

**მარიო მორალო
(კანადა)**

**„ტარანტინა, შენ მას დაძინება აიძულე ...“:
რიტუალური ცეკვის, პიციკას სამიოტიკური ელემენტების
თემატური კვლევა სალენტოს მრავალხმიან სიმღერაში**

სალენტო, იტალიის უკიდურესი სამხრეთის კულტურული რეგიონი, ამაყობს მდიდარი მუსიკალური მემკვიდრეობით, კონკრეტულად კი, რამდენიმე წლის განმავლობაში ხალხური საცეკვაო კულტურის აფეთქების მაგვარი ალორძინების მოწმე გახდა (Tomatis, 2020). ეს კონცენტრირებულია, პირველ ყოვლისა, პიციკა პიციკას გარშემო; ხალხური ცეკვების რეპერტუარი, რომლებიც ამოზრდილია, ერთ დროს რეგიონში ფართოდ გავრცელებული, ტრანსის გამომწვევი სამკურნალო რიტუალებიდან, რომლებიც ამჟამად ტურისტული მოხმარების მიზნებისა და ფესტივალის პროგრამისათვის დაყვანილია ნეოპიციკურ ფორმებზე (Daboo, 2010).

ეს რიტუალი ტარანტიზმის (tarantismo) ერთ-ერთი ძირითადი იდიომია, რომელსაც სახელი ტარანტოლა ობობის მიხედვით დაერქვა, რომელიც წარმართული ტერმინია და უძველეს რწმენათა სისტემას გულისხმობს, რომელიც ადასტურებს, რომ ჩვენი ფსიქიკური და ფიზიკური სნეულებები დემონურ ენერგიას მიეწერება, რომელმაც შეიძლება სხეული და გონება მგლის ობობის ჭურჭლისა და მისი ფსიქოლოგიურად შხამიანი ნაკბენის მეშვეობით დაიპყროს. (De Martino, 1959). ეს ტერმინი ასევე გამოიყენება სამკურნალო რიტუალებისა და ფენომენების აღსანიშნავად, რომლებიც ამ შხამის მოსაშორებლად გამოიყენება. დაზარალებულები მუსიკისა და ცეკვის საშუალებით ტრანსის მდგომარეობაში გადაყავს, რათა პირდაპირი მნიშვნელობით განდევნონ თავიანთი დემონები - ობობის აჩრდილი.

1990-იანი წლებიდან, პიციკა ადგილობრივად ალორძინდა, რამაც ხელი შეუწყო სხვადასხვა სალენტინური მუსიკის უფრო ფართო ხალხურ ალორძინებას, ხოლო პიციკას განიხილავენ როგორც ცენტრს, როგორც მუსიკალურ პროტაგონისტს. (Santoro, 2009). ამას შედეგად მოჰყვა ის, რომ სხვა მდიდარი რეპერტუარები, რომლებიც არ არის უშუალოდ დაკავშირებული ამ ალორძინებასთან, მაგალითად, ისეთი როგორიცაა პოლიფონიური მუსიკა, მუსიკალური ცხოვრების პერიფერიაზე გაუჩინარდა.

სალენტო, ასევე, იკვებნის პოლიფონიური სიმღერის მდიდარი მემკვიდრეობით, რომელსაც, როგორც ყოველდღიური მინდვრის სამუშაოების რიტუალების ნაწილს, წარსულში ასრულებდნენ გლეხები (*contadini*) - ეს იყო მუსიკალური განაცხადი წარსულის საზოგადოებრივ-აგრარული კულტურული

სამუშაო სივრცის თაობაზე. ამ სიმღერებს, რომლებიც სრულდებოდა პოლიფონიურად და *a capella* გუნდურად, ინსტრუმენტების გარეშე, რადგან ხელები დაკავებული ჰქონდათ სასოფლო-სამეურნეო საქმით, რეგიონში მოიხსენიებენ როგორც *canti alla stisa*, განსაკუთრებით კი როცა საქმე ეხება სოცო-აგრარულ სფეროში, სხვადასხვა სხეულებსა და ხმებს შორის „გაშლილი“ სიმღერის ფიზიკურ და მუსიკალურ განზომილებებს. (Morello, 2018).

რამდენადაც ჩემი დროის ძირითადი ნაწილი სალენტური პოლიფონიის შესწავლას ეთმობოდა, ხშირად ყურადღების მიღმა მრჩებოდა ტარანტიზმის მნიშვნელობა, რაც ასე გამორჩეულია სალენტინურ მუსიკალურ მემკვიდრეობაში. ტურისტულ ადგილებში თანამედროვე კომერციალიზებული პიციკას გადაჭარბებულობამ -ზედმეტად ინტერპრეტირებული და მოწესრიგებული ფორმებით, რაც ზოგჯერ არ ჰგავს ტრადიციულ მუსიკას - მიბიძგა პიციკა განმეხილა როგორც სალენტური პოლიფონიის მუსიკალური ანტონიმის სახე; პოლიფონიის შესწავლა კი მავალდებულებდა აუცილებლად ამექცია გვერდი ადგილებისთვის, სადაც პიციკას ასრულებენ და მეძებნა ის პერიფერიები, სადაც პოლიფონია ჯერ კიდევ არსებობს. ამაში ნამდვილად მართალი ვიყავი, მაგრამ ტარანტიზმის მემკვიდრეობის უგულებელყოფაც უკიდურესობა იყო, რადგან წარსულში ტანჯული სალენტოელი ქალები თითქმის უეჭველია, რომ ასევე მღეროდნენ პოლიფონიას მინდორში მუშაობისას.

ტარანტიზმს, როგორც, დიდი ალბათობით, მაგიურ-რელიგიური გამოხატვის უაღრესად მდიდარი ძველი კულტურის ფენომენს, რომელსაც შეიძლება ჩავწვდეთ და მივუახლოვდეთ მისგან შემორჩენილი ნაშთებით, ყოველთვის ადასტურებდა თვით ერნესტო დე მარტინო (Ernesto De Martino) მისი გავლენიანი საფუძვლმდებელი კვლევით დაწყებული (De Martino, 1963; De Martino 1959). ეს ასეა, რადგან იმ დროს, როცა დე მარტინო სავსე კვლევებს შეუდგა, ტარანტიზმის ფენომენი თავისი ავთენტური ცოცხალი გამოხატვის დასასრულს უახლოვდებოდა, ჩვენს ცოდნაში მან დატოვა ცარიელი ადგილები, რომლებმაც შესაძლებელია, სხვა ადგილობრივ ტრადიციებში, მაგალითად, პოლიფონიურ სიმღერაში, მოცემული ტარანტიზმის ენიგმატური კომპონენტების საფუძველზე, თეორიულ სპეკულაციებთან მიგვიყვანოს.

ამ სტატიაში განვიხილავ, არის თუ არა შესაძლებელი, რომ სალენტინური ტარანტიზმი სალენტინურ პოლიფონიურ სიმღერასთან იყოს დაკავშირებული. ჯერ, სალენტინურ პოლიფონიაში არსებული გარკვეული სემიოტიკის კონტექსტუალიზაციით, წარმოვადგენ იტალიელი მეცნიერების კვლევებს სამხრეთ იტალიური მაგიისა და რიტუალის შესახებ დე მარტინოს მტკიცებულებებთან დაკავშირებით. შემდეგ წარმოვადგენ კონკრეტულ

კვლევას - პოლიფონიურ სიმღერის წარმოსადგენად, გავაანალიზებ მის მიმართებებს ვოკალურ ტექნიკასთან, რიტმსა და ტარანტიზმის რიტუალთან. ბოლოს, განვიხილავ სალენტინური პოლიფონიის ცნებას განვითარებაში, 1959 და 1978 წლებს შორის ჩატარებული ეთნოგრაფიული კვლევის კადრების ანალიზით, რაც ამ სტატიაში მოცემულ სემიოტიკურ ანალიზს დააპირისპირებს პიციკას სამკურნალო ცეკვის რიტუალურ მოძრაობებთან.

„იატრომუსიკა“ - სალენტოს მაგიურ-რელიგიურ კულტურულ გამოხატულებაზე აგებული ჰიპოთეზა

იატრომუსიკა არის ტერმინი, რომელიც დროდადრო გვხვდება ანალიტიკურ შრომებში ტარანტიზმის შესახებ, და დაკავშირებულია პიციკა ცეკვის სემიოტიკურ, რიტუალურ და მაგიურ-რიტუალურ ელემენტებთან, რომლებიც ქმნიან კურნების სივრცეს. კონკრეტულად, პიციკას სფეროში ეს ტერმინი არის იმ მუსიკის მეტონიმი, რომელიც გამოიყენება მთავარ მედიუმად მრავალელემენტური ტრადიციების მართვისთვის, რომლებსაც შეუძლია გააერთიანონ მოძრაობა, ფერი და ჟესტი ავადმყოფობის ფიზიკური და მენტალური სიმპტომების შესამსუბუქებლად. თუმცა, უფრო ფართო აზრით, ეს ტერმინი დაკავშირებულია მუსიკით, როგორც სამედიცინო ინსტრუმენტით, მკურნალობის ზოგად ფენომენოლოგიასთან, მუსიკა პიციკას ცენტრალური კომპონენტია, მაგრამ არ არის განსაკუთრებული მისთვის. გარდა ამისა, თუ გავითვალისწინებთ ქრისტიანული სიმბოლოების და მისტიკური ელემენტების მოზაიკას, რომლებიც ცენტრალურია რწმენების სისტემისთვის და ტრადიციის ფსიქო-სულიერი ფენომენოლოგიისათვის, იატრომუსიკა მისი სალენტინური ფორმით არის სამხრეთ იტალიური სინკრეტიზმის - რელიგიის, მაგიის და რიტუალის შერწყმის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მაგალითი.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ტარანტიზმი წარმოიშვა იმ რეგიონის უძველესი წარმართულ-კათოლიკური პრაქტიკიდან, რომლის მაგიური მემკვიდრეობაც დოკუმენტირებულია, ისიც შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ იატრომუსიკის ადათების უფრო ფართო რეპერტუარი, შესაძლებელია, არსებობდა პიციკა რიტუალის შემდეგ და იყო სინკრეტული კულტურული გამოხატულების დემონსტრირება, სადაც რელიგიური სიმბოლოები ჩაენაცვლნენ წინარე-ქრისტიანულ და მაგიურ კულტურულ ტრადიციებს ან ავტარიზებული ინსტრუმენტებად იქცნენ (Lezzi, 2007).

ამ მოსაზრების გამო დე მარტინო დაბეჭდვით მოითხოვდა ძალიან კონკრეტული და აღწერიითი ჩანაწერების გაკეთებას იტალიურად იტალიის მაგიური კულტურის აღსაწერად, ის სამხრეთ იტალიელების კულტურული გამოხატვის ამ ასპექტს ყოველთვის დიდი გულწრფელობით და აღტაცებით აღნიშნავდა. დე მარტინოს ჩანაწერების წიგნში გამოყენებულ ტერმინებს შორის იყო *magicoreligioso* (მაგიურ-რელიგიური); *demologia* („დემოლოგია“

ხალხური კულტურის შესწავლასთან დაკავშირებით); *demopsicologico* („დემოფსიქოლოგიური“, ხალხური კულტურის მატარებლების ფსიქოლოგიურ სფეროზე მითითებისას); *pagano-cattolico* (წარმართულ-კათოლიკური); *eziologia* (ეტიოლოგია) და *magicità* (მაგიურობა) (*De Martino, 1959*).

ლუიჯი ლეციმ 2007 წლის საველე ჩანაწერებზე „ციკადები“ (*“Le Cicale”*) დართული შენიშვნების კრებულში წამოაყენა საინტერესო ჰიპოთეზა სალენტინური იატრომუსიკის პოტენციური მოცულობის შესახებ და ვარაუდი, თუ მისგან რამდენი დაიკარგებოდა, სანამ ამ ტრადიციების სათანადოდ დოკუმენტირების რესურსი გაჩნდებოდა. ჩანაწერების ეს კრებული შედგებოდა მხოლოდ *a capella* პოლიფონიური სიმღერებისგან, რომლებიც, როგორც ჩანს, სალენტოში 1970-იანებში შეაგროვეს, სანამ დეტალური ეთნოგრაფიული შენიშვნები იტალიური ეთნოგრაფიული პრაქტიკის განუყრელი ნაწილი გახდებოდა და, ამიტომ კულტურულ კონტექსტში სიცარიელეები დარჩა. ჩანაწერები, ლეცის შენიშვნების წიგნთან ერთად, ისე იყო შედგენილი, რომ ჩანაწერების, რომელთა შესახებაც ინფორმაცია მწირი იყო, დეკონსტრუქცია და დეკოდირება შესაძლებელი ყოფილიყო, რათა მათი წარმოშობა, კულტურული კონტექსტი და იმდროინდელ სალენტინურ კულტურასთან მიმართება გარკვეულიყო. ეს კონტექსტუალიზაცია ეხებოდა ვოკალურ ტექნიკას, მუსიკალურ ტექსტურას, ენობრივ დიალექტებს და სიმღერის ტექსტის კონკრეტულ შინაარსს.

ლეცის შენიშვნებში, ის იმოწმებს ერთ კონკრეტულ ჩანაწერს, რომელიც სალენტოს რეგიონისათვის მშობლიური რიტუალების და მუსიკის უფრო დიდი და იდუმალი რეპერტუარის პოტენციური ნაშთია. მის შესახებაც ჩვენ მხოლოდ სპეკულირება და ჰიპოთეზების შექმნა შეგვიძლია პოტენციური ტრადიციების ნაშთების საფუძველზე, რომლებიც ძველ ჩანაწერებსა და დოკუმენტებში ჩანს. ეს კონკრეტული სიმღერა „ტერეზინა“, წარმოგვიდგენს პოტენციური იატრომუსიკის ცნებას, რომელშიც შეიძლება იყოს ტარანტიზმის რიტუალისტური და სემიოტიკური ელემენტები, რომლებიც შევისწავლეთ და გავაანალიზეთ პიციკაში, მაგრამ ეს გავაკეთეთ უფრო პოლიფონიური სიმღერის მეშვეობით, ვიდრე ცეკვაზე ორიენტირებული ეგზორცისტული რიტუალის, სადაც მუსიკოსების ნაცვლად ტარანტატას მუსიკალური ეგზორცისტები მომღერლები იყვნენ. კერძოდ, პიციკას რიტუალის გარკვეული ელემენტები შეიძლება გამოისახოს სიმღერის მუსიკალური და თემატური კომპონენტებით, რაც შეძლებს მიგვანიშნოს მის როლზე იატრომუსიკალურ გარემოში, როგორიცაა ტარანტიზმატური სახეები, რომლებსაც ტექსტი იწვევს; ხმის გამოყენება ბაძავს ტარანტატეების ბგერებს, რომელსაც ისინი გამოსცემენ ექსტაზის მდგომარეობაში, რაც უნიკალური თვისებაა და არ არის ფართოდ გავრცელებული ვოკალური რეპერტუარის ნაწილი; რიტმის ფორმა, რომელიც უჩვეულოდ თამაშობს და ირხევა რთულ მეტრს და

თავისუფალ რიტმს შორის, და შეიძლება არის მინიშნება პიცკას რიტუალის აზვირთებასა და ჩაცხრობაზე, რომელსაც შეიძლება ჰქონდეს გიჟური რიტმის და პაუზის ნაწილები.

„Teresina, l'hai fatta bella...“ კონკრეტული კვლევა

როგორც ითქვა, ლეციმ შენიშნა, რომ ტერეზინა შეიძლებოდა ყოფილიყო არაპიცკური იატრომუსიკალური რეპერტუარის პოტენციური ნაშთი, რომელიც უფრო ფართო რეგიონულ პოლიფონიურ სასიმღერო პრაქტიკას *canto alla stisa* უკავშირდება, რომელიც ჩვეულებრივ სრულდებოდა ძალიან განსხვავებულ კონტექსტში და აგრარულ სივრცეში. ლეციმ შენიშნა, რომ ეს სიმღერა ტარანტიზმის რიტუალის იატრომუსიკალურ ელემენტებს შეიცავდა როგორც საშემსრულებლო ელემენტებში, ასევე, თემატურ, სუგესტიურ ტექსტში. ამ კონკრეტულ კვლევაში ჩვენ ორივეს შევხებით.

სიმღერის ტექსტი წარმოგვიდგენს ტარანტატას კატატონიკურ მდგომარეობას და ობობას ნაკბენს, რომელმაც ის ამ, „პიცკას“, მდგომარეობაში ჩააგდო, რომლისგანაც საცეკვაო რიტუალმა მიიღო სახელი. ლეცი თავის შენიშვნებში აღნიშნავს, რომ ზოგიერთ უფრო ძველ სიმღერაში, რომლებიც პირდაპირ გვიხატავენ პიცკას რიტუალს, ობობას სულს, რომელიც ფლობს ტარანტატას სხეულს, შეიძლება პირდაპირ დაველაპარაკოთ სიმღერაში, თუ უბრალო სალენტიწელი ქალის სახელით მივმართავთ:

<i>Teresina, l'hai fatta bella</i> <i>L'hai pizzicata, l'ha 'ddormentà</i> <i>La pizzicariella</i> <i>Te pizzacàù chiù sutta te lu scianùcchiu</i>	ტერეზინა, როგორ გაალამაზე უჩქმიტე [უკბინე] და დააძინე ნაჩქმეტმა [ნაკბენმა] მუხლს ქვემოთ გიჩქმიტა
---	---

ამ სიმღერაში ობობას სულს მიმართავენ როგორც ტერეზინას და ასეთნაირად მომღერლები უშუალოდ ესაუბრებიან მფლობელ სულს.¹

სიმღერის ფორმაც ატიპურია ამ სიმღერისთვის, რომელშიც არის რხევა მეტრულ და არამეტრულ ნაწილებს შორის. მეტრული ნაწილები ყოველთვის იმღერება ტექსტით, პირდაპირ მიმართავს ობობას სულს, ხოლო არამეტრული ნაწილები ესაუბრება მსხვერპლს, მიუთითებს, თუ სხეულის რომელ ნაწილზე აქვს ობობას ნაკბენი.

¹ ეს მახსენებს სემიოტიკურ ელემენტს ქართულ სამკურნალო რიტუალში საბოდიშო, რომელშიც მომღერლები იყენებენ ტექსტს, რათა პირდაპირ ესაუბრონ მფლობელ სულს დაავადებულ სხეულში ანუ ავადმყოფობის და უსიამოვნების მიზეზს. [Berman, 2009].

სიმღერის ფორმა ასეთია: AABBC

A	რთული მეტრი, სიტყვები იმღერება და მეორდება და არასდროს იცვლება ორჯერ მეორდება
B	თავისუფალი რიტმი, სოლისტები იმპროვიზებენ მელიზმებს ბურდონზე, მხოლოდ ერთი ტერმინით: (<i>la pizzicariella</i>) ორჯერ მეორდება
C	სოლისტი მღერის სიტყვების ვარიაციებს, მიუთითებს ობობას ნაკბენის აშკარა მოქმედებაზე. გაფართოებული ვოკალური ტექნიკა წამოკივლებებით, რომლებიც გვახსენებს ტარანტატეს ხმას იმღერება მხოლოდ ერთხელ, სიმღერის დასაწყისთან მისაყვანად და სიმღერის ფორმის გასამეორებლად

დაბოლოს, ამ სიმღერების ხმების ფლექსიასა და ტექნიკაში არის ტარანტიზმატური ნიუანსები. მონაკვეთები რთული მეტრისა და თავისუფალი რიტმის ნაწილებს შორის სავსებით გამოკვეთილია მელიზმის გაფართოებული ან შეზღუდული გამოყენებით - თავისუფალი რიტმის ნაწილი ფოკუსირებულია სიტყვაზე *pizzicariella* („დაკბენილი!“, ახლა ფოკუსი ობობასათვის მიმართვიდან გადადის ტარანტატაზე), მელიზმებით და დამხმარე ბურდონით. რიტმული მონაკვეთები უფრო მეტად საფუძვლადმდებარე ტექსტზეა ფოკუსირებული და იყენებს ტიპური პიკიკა 12/8 ძალიან შენელებულ ინტერპრეტაციას. გარდა ამისა, როგორც ანალიზისას აღინიშნა, სოლისტების ხმები წარმოშობენ კივილს, რომელიც მიანიშნებს ტარანტას ხმას შუა რიტუალისას, რაც არის ობობას მფლობელობაში მყოფი ტარანტატას ტრანსმდგომარეობის ვოკალიზების იმიტაცია. ეს არის სიმღერის ფორმის პიკი, რომლითაც ის მთავრდება და შემდეგ თავიდან იწყება.

უნდა აღინიშნოს, რომ მოძრაობის რეგიონალური აღორძინება მნიშვნელოვანი სოციო-მუსიკალური კონტექსტია სალენტინური მუსიკის ნებისმიერი განხილვისთვის - რომ ეს ჩანაწერი ასევე შეისწავლეს თანამედროვე მუსიკოსებმა სალენტოში, როგორც არარეგულარული პოლიფონიური სასიმღერო რეპერტუარის ნაწილი, რომელიც სრულდება საკონცერტო სივრცეებში. საინტერესოა, რომ მომღერლები, რომლებიც ამ რეპერტუარს (რომელსაც სწავლობენ) ასრულებენ, აქცენტს აკეთებენ ჩვენს კონკრეტულ კვლევაში უკვე ნახსენებ გარკვეულ ელემენტებზე, ხვდნენ სიმღერის საკუთარი ტარანტიზმით რეგულირებულ ნიუანსებს, და, ასევე ამატებენ სტრიქონებს, რომელიც გაცილებით უფრო ღიად წარმოგვიდგენს ტარანტატას პიროვნებას, მაგალითად:

<i>E me pizzacàu chiù sutta te la manu</i> <i>E te pizzacàu chiù sutta te lu scianùcchiu</i> <i>E te pizzacàu chiù sutta te la gunella</i>	ხელზე მიჩქმიტა მუხლსქვემოთ მიჩქმიტა კაბის ქვეშაც მიჩქმიტა
--	---

ამ ჩანაწერზე დაყრდნობით, რომლიდანაც აღებულია ეს ტექსტი და რომელიც ონლაინ 2015 წელს გამოქვეყნდა, ჩვენ ასევე შეგვიძლია ვნახოთ შემდეგი განვითარებები, რომლებიც უფრო აშკარად მიუთითებენ ტარანტიზმულ ფენომენოლოგიაზე, როგორც მუსიკალურად, ასევე თემატურად:

საშემსრულებლო ელემენტები	სემიოტიკური ელემენტები
- ყვირილი, რომელიც წარმოშობს შუა ტრანსის ტარანტატეს ხმებს უფრო მკაფიოა, ყოველ სტრიქონში უფრო მაღალ სახშირეებს და სიგრძეს აღწევს - ჯგუფური სიმღერა წამყვანებთან ერთად, რომლებიც მართავენ რიტუალის ტალღისებრ მიმდინარეობას; სიმღერის მრავალი წამყვანი ერთმანეთთან კავშირშია, მათი კომუნიკაცია მინიმალური ჟესტით და მხედველობითი კონტაქტით, მაგრამ ყურადღებიანი მზერით ხორციელდება, რაც ტარანტიზმის რიტუალში მუსიკოსებს შორის კომუნიკაციის ტიპს წააგავს.	- სიმღერის ტექსტს ემატება ელემენტები, რომლებიც კვლავ ობობას კბენაზე მიუთითებენ, მაგრამ ასევე, შემოაქვთ სექსუალური მინიშნებები, რომლებიც გვხვდება სხვა ხალხურ სიმღერებში (განსაკუთრებით პიციკა სიმღერებში) ტარანტატესთან დაკავშირებით. - სიმღერის განმავლობაში ტარანტატეს ყვირილი სულ უფრო ზემოთ ადის, როცა ტექსტი მიანიშნებს სხეულის უფრო მეტ ნაწილებზე რომლებიც, ობობამ - დაკბინა.

ამ ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ პიციკას და სალენტინური პოლიფონიის ტრადიციები იქნებ არც არის ძალიან განცალკევებული გარემოთი და კულტურული კონტექსტით და რომ პოლიფონიაში ფენომენოლოგიური ელემენტების არსებობის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ იატრომუსიკალურ ტრადიციებს, პიციკას რიტუალის გარდა, სხვაგანაც მისდევდნენ.

სხეულის პოლიფონია

როდესაც 2024 წლის ზაფხულში სალენტოში ვიყავი, ლეცის ვწვიე მის სოფლის სახლში, სანაპიროდან მოშორებით; მინდოდა უფრო ღრმად გამეგო, თუ რა იგულისხმებოდა სპეკულაციებში იატრომუსიკის პოტენციურად უფრო ფართო რეპერტუარზე, რასაც სალენტინური პოლიფონია ტარანტიზმის სფეროში შეეძლო მოექცია. ჩვენი გაცხოველებული საუბრისას, ლეციმ დაადასტურა, რომ ეს მხოლოდ ჰიპოთეზები იყო, რომლებიც ეფუძნება იმ

მისტერიებს და იდუმალებას, რომელიც უგულებელყოფილია სალენტოს მდიდრული, მაგრამ არც მთლად გააზრებული რიტუალის მაგიის მემკვიდრეობის მიერ. ტარანტიზმის სემიოტიკური ელემენტების აღმოჩენა შესაძლებელია ფოლკლორის სხვა ფორმებში (როგორცაა პოლიფონიური სიმღერის კონკრეტული კვლევა ზემოთ), მაგრამ ეს უადრესად სპეკულატიური და დაუზუსტებელია. რეალურად ეს ერნესტო დე მარტინოს შრომებში ერთ-ერთი მთავარი განცხადებაა, რომელიც ადასტურებს, რომ ამ მემკვიდრეობის დოკუმენტირების დაგვიანების გამო, ეს მემკვიდრეობა მნიშვნელოვან შეკითხვებს გვიყენებს, პასუხის გაცემა მხოლოდ ფოლკლორული კულტურის აჩრდილებისა და ნაშთების საშუალებით შეგვიძლია ვცადოთ, რომელთა ხილვის შესაძლებლობა ჯერ კიდევ გვაქვს. მარტინოს მეთოდის ანალიზის საფუძველზე ფაბიო დეიმ და ანტონიო ფანელიმ (Dei, Fanelli, 2015) დაადასტურეს, რომ მიმდინარე კვლევა ანთროპოლოგიაში ვერ განხორციელდება ტრადიციული მეცნიერული მეთოდით, საჭიროა ხალხური ფსიქოლოგიის ფაქიზი ანალიზი, პრაგმატული მიდგომა რიტუალის შესწავლისადმი კათოლიკურ-წარმართული სინკრეტიზმის პოზიციიდან და ყველაზე დაშორებული ჟესტების და კულტურული გამოხატვების, როგორებიცაა მემკვიდრეობითი ფენომენოლოგიის ისტორიები, მეცნიერული პატივისცემა.

პოლიფონიასა და ტარანტიზმს შორის პოტენციური კავშირის თაობაზე აზრთა გაცხოველებული გაცვლა-გამოცვლისას, ჩვენი დისკურსის ნაწილად იქცა სან პაოლოს კაპელა, რომელიც მდებარეობს გალატინაში და ყველაზე პატივცემული და შესწავლილი ადგილია, რომელიც ტარანტიზმის კულტში საკრალურ მოწინებას იწვევს. ეს იმის გამო მოხდა, რომ ეს კაპელა ამ ფენომენის ცენტრია და მასში დოკუმენტირებულია სრული რიტუალის მრავალი კომპონენტი მათი მთლიანი, შეუკვცავი ფორმით წმინდა პავლეს დღესასწაულზე 29 ივნისს², ამ ტრადიციის როგორც ავთენტიკური რიტუალის გაქრობამდე.

მაგიის და იატრომუსიკის ფენომენოლოგიის ჩარჩოებში სალენტინური პოლიფონიის ანალიზისათვის რომ ვემზადებოდით, ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა კაპელა დი სან პაოლოს დახასიათებამ, როგორც უძველესი ტარანტიზმული გამოხატვის სალოცავისა, განსაკუთრებით 29 ივნისის დღესასწაულზე, ტრადიციული ეგზორცისტების ანუ პიციკას რეპერტუარის მუსიკოსების გარეშე. როდესაც ლეცის ვკითხე ტარანტიზმულ ადგილებში პოლიფონიის ტექსტურის შესახებ, მან ტარანტატეს გოდების და მოთქმის ციტირება მოახდინა; ტარანტატები ტრანსის მდგომარეობას

² ეთნოგრაფიული შრომა პირველმა დაასრულა ერნესტო დე მარტინომ მაგიისა და რიტუალის თავისი პირველი დოკუმენტირებით 1959 წელს; ამან უბიძგა ზოგიერთ მოღვაწეს აკადემიაში, რომ გაეგრძელებინათ კვლევა, სანამ რიტუალის არ დაიკარგა 1970-იან წლებში.

აღწევნ კოლექტიურად და ინდივიდუალურადაც, ქმნიან სიხშირებს და სიმაღლეებს, რომლებსაც ინდივიდუალურად წარმოშობენ კაპელას სივრცის მრავალ-გამოცდილებისეულ ანატომიას. შეგვიძლია სემანტიკურად დავამტკიცოთ, რომ ეს წარმოადგენს ვოკალური პოლიფონიური ტექსტურის ტიპს, რომელიც ხმით წარმოგვიდგენს ექსტაზით განკურნების კოლექტიურ, თანაც ინდივიდუალურ და ერთდროულ გამოცდილებას - ანუ ნამდვილად იატრომუსიკალურ პოლიფონიურ ფენომენს. ჩემი დაკვირვებით ლეცის შეხედულებებზე, ეს არის *a capella*-ს ეტიმოლოგიის დადასტურება, იტალიანიზმი, რომელიც შემოვიდა ჩვენს აკადემიურ მუსიკოლოგიურ ლექსიკონში და მიუთითებს მუსიკაზე, რომელიც ინსტრუმენტების გარეშე სრულდება; ეს არის საეკლესიო სივრცეებში ინსტრუმენტების აკრძალვის მემკვიდრეობით მიღებული ნაშთი, რათა არ განყვეტილიყო მლოცველის მისტიკური გამოცდილება, რომელიც მკაცრად მუსიკალურად მხოლოდ ხმით შეიძლება მიიღო; ლოცვისა და ექსტაზის ეს მისტიკა ასევე არის სალენტოს წარმართულ-კათოლიკური გამოხატვის ცენტრალური ნაწილი. დე მარტინოს მიერ 1959 წელს შეგროვებულ კადრებში, გალატინას დღესასწაულის ვიდეო კადრები, რომლებიც სამლოცველოში და მის წინაა გადაღებული, ადასტურებენ ლეცის იდეებს ხმის პოლიფონიური ტექსტურის შესახებ, როდესაც ის წარმოდგენილია რამდენიმე ვოკალური მანიფესტაციით ინდივიდუალური ტრანსის ერთდროულ მდგომარეობებში.

ამან გამახსენა მიხეილ ბახტინის პოლიფონიის ფილოსოფიურ ლიტერატურული ჩარჩო, რომელშიც ნარატივს შეუძლია შექმნას მრავალხმიანი ტექსტურა, რომელშიც მოცემულია, ნარატივისთვის ერთნაირი ღირებულების მქონე, განცდილი გამოცდილებები (Bakhtin, 1984). ეს ქალები, რომლებიც კრიზისს და მძიმე მენტალურ და ფიზიკურ ტანჯვას განიცდიან, საკუთარ ტანჯვას გამოხატავენ სხეულებით ტარანტაზმატულ სივრცეში. მაშინ როცა ტარანტიზმი როგორც რიტუალი რეკომენდირებულია როგორც ფოლკლორული ეგზორციზმი, რომლის დროს ერთი პიროვნება, ტარანტატა, იქნებოდა პროტაგონისტი, ხოლო კოლექტიური ტარანტიზმატული გამოცდილება კაპელა სან პოლოში რომელიც წელიწადის კონკრეტულ დროს ხდება, გვანვდის სხეულის უნიკალურ პოლიფონიურ ტექსტურას, რომელშიც რამდენიმე ერთნაირი ვოკალური ვალიდურობის მქონე ქალები ხდებიან რიტუალის ნარატივის პროტაგონისტები.

ნარატიული პოლიფონიის ლიტერატურული ცნების შერწყმით, რომელიც შეგვიძლია გავიგოთ, როგორც განსხვავებული ცხოვრებისეული გამოცდილებების ან სიღრმისეული ტექსტურის კოლექტიურად შემქმნელი „ხმების“ აბსტრაქტული მოზაიკა, ჩვენ შეიძლება გამოვიყენოთ კაპელა დი სან პაოლოს მრავალხმიანი ეფექტი (ტარანტიზმატური რიტუალის პიკურ მომენტებში) როგორც პარადიგმა, რომელიც ხმით წარმოგვიდგენს

ამ ქალების შერწყმულ ცხოვრებისეულ გამოცდილებებს, რომლებიც ერთდროულად გამოიხატება საზიარო და მაინც პირადი ექსტაზური მდგომარეობებით. ამ სივრცის მრავალხმიანი განზომილება შემდეგ მუშავდება სხეულის პოლიფონიური სტრუქტურით, რომელშიც ექსტაზური, კოლექტიურად ექსტერნალიზებული მოძრაობა ამ აბსტრაქტულ პოლიფონიურ ტექსტურას ფიზიკურ სფეროში სხეულის მეშვეობით გვიჩვენებს. ეს ნიშნავს, რომ პოლიფონია გამოიხატება მუსიკალურად და ფიზიკურად, რაშიც ტარანტატების სხეულები და ხმები ერთდროულად გადაიქცევიან კაპელას ფიზიკურ და მუსიკალურ პოლიფონიურ ტექსტურად.

დასკვნა

ტარანტიზმის ფენომენი, რომელიც ამ მოხსენებაში განვიხილეთ ისე, რომ ფოკუსირება მოვახდინეთ სემიოტიკურ ელემენტებზე უძველესი სალენტინური პიციკას რიტუალისა, როცა განკურნება ხდება ცეკვით მიღწეული ტრანსით, ასევე, შესაძლებელია გავანალიზოთ სხვა სალენტინური მუსიკის პოზიციიდან, როგორიცაა რეგიონის ტრადიციული პოლიფონიური სასიმღერო რეპერტუარი. ეს შესაძლებელია იმიტომ, რომ ტარანტიზმის ფენომენი შედგება რამდენიმე ელემენტისგან, რომლებიც შერწყმისას ქმნიან უნიკალურ გამოხატულებას, რომელიც გვანვდის იარაღს არატარანტიზმულ მუსიკაში ტარანტიზმის ელემენტების იდენტიფიკაციისათვის. ზოგიერთი ეს კომპონენტი განუყოფელი იყო პიციკა რეპერტუარში მოცემული ტარანტიზმის სპეციფიკური მოტივების ანალიზისგან, ასევე შეიძლება ვიპოვოთ ზოგიერთი დამაფიქრებელი და ამასთან გამომწვევი დეტალი ამ სტატიაში გაანალიზებული სალენტინური პოლიფონიის კონკრეტულ მაგალითში. აქ არის მუსიკალური ინტერაქცია სულებთან, რომელშიც დიალოგისთვის ტექსტი გამოიყენება; რიტმი, სადაც გვხვდება მოუსვენრობის და პაუზის მონაცვლეობა ავადმყოფის ექსტაზური მდგომარეობის აღგზნებისა და სიმშვიდის შესაბამისად; შუა-რიტუალური ვოკალური გამოხატვა თვით ტარანტატასი, შეპყრობილის, როცა ტარანტატას ხმა იქცევა გაფართოების ტექნიკად როგორც პოლიფონიური ტექსტურის ნაწილი. ეს წარმოდგენილი იყო კონკრეტული კვლევით, ტერეზინა, საველე ჩანანერით, რომელიც იყო ნაწილი 1970-იან წლებში სალენტოში შეგროვებული სალენტინური პოლიფონიის ჩანაწერებისა, რომლებიც გაანალიზა ფოლკლორისტმა ლუიჯი ლეციმ; იმ პერიოდის ეთნოგრაფიული შენიშვნების და დეტალების სიმცირე აიხსნება იმით, რომ მათი დართვა არ იყო მაშინდელი ეთნოგრაფიული საველე კვლევების ფართოდ გავრცელებული პრაქტიკა. ტერეზინას ჩანაწერმა წამოაყენა იატრომუსიკის ფართოდ გავრცელებული მემკვიდრეობის ჰიპოთეზა (კურნებისთვის გამიზნული მუსიკა, რომლიდანაც მხოლოდ პიციკა ვიცით), რომ პოლიფონიურ

სიმღერას სალენტოში შეიძლება ჰქონოდა საკუთარი რეპერტუარი ამ ფუნქციის შესასრულებლად. სალენტინური იატრომუსიკის პოლიფონიური რეპერტუარის არსებობის ვარაუდს ამყარებს უკვე ნახსენები გამომწვევი ტარანტიზმატური ელემენტები, რომლებიც გვხვდება ამ სიმღერაში.

ამ მოხსენებაში, ასევე, პოლიფონიის ცნება გავაანალიზებთ ლინგვისტურ და სოციოლოგიურ ჩარჩოებში ფილოსოფოს მიხეილ ბახტინის შეხედულებაზე დაყრდნობით, რომელმაც პოლიფონიის ცნება გამოიყენა როგორც ნარატიული იარაღი, რათა ამბავი წარმოედგინა მრავალი, ერთნაირად მნიშვნელოვანი ხმების საშუალებით, სადაც ყველა გამოცდილება ერთმანეთთან არის შერწყმული „პოლიფონიურად“ ნარატიული ამბის შესაქმნელად. ეს შეიძლება იყოს ანალიზის ჩარჩო ლეცის დასკვნების შემთხვევაშიც, ამის შესახებ ვესაუბრე მას სან პაოლოს დღესასწაულის გუნდურ, თუმცა მრავალ-პროტაგონისტთან რიტუალთან დაკავშირებით, რომელშიც რამდენიმე ტარანტატე არის ცენტრალური ფიგურა. ქალების ექსტაზის მრავალი გამოცდილების ერთდროული ვოკალიზაციები არის ბახტინის ნარატიული ფილოსოფიის ხმოვანი პოლიფონიზაცია. ხმის ეს პოლიფონია შესაძლებელია, ასევე, გამოვიყენოთ - უფრო ფართო ფილოსოფიურ კონტექსტში, და არა მხოლოდ მკაცრად მუსიკალურში - სხეულის პოლიფონიის მიმართ, რომელშიც ქალების სხეულები, ასევე, ექსპრესიული კომპონენტებია, რომლებიც იზიარებენ სივრცეს და ქმნიან პოლიფონიურ ტექსტურას მოძრაობით, ერთდროული ტრანსის მდგომარეობებით აგებენ „მრავალხმიან“ სხეულებრივ საცეკვაო სივრცეს, და მრავალგვარ ტარანტიზმატიკურ გამოცდილებას აკავშირებენ ხმასა და სხეულთან.

ლეცის ჰიპოთეზის საფუძველზე სალენტინური იატრომუსიკის კვლევა პიციკას სფეროს მიღმა და კონკრეტულად პოლიფონიური სასიმღერო რეპერტუარის სფეროში, ამ საფეხურზე, არასრული და სპეკულატიურია. მაგრამ ტარანტიზმის კომპონენტების ექსტრაპოლაციით ანალიტიკური სისტემის შესაქმნელად, შესაძლებელია გავაგრძელოთ სალენტოს პოლიფონიურ სიმღერას და ტარანტიზმის ფენომენს შორის კავშირის ჰიპოთეზის კვლევა და დამუშავება.

ვიდეომასალები

- “enza magnolo cinzia villani cinzia marzo” YouTube, uploaded by salento altro musica, June 21, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=kTPbRajPGYw>
- “Donne e religione nel sud Italia - Il tarantismo” YouTube, uploaded by Homo Ridens, November 20, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=8mOCdCAABT4>