

## კომალექსური პოლიფონიური მუსიკის ნაწარმოების ჩანერა RE-RECORDING-ის ტექნიკის გამოყენებით

### 1. პრობლემატიკა

ზეპირი ტრადიციის მიერ შემონახული პოლიფონიური და პოლირიტმული მუსიკის ჩანერა უამრავ სირთულეს უქმნის ეთნომუსიკის მკვლევარებს, რაც განსაკუთრებით თავს იჩენს ჩანერილი მასალის ხმოვან მრავალგვაროვნებაში სხვადასხვა ვოკალური თუ ინსტრუმენტული პარტიების გამორჩევისა და გამოცალკევებისას. ამ სიძნელის უფრო ადვილად წარმოსადგენად საკმარისია მოვუსმინოთ, თუნდაც, სამი დოლით შესრულებული ტრადიციული აფრიკული საცეკვაო მუსიკის ჩანანერს. რაც უფრო მეტად წაგავს ერთმანეთს საკრავების ტემბრი, – და ეს ერთობ ხშირი მოვლენაა, – მით უფრო ძნელდება, ერთი მოსმენით, გამოარჩიო რომელი რომელ პარტიას ასრულებს. გარდა ამისა, იმის გაგებაც ჭირს, თუ როგორ უკავშირდება და ერწყმის ურთიერთს ეს განსხვავებული მუსიკალური პარტიები. ისიც საკითხავია, შევძლებთ თუ არა ზუსტად განვსაზღვროთ პოლიფონიურ ნაწარმოებში თითოეული ხმის მელოდიური მდინარება.

ამ სირთულეებმა მაიძულა, 1970-იან წლებში დამემუშავებინა და სისრულეში მომეყვანა ჩანერის ახალი მეთოდი, რომელიც ითვალისწინებს, თვით ადგილზე, re-recording-ის მეთოდის პრაქტიკულ განხორციელებას, რაც გულისხმობს ორი შეწყვილებული პორტატიული მაგნიტოფონის გამოყენებას. მეთოდი საშუალებას გვაძლევს გამოვაცალკევოთ პოლიფონიური ან პოლირიტმული ნაწარმოების თითოეული შემადგენელი პარტია, ისე, რომ არ მოხდეს მისი სხვებისგან დესინქრონიზაცია. ამრიგად, შესაძლებელი ხდება ჩანერა და ჩანანერის შესწავლა-დამუშავება.

### 2. თეორიული განსაზღვრებანი

ამ თვალსაზრისით, აუცილებლად გვეჩვენება, წარმოვაჩინოთ მეთოდის თეორიული საფუძვლები.

ამისთვის, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა იმთავითვე დავეთანხმოთ ერთ ნაწამდღვარს: ყოველი პოლიფონიური კონსტრუქცია შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ხმოვანი „მექანიკა“, რაც შედეგია იმისა, რომ ერთმანეთს ერწყმის შინაგანად დაკავშირებული რამდენიმე მელოდიური ან რიტმული ხაზი. აქედან გამომდინარეობს შემდეგი მოსაზრება: თუ კი ვაღიარებთ, რომ პოლიფონიური ნაწარმოები ურთიერთდაკავშირებული პარტიების ერთობლიობაა, მაშინ იმასაც უნდა დავეთანხმოთ, რომ თითოეულ პარტიას საკუთარი შინაგანი კავშირები გააჩნია და რომ ის ერთი ლოგიკურად შეკრული მთელია.

თუ კი ასეა, პოლიფონიური ნაწარმოების თითოეული პარტია შეიძლება ცალკე შესრულდეს, ე. ი. მას დამოუკიდებელი არსებობა ძალუძს, მსგავსად იმისა, როგორც არსებობს შემსრულებლის ცნობიერებაში. ამ ჰიპოთეზის თანახმად, თუ კი მოვახერხებთ ნაწარმოების თითოეული პარტიის გამოყოფას

და თუნდაც ერთ რომელიმე სხვა პარტიასთან მისი შერწყმის ნერტილების განსაზღვრას, შეგვიძლია *ipso facto* დავადასტუროთ, რომ ხელთ გვაქვს ყველა შემადგენელი ნაწილი, რაც, საბოლოო ჯამში, შესაძლებელს გახდის პოლიფონიური სისტემის აღდგენას. მართლაც, რამდენადაც ლოგიკურად უკავშირდება ერთმანეთს ნაწარმოების პარტიები, მით უფრო იზღუდება მხები ნერტილების რიცხვი.

გარდა ამისა, ეს ურთიერთკავშირები ემყარება პრინციპს, რომლის თანახმად, ნაწარმოების შესრულებისას, ხშირ შემთხვევაში, მუსიკოსები არ იწყებენ თავიანთი პარტიების დაკვრას ან სიმღერას ერთდროულად, არამედ, ერთი მეორის **მიყოლებით**. თითოეული შემსრულებელი, გარკვეული აზრით, ითვალისწინებს წინამორბედი მუსიკოსის პარტიას, სხვა სიტყვებით, „მასზე ახდენს რეფერირებას“. შემსრულებელთა თანამიმდევრობა რეპერტუარიდან რეპერტუარამდე იცვლება; ის შეიძლება განპირობებული იყოს ტრადიციით, ან არც იყოს მკაცრად განსაზღვრული. ამის დადგენას წინასწარი გამოკვლევა სჭირდება. პირველ შემთხვევაში, შეიძლება ჩავინეროთ ცალკეული პარტიები, რომელთა რიგობითობას განაპირობებს შემსრულებელთა მონაცვლეობა: მეორე მუსიკოსი მიყვება პირველს და აუცილებლად, პირველის პარტია განაპირობებს მეორისას. მესამე შემსრულებელი, რომელიც პირველი ორის შემდეგ ერთვება, მეორის პარტიას იღებს სათვალავში, ან ორთავე წინმსწრებისა და ასე შემდეგ...

შეუძლებელია უგულვებელვყოთ ის უხერხულობანი, რაც თან ახლავს განსაკუთრებულ პირობებს, რომელშიც ეს ოპერაცია მიმდინარეობს. უპირველეს ყოვლისა, ის ფაქტი, რომ ტრადიციული მუსიკოსები, რომელნიც დაშორებული არიან ჩვეული მუსიკალური პრაქტიკის ბუნებრივ გარემოს, თვით უდებენ ზღვარს თვითშემოქმედებას და ამრიგად ამცირებენ იმპროვიზაციის არეს, რომელიც, – ეს საყოველთაოდ ცნობილია, – წარმოადგენს ზეპირი მუსიკალური ნაწარმოებების უმრავლესობისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებას.

სამაგიეროდ, რაც არ უნდა უცნაურად გვეჩვენოს, ექსპერიმენტული პირობები, სწორედ ზემოთ ნახსენებ გარემოებათა გამო, გარკვეულ უპირატესობასაც გვთავაზობს: მსგავს პირობებში, მუსიკოსებს ნაკლები სტიმული გააჩნიათ, ვიდრე ტრადიციული შესრულებისას; ისინი იშვიათად მიმართავენ იმპროვიზაციას და ამრიგად, ინარჩუნებენ მდგრად, უცვლელ „მუხტს“ (*pattern*). ამიტომაც, სტრუქტურული მოდელები, რომელსაც ემყარებიან შემსრულებლები, უფრო აშკარად წარმოჩნდება.

ეს ასპექტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იმ ვითარების გამო, რომ საქმე გვაქვს არა-თეორიზირებულ მუსიკასთან, რომლის შესახებ თვით მუსიკოსებიც ერიდებიან სიტყვაუხვობას, ამიტომ, სწორედ მკვლევარს ევალება წარმოაჩინოს ფუძემდებლური სტრუქტურები. სხვადასხვაგვარი შესრულება ამ სტრუქტურების მხოლოდ ვარიანტებია.

ასე და ამრიგად, მეტნაკლებად შემაკავებელი და შემზღუდველი ხასიათის გამო, ექსპერიმენტული პირობები შეიძლება მივიჩნიოთ ერთობ ხელშემწყობ ფაქტორად, რათა კიდევ უფრო ნათლად გამოიკვეთოს ის უცვლელი და მყარი საფუძველი, რომელიც მუდამ ქვე-დინებად მიყვება მუსიკოსების სპონ-

ტანურ მცდელობას. ის გზას გვიხსნის „მუხტისკენ“, ანუ ნაწარმოების პირველსახისკენ.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ განსაკუთრებულ კონტექსტში, მუსიკოსებსა და მკვლევარს შორის მყარდება სრულიად ახალი ურთიერთობა: ეს უკანასკნელი აღარ არის მოვლენათა მხოლოდ მხილველი, ხოლო მუსიკოსი – კვლევის საზღვრებს გარეთ მდგომი ინფორმაციათა პასიური მატარებელი. იმის გამო, რომ ექსპერიმენტი მიზნად ისახავს სინქრონული ბუნების მქონე ხმოვანი მოვლენის დიაქრონულ რეკონსტრუქციას და კიდევ იმიტომ, რომ ყოველი ნაწარმოების შესრულებისას, მუსიკოსების ჩართვა მათთვის ცნობილი რიგობითობის დაცვით ხდება, შემსრულებელნი მკვლევარის (მისთვის შემსრულებელთა თანამიმდევრობა უცნობია) აქტიურ თანაშემწეებად გვევლინებიან.

მეორე მხრივ, აშკარაა, რომ ზეპირმეტყველების ტრადიციის მქონე ცივილიზაციის კუთვნილი მუსიკალური მემკვიდრეობის შესწავლის მიზნით ექსპერიმენტული მეთოდის გამოყენება აუცილებლად ითხოვს უკიდურეს სიფაქიზეს და პატივისცემას ტრადიციის მიმართ.

იმისთვის, რომ ექსპერიმენტის პირობები სათანადო სიზუსტით განხორციელდეს, მკვლევარმა ყოველივე უნდა იღონოს, რათა მეთოდის პრაქტიკული გამოყენება წყვეტილობის გარეშე მიმდინარეობდეს, რადგან მხოლოდ ამრიგად გახდება შესაძლებელი დასახული მიზნის მიღწევა.

### 3. მეთოდის გამოყენების პირობები

re-recording-ის მეთოდით ჩანერისთვის, გვერდი-გვერდ განვალაგებთ ორ სტერეოფონურ მაგნიტოფონს, A-სა და B-ს. გამოსაკვლევი მუსიკალური ნაწარმოები ადრევეა ჩანერილი. ფირი იკითხება ამისთვის განკუთვნილ A მაგნიტოფონზე და ყურსასმენის საშუალებით გადაეცემა მუსიკოსს, რომელიც, ტრადიციის მიხედვით, რიგით პირველი შემსრულებელია. მას სთხოვენ შეასრულოს თავისი პარტია და თან უსმინოს ანსამბლს, ანუ ადრეულ ჩანანერს. მისი **გამოცალკევებული** შესრულება მიკროფონით იწერება B მაგნიტოფონის ზედა ბილიკზე. ამავდროულად, მავთულის ზონარი, რომელიც აკავშირებს A მაგნიტოფონის „გამოსასვლელს“ B მაგნიტოფონის „შესასვლელთან“, საშუალებას იძლევა ჩავინეროთ A მაგნიტოფონის 1 და 2 ბილიკები B-ს ქვედა ბილიკზე. ჩანანერი ერთდროულად გადაიცემა mono-თი მუსიკოსის სასმენ ჩაფხუტში. ამ ოპერაციის დროს ჩანერილი ფირი გვთავაზობს, ერთი მხრივ, მარჯვენა არხზე, მუსიკალური ნაწარმოების სრულ ჩანანერს, ხოლო მარცხენაზე, სრულყოფილი სინქრონიზაციის დაცვით, პირველი მუსიკოსის ინდივიდუალურ პარტიას, რომელიც განმხოლოებულია დანარჩენისგან.

ამრიგად, მთელი ნაწარმოები, შეიძლება, ხელმეორედ აიგოს სინთეზურად, თუ კი განვაახლებთ ოპერაციას თითოეული მუსიკოსისთვის, გავიმეორებთ რა იმავე პროცესს, რომელიც შეიძლება შემდეგნაირად წარმოვსახოთ: B მაგნიტოფონის ეს-ეს არის ჩანერილი ფირს გადავახვევთ საწყისი წერტილისკენ, შემდეგ მას ჩავდებთ A მაგნიტოფონში, B-ზე კი სუფთა ფირს დავახვევთ. A-ს მეშვეობით, პირველი მუსიკოსის პარტიას, რომელიც ცოტა ხნის წინ ჩავწერეთ ზედა ბილიკზე, ვასმენინებთ, ისევ ყურსასმენის საშუალებით, მეორე მუსიკოსს, რომელიც პარტიის შესასრულებლად ემზადება

და თან გადავწეროთ B მაგნიტოფონის ქვედა ბილიკზე. B-ს ზედა ბილიკზე ვინერთ მეორე მუსიკოსის პარტიას, რომელიც, ერთდროულად, უსმენს წინამავალს და მას შეუწყობს საკუთარ შესრულებას. ახალი ჩანაწერი საშუალებას გვაძლევს ერთდროულად მოვისმინოთ, თანაც სურვილისამებრ, ერთმანეთისგან გამოვყოთ პირველი და მეორე მუსიკოსის ცალკეული, სინქრონულად ჩანერილი პარტიები და აღმოვაჩინოთ მათი გადაკვეთის წერტილები, ე. ი. ორი განსხვავებული პარტიის ურთიერთკავშირები.

საკმარისია გავიმეოროთ ოპერაცია თითოეული ნაწარმოებისთვის, რათა ყოველი პარტიის მთლიანი თუ გამოცალკევებული ჩანაწერების სასურველი რაოდენობის ნაწილებად დაყოფა შევძლოთ.

ასეთი გზით მოპოვებული ჩანაწერების სანდოობაში დასარწმუნებლად, სასმენ ჩაფხუტებს ვურიგებთ სხვა მუსიკოსებს, კერძოდ, ადგილობრივ დღეგრძელებს, რომლებიც საფუძვლიანად იცნობენ საკუთარ მუსიკას. ჩანერის მსვლელობაში, მათ შეუძლიათ, ხელის მოძრაობით მიანიშნონ შეცდომა ან სათანადო შესწორების აუცილებლობა. ჩვენ კი ისლა გვრჩება, კიდევ ერთხელ ჩავწეროთ დაწუნებული მონაკვეთი ისე, რომ არ დაგვჭირდეს ნაწარმოების მთლიანი გადანერა.

მიღებული მასალა საშუალებას გვაძლევს ყველა პარტია ცალკე მოვისმინოთ, ერთი მეორეზე „დადებული“, ან თუ საჭირო გახდა, მთლიანობაშიც. მაგრამ ეს კიდევ არ კმარა ჩანერისთვის. პარტიტურის დამუშავება მართლაც ითხოვს ბაზისური პულსაციის /beat/ წინასწარ წარმოჩენას, რომელზეც აენწყობა უკლებლივ ყველა მუსიკოსი. ეს არის საერთო ეტალონი, საერთო მეტრი /ამ ცნების მეტრონომიული გაგებით/.

მაგრამ ხდება, რომ ეს ეტალონი, თუმც კი იმანენტური, ნაწარმოების შესრულებისას, მხოლოდ მინიშნებულია და ფარული. საჭიროა მისი ხაზგასმა და დღის სინათლეზე გამოტანა, ანუ „ხორცშესხმა“. გარდა იმისა, რომ ის მკვლევარს სთავაზობს იზოქრონულ საყრდენ წერტილებს, რომელიც აუცილებელია ტრანსკრიფციისთვის, ეტალონი საშუალებას იძლევა განისაზღვროს ნაწარმოების ტემპი.

ყველაზე მარტივ და ეფექტურ საშუალებად გვესახება ვთხოვოთ ერთ-ერთ შემსრულებელს მოუსმინოს, ერთი მეორის მიყოლებით, გამოცალკევებული პარტიების ჩანაწერებს და რიტმს ტაშის ცემა ააყოლოს. ტაშს B მაგნიტოფონის ზედა ბილიკზე ვინერთ, იმ დროს, როდესაც ქვედა ბილიკზე მეორდება ნამლერი ან დაკრული პარტია, რომელსაც თან ახლავს ტაში. ასეთი ხერხით მიიღწევა სასურველი სინქრონიზმი.

ოპერაცია მეორდება ყველა პარტიისთვის. შედეგად ჩვენს განკარგულებაში გვექნება ჩანაწერების ახალი სერია, რომელიც წარმოადგენს ცალკეულ პარტიას, შეთანხმებულს ტაშის ცემასთან, რომელიც **საერთოა ყველა პარტიისთვის.**

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ იზოქრონული ორიენტირების მოსაპოვებლად იმ სახით, როგორც მათ აღიქვამენ თვით შემსრულებლები, უნდა მოხდეს მათი აშკარა წარმოჩენა, ანუ მატერიალიზება მუსიკოსების მიერ. ეს ნიშნავს, რომ მკვლევარი არ ერევა ოპერაციის მსვლელობაში. მისი თხოვ-

ნა თუ შენიშვნა უნდა იყოს გასაგები და განსახორციელებელი, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში დირექტიული.

პროცესს თვალყურს ადევნებენ სხვა მუსიკოსები, მათ შორის შემსრულებლებიც იმ მუსიკალური ნაწარმოებისა, რომელიც თვით არის კვლევის საგანი. მუსიკოსებს ახურავთ სასმენი ჩაფხუტები და შეუძლიათ შეაფასონ, ემთხვევა თუ არა ტაშის შემოკვრა მუსიკას.

ჩამოთვლილი ოპერაციების დასრულებისას, მოვიპოვებთ პოლიფონიური ნაწარმოების ანალიზისა და ტრანსკრიფციისთვის აუცილებელ ელემენტებს, კერძოდ:

- მთლიან ჩანაწერს
- ცალკეული პარტიების ჩანაწერს, პულსაციითურთ
- თითოეული პარტიის მეორესთან კომბინაციას, ანუ შეთანხმებას.

დაბოლოს, უნდა აღინიშნოს, რომ:

- მიუხედავად ექსპერიმენტული ხასიათისა, ეს მეთოდი იოტისოდენადაც არ ამახინჯებს საკვლევი მუსიკალური ნაწარმოების სულისკვეთებას. ამისთვის საკმარისია ნავიკითხოთ მისი საშუალებით შექმნილი პარტიტურები და მოვისმინოთ ნაწარმოებთა შესაბამისი ჩანაწერები.

- ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით, ეს მცდელობა კანონიერია, რადგან მუსიკის „მატარებელი“ და შემსრულებელი ნებაყოფლობით, ყოყმანის გარეშე და სიამოვნებითაც კი მონაწილეობენ ჩანერაში და, ამასთანავე, თვითვე ხდებიან ხმოვანი სინთეზის ავკარგიანობის შემფასებლები.

- მეთოდი საშუალებას იძლევა, ერთი და იგივე ნაწარმოების განსხვავებული ვარიანტების შესწავლის საფუძველზე, ჩავწვდეთ მოდელებს, რომლებსკენაც მუდმივად მიემართება მუსიკოსის ცნობიერება ნაწარმოების შესრულებისას.

- მეთოდის ერთი უპირატესობა ისიცაა, რომ ის ამსხვრევს ანალიზსა და სინთეზს შორის არსებულ ანტინომიას, რამეთუ გამუდმებით მოძრაობს ამ ორ ცნებას შორის.

**თარგმნა გიორგი ჯიჯიაშვილმა**