
- Tsobanopoulou, Fenia (2009). “Weaving in Polyphony: Destiny, Culture and the Human Condition”. In: M. Rossetto, M. Tsianikas, G. Couvalis & M. Palaktsoglou Eds. *Greek Research in Australia: Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies*, Adelaide, Flinders Univ. Dpt. of Languages, 310-319.
- Vassilantonopoulos, Stamatis L. & Mourjopoulos, John N. (2009) “The Acoustics of Roofed Ancient Odeia: The Case of Herodes Atticus Odeion”. *Acta Acustica united with Acustica*, 95(2):291-299. <https://doi.org/10.3813/AAA.918151>
- Vinagre, Miguel A. (2001). “Tragedia griega del siglo IV a.C. y tragedia helenística”, *Habis*, 32, pp. 81-95.
- West, Martin L. (1994). *Ancient Greek Music*. Oxford, Oxford University Press, Clarendon Paperbacks, ISBN: 9780198149750.
- Wilson, Peter (ed.) (2007). *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, New York, Oxford University Press, ISBN: 978-0199277476.