

ვოკალური პოლიფონია და მულტიჟღერადობა (MULTISONANCE) სამხრეთ-აღმოსავლეთ არაბეთში¹

მიჩნეულია, რომ პოლიფონია არ არის ტიპური მოვლენა არაბეთის ნახევარკუნძულის მოსახლეობისთვის, უფრო ზუსტად, სამხრეთ იორდანისა და ერაყის არაბული ქვეყნების მუსიკისთვის. დასავლურ მეცნიერებაში ძალზე ცოტა რამ იციან სამყაროს ამ ნაწილის ინსტრუმენტული პოლიფონიის შესახებ, ხოლო ის, რაც ცნობილია, წარმოდგენილია მოკლევადიანი ბარბითით – „*Ṣūd*, ეთიოპური მრგვალი ლირით – *tanburah* ან შოტლანდიური ტიპის გუდასტვირებით, რომლებიც, როგორც წესი, სიმღერას უწევენ აკომპანემენტს. ვოკალური პოლიფონიის ფენომენი არ არის გამოკვეთილი სამხრეთ არაბეთში, თუმცა ის წარმოდგენილია განსხვავებული კონტექსტით და ფორმებით, რომელთაგან ზოგიერთი ამ ნაშრომში იქნება განხილული.

სანამ მოხსენების ძირითად ნაწილზე გადავალ, ტერმინოლოგიისა და ანალიტიკური ცნებების შესახებ რამდენიმე მოსაზრებას შემოგთავაზებთ. ტერმინი პოლიფონია სამუსიკისმცოდნეო განმარტებებში სულ მცირე ორგვარადაა წარმოდგენილი: ზოგადი და სისტემური გაგებით ის განისაზღვრება, როგორც ორი ან უფრო მეტი ხმის თანაგანვითარება, ანუ ეს მუსიკალური ცნება განსხვავებული სიმაღლის ბგერებს ეხება². უფრო სპეციფიკური გაგებით, პოლიფონია, რომელიც წარმოიშვა და განვითარდა ძირითადად ევროპულ მუსიკალურ პრაქტიკაში, მეტწილად განსაზღვრავს ორგანიზებულ თანაშემსრულებას ორი ან მეტი განსხვავებული მუსიკალური ხმისა, რომელთაც გააჩნიათ ხარისხი, რაც მათ მუსიკალურ იდენტურობაზე (თანასწორუფლებიანობაზე) მეტყველებს. პოლიფონიის ტიპები, რომლებიც გვხვდება ევროპულ საშემსრულებლო პრაქტიკაში, განსაზღვრულია როგორც მუსიკისმცოდნეების, ისე მუსიკის თეორეტიკოსების მიერ (ფუგა, კანონი და ა.შ.). ჰომოფონია, როგორც წესი, გაგებულია, როგორც პოლიფონიის კონტრასტი. ჰეტეროფონია („განსხვავებული ჟღერადობა“), ნეოლოგიზმი შექმნილი კურტ ზაქსის მიერ XX საუკუნის დასაწყისში, ეწოდება ერთი და იგივე მელოდიის სიმულტანურად ჟღერად ვარიანტებს და, როგორც წესი, არ ითვლება პოლიფონიად მისი ვინრო, მსოფლიოს ევროცენტრული გაგებით. ამ ნარკვევში, ისე როგორც ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში ზოგადად, პოლიფონიის ის სისტემურ-ანალიტიკური კონცეფციაა არჩეული, რომელიც ჰეტეროფონიასა და ჰომოფონიას, როგორც პოლიფონიის ტიპებს, ისე განიხილავს.

სამუსიკისმცოდნეო თვალსაზრისით – მუსიკის ისტორიის, ეთნომუსიკოლოგიური თუ კომპარატიული მუსიკისმცოდნეობის კუთხით, პოლიფონიის ათვლის წერტილი და ყველაზე საყურადღებო მახასიათებელია ამ ფენომენის სტრუქტურა, მუსიკალური შედეგის (პროდუქტის) ჟღერადობის თვისება, ან მისი გრაფიკული გამოსახვის ზოგიერთი ფორმა. ამ მხრივ, პოლიფონიის ფენომენი ზოგად-სისტემატურ ქრილში განხილვის თემა შეიძლება გახდეს

მხოლოდ მაშინ, როდესაც ერთდროულად ერთზე მეტი ტონი უღერს. ვარაუდები და კითხვები ჩნდება განზოგადების, პროდუქტის ანალიზის შედეგად.

ვოკალურ პოლიფონიას, ადამიანის ერთი ან მეტი ხმის უღერადობით, ანალიზის თვალსაზრისით უპირატესობა აქვს ინსტრუმენტულ პოლიფონიასთან შედარებით. ვოკალური პოლიფონია, როგორც წესი³, საჭიროებს სიმულტანურ სიმღერას, ანუ სულ მცირე ორი ინდივიდის მუსიკალურ შესრულებას და ურთიერთქმედებას. თუ ჩვენი დასკვნებისთვის ათვლის წერტილს გადავანაცვლებთ უღერადი პროდუქტიდან სოციალურ ქმედებაზე, თვითონ აუღერების პროცესზე, რაც წარმოქმნის პოლიფონიას, ჩვენ მივიღებთ ანალიტურ პერსპექტივას, რაც მიგვიყვანს საკითხთა ფართო წრემდე და საბოლოო დასკვნებამდე, რასაც ვერ მივალწევთ პოლიფონიის ერთ ქრილში განხილვისას. შესრულების თანამონაწილე ინდივიდების ფიზიკურ ქცევას, სადაც თითოეულს თავისი დამოუკიდებელი ხმა გააჩნია, ჩვენ შეგვიძლია დავამატოთ ვერბალური მონაცემები – რასაც შემსრულებლები, კომპოზიტორები, თეორეტიკოსები ინდივიდუალურ და სოციალურ ქმედებაში ფიზიკური ქცევის დაკვირვებით გაიაზრებენ – რითაც შესაძლებლობა გვეძლევა მივიღეთ მუსიკის იმ პროცესების უფრო ამომწურავ ანალიზამდე, რომელთა მეშვეობითაც ის წარმოიქმნება. გამომდინარე სიტუაციიდან, როდესაც რამდენიმე ინდივიდი ერთად მღერის, ჩვენ შეგვიძლია ნაშრომის ფარგლებში წარმოვიდგინოთ შესრულების დროს მომღერლებს შორის წარმოქმნილი სოციალური თანაქმედების ყველა ფორმა, რომელიც ქმნის პოლიფონიის წარმოშობის პირობებს.

ტერმინოლოგიური სიცხადისთვის, მე გამოვიყენებ ტერმინს – ვოკალური პოლიფონია, რათა აღვნიშნო ბგერითი პროდუქტი, წარმოდგენილი ერთზე მეტი ტონის აუღერებით. ერთზე მეტი ადამიანის სიმღერას, რომელიც განურჩევლად იმისა, იღებს თუ არა ის პოლიფონიის სახეს, მე ვუნოდებდი ვოკალურ **მულტიუღერადობას** (ხმოვანებას) – *multisonance*. ტერმინოლოგიურად მინიშნებული კონცეფციური განსხვავება შესაძლებელს ხდის დავსვათ კითხვა – რატომ და რა გარემოების შედეგად არ მივყავართ *multisonance*-ს პოლიფონიასთან? როდის და რატომ ვიღებთ მის შედეგად პოლიფონიის გარკვეულ სახეობებს?

აღმოსავლეთ არაბეთის, ომანის სულთანატის და არაბეთის გაერთიანებული ემირატების ხალხი – სამხრეთ არაბეთის არაბების ტრადიციების უპირველესი მატარებელი არიან, თუმცა ბევრი რამ აქვთ საერთო ასევე აღმოსავლეთ აფრიკის, ირანის, პაკისტანის და ინდოეთის კულტურის ელემენტებთან.

მიჩნეულია რომ, ვოკალური პოლიფონია ძირითადად არ არის ტიპური ამ რეგიონისათვის; თუმცა მისი არსებობის დამადასტურებელი ფაქტები გამოვლენილია არაბეთის ყურის⁴ მარგალიტის მადიებლების, მეთევზეების და მეზღვაურების რეპერტუარში. როგორც წესი, ის ასოცირდება აფრიკულ სანყისებთან, მიუხედავად იმისა, რომ არგუმენტებს მივყავართ უძველესი არაბული კულტურის ფესვებთან.

წინამდებარე წერილში წარმოჩენილი და განხილულია ვოკალური პოლიფონიის ის შემთხვევები, რომლებიც გვხვდება განსხვავებული შესრულების კონტექსტში ჩრდილოეთ ომანის ბატინაჰის რეგიონში⁵. ქვეყნის ამ ნაწილში ძნელად თუ მოიძებნება ინსტრუმენტული მუსიკა სუფთა სახით და ძალზე ცოტა გვხვდება მელოდიური ინსტრუმენტები. შესრულებისას გამოყენებული ყველა ინსტრუმენტი – ჰობოი *mizmar* ან *zorna*, ბალუჩის ორმაგი კლარნეტი *çifte*, ბარბითი მოკლე ყელით „*ūd*“ და შოტლანდიური გუდასტვირის ტიპის *qurba* – ან სიმღერის აკომპანემენტისათვის გამოიყენება, ან ეს ინსტრუმენტები საგუნდო სიმღერას ენაცვლებიან. სიმღერა ხშირად ერთზე მეტ შემსრულებელს მოიცავს, რაც ვოკალური პოლიფონიის შემთხვევის მეტ ალბათობას წარმოშობს. მე განვიხილავ კოლექტიური შესრულების რამდენიმე შემთხვევას, რათა ამ ნიმუშებში გამოვავლინო ვოკალური პოლიფონია და მისი ფორმები. ჩვენ განვიხილავთ სამკურნალო რიტუალს *ḥaḥr*, რომელიც ერთნაირი სახითაა წარმოდგენილი სრულიად სამხრეთ ერაყიდან ჩრდილოეთ ომანამდე არსებულ გოლფის მხარეში. ერთ ადგილზე ბინადარი ხალხის საქორწილო სიმღერები, ბედუინების *raẓīf* და ისლამური საღვთო სანესო რიტუალი *mawlid* ან *maʿlīd*. ყველა ისინი თანაარსებობენ ერთ რეგიონში და შეიძლება შესრულდნენ ერთი და იმავე მოვლენის დროს, როგორც არის ქორწინება ან წინადაცვეთა⁶. სოციალურ კონტექსტში მათი პოლიფონიური სტრუქტურების ანალიზი მიუთითებს ადაპტაციის საერთო პროცესზე, რომელიც ინდოეთის ოკეანის აუზის ეთნიკურად განსხვავებულ წარმომავლობის მოსახლეობას ახასიათებს.

ალბათ, სამხრეთ არაბეთის ვოკალური პოლიფონიის ყველაზე ცნობილი მაგალითი არის „მარგალიტის მაძიებელთა სიმღერა“ არაბეთის ყურედან. 1962 წელს, როდესაც დანიელმა პოლ როვსინგ ოლსენმა პირველმა ჩაწერა მარგალიტის მაძიებელთა სიმღერა ბაჰრეინში, მარგალიტის მოპოვება, როგორც საქმიანობა უკვე არააქტუალური იყო, თუმცა სიმღერის პრაქტიკა, რომელიც თან ახლდა შრომით პროცესს, შემდგომში მეთევზეების თავყრილობებზე გრძელდებოდა, და ეს სიმღერა ჟღერდა მათ სახლში ცივი სეზონის დროსაც, როცა თევზაობა შეუძლებელი იყო. სათევზაო ნავის ეკიპაჟი შედგებოდა კაპიტნის, მყვინთავებისა და მათი დამხმარეებისგან, რომლებიც გემბანზე რჩებოდნენ, ასევე რამდენიმე *naham*-ისგან – ჩვენ მათ ვუწოდებთ წამყვან მომღერლებს, რომელთა ძირითადი მოვალეობა იყო სიმღერა თევზაობის და საზღვაო საქმიანობის პროცესში. ყოველივე ეს ემსახურებოდა მათი შრომითი პროცესის კოორდინაციას, როგორც არის ღუზის ამოღება, იალქნების აწევა ან მეზღვაურების გახალისება. *naham*-ი ასრულებს სიმღერებს ერთი მეორეს მიყოლებით, სტანდარტული მელოდიური მოდელების ინდივიდუალური ვარიანტებით და ტექსტებით, რომლებიც კონკრეტულ საქმიანობას ეხება. ხანდახან მათი შედახილები ერთმანეთს ემთხვევა. ეკიპაჟის დანარჩენი წევრები ეხმარებიან მათ მონოტონური დუდუნით დაბალ ხმაზე და წამოდახილებით. *multisonance*-ს განსაზღვრული და დიფერენცირებული ფუნქციებით, მიყვავართ პოლიფონიის დაშრევებულ ფორმებ-

ან, სადაც სოლისტების მიერ წარმოდგენილი თანხვედრილი მონაცვლე შედახილები – *nahham*, კომბინირებულია ეკიპაჟის წევრების მონოტონურ სიმღერასთან. ყოველივე ეს ნათლად ჩანს პოლ როვსინგ ოლსენის მიერ 1962 წელს⁷ ბაჰრეინში გაკეთებულ ჩანანერში (Rovsing Olsen, 2002).

დახილის და პასუხის ერთი და იგივე მოდელი, სადაც *naham*-ების შედახილები დროდადრო ემთხვევა ერთმანეთს და ეკიპაჟის დანარჩენი წევრები პასუხობენ მონოტონურად, საერთოა აღმოსავლეთ არაბეთის სანაპიროს მეზღვაურებისა და მეთევზეებისათვის – სავარაუდოა იგივე აფრიკული დიდი სავაჭრო გემების ეკიპაჟისთვისაც, არაბეთის ზღვის გარშემო აღმოსავლეთ აფრიკიდან არაბეთის ყურემდე ინდოეთში⁸.

დახილი და პასუხი – მონაცვლეობა სოლო მომღერლებსა და გუნდს შორის – არის აღმოსავლეთ არაბეთის საშემსრულებლო ხელოვნების ძირითადი ფორმა. იშვიათად, ის წარმოქმნის პოლიფონიას, ხან იმის გამო, რომ გუნდი შედის, მაშინ როდესაც წამყვან სოლისტს არა აქვს ფრაზა დასრულებული, ან პირიქით, სოლისტი იწყებს სიმღერას, როდესაც გუნდი ჯერ კიდევ მღერის, ან ორივე ერთად. დახილი და პასუხი – ძირითადად აფრიკულ ელემენტებთან ასოცირდება. მსგავსი შემთხვევა გვხვდება **სამკურნალო რიტუალში ზაჰრ**, რომელიც სუდანში გვხვდება და მიზნად ისახავს სულის დამშვიდებას. ზაჰრ-ის რიტუალს ჰყავს სულიერი წინამძღოლი, აბუ ალ-ზაჰრ (ლიტ. ზაჰრ -ის მამა), რომელიც ხშირად ასევე წამყვანი მომღერალია. ის შეიძლება იყოს როგორც ქალი, ასევე მამაკაცი. მუსიკალურ ტერმინებში, წამყვანი მომღერალი ენაცვლება ქალთა და მამაკაცთა გუნდს იგივე შედახილით და მეტ-ნაკლებად თანხვედრი საპასუხო მოდელით. მოპასუხე გუნდი ასევე შედის, საკმაოდ იშვიათად, გაფანტული მანერით და წარმოადგენს ერთი მელოდიის ერთდროულ ვარიანტებს – პოლიფონია წარმოდგენილია რესპონსორული სიმღერის და ჰეტეროფონიის⁹ კომბინაციით – რასაც გერმანულად *Variantenheterophonie* (ვარიანტული ჰეტეროფონია) ეწოდება. იხ. დანართში, სურათი 1. ზაჰრ-ის სამკურნალო რიტუალი.

ჩრდილოეთ ომანის ზღვის სანაპირო რაიონების მოსახლეობას შეადგენენ არაბები, ბალუჩები, სპარსები და ნანილობრივ აფრიკელები, ხოლო აფრო-ომანელების „ხელოვნების“ აუცილებელი შემადგენელია „მჯდომარე“ არაბების ქორწილები. გვხვდება სხვადასხვაგვარი „ხელოვნების“ (*funun*) თხუთმეტამდე ვარიანტი და მათი არჩევანი და ვარიანტების სიმრავლე დამოკიდებულია „ქორწილის მფლობელის“ სურვილზე და სიმდიდრეზე. ზოგ შესრულებას გააჩნია სპეციფიკურად ეთნიკური ელფერი, ან ახასიათებს რელიგიური ელემენტები, რაც დამოკიდებულია იმაზე, თუ ვისი ქორწილია, თუმცა ხშირად მაინც შეიძლება მიუღებელი იყოს მათთვის, ვინც თავს ღვთისმოსავად მიიჩნევს. მაგრამ არჩევანის მიუხედავად, მჯდომარე არაბების და აფრო-ომანელების¹⁰ არც ერთი ქორწილი არ იმართება *dan-dan*-ის, ან *ghina'al-nisa'*-ს წარმოდგენის – „ქალთა სიმღერების“ გარეშე. ეს წარმოდგენა ყოველთვის სრულდება დაქირავებული პროფესიონალი მუსიკოსების ჯგუფის

მიერ, სადაც წამყვანი მომღერალი შეიძლება იყოს ქალი (*muṭṭriba*) ან მამაკაცი (*muṭṭrib*), ამასთანავე, ყოველთვის მონაწილეობს გუნდი (*hariḥm*, – ქალები) და ორი მედოლე. ყველა მუსიკოსი, როგორც წესი, აფრიკული წარმოშობისაა. წამყვანი მომღერალი და გუნდი მონაცვლეობს შედახილი-პასუხის მოდელით, სადაც გუნდის პასუხი მელოდიურად და მეტრულად ფიქსირებულია, მაშინ როდესაც, წამყვანი მომღერალი შემოქმედებითად თავისუფალია ვარიაციების, ხშირად რეაგირებს სოციალურ გარემოზე – ახალი სტუმრების დღეგრძელობისას ან მექორწილებისთვის გასამრჯელოს თხოვნისას. ყოველივე ეს აისახება მუსიკალურ პროდუქციაზე, *muṭṭriba*-ს შედახილის და *hariḥm*-ის მდორე სიმღერის ურთიერთკავშირისას, რომლის დროსაც პოლიფონიური ფრაზები წარმოიქმნება. ამ განსაკუთრებული შესრულებისას, *hariḥm*-ი ცეკვავს, *muṭṭriba* დგას ხელში მიკროფონით, ხოლო მედოლეები მომღერლებსა და გუნდს შორის მოძრაობენ. შედახილი და პასუხი ერთიანდება რთული სახის ვარიანტულ ჰეტეროფონიაში (*variantenheterophonie*). *muṭṭriba*-ს უერთდება მეორე *muṭṭriba*, ამ შემთხვევაში მისი და, რომელიც „*muṭṭriba*-ს ხმას უფრო ძლიერს ხდის“. ყოველივე გვხვდება 1976 წლამდე პრაქტიკაში. როდესაც გამაძლიერებლები და მიკროფონები არ იხმარებოდა. იმ წელს ომანის ზღვისპირა რეგიონებში პირველად გამოჩნდა ელექტრონული პორტატიული, და შემდეგ სტაციონარული მეგაფონი, რის შედეგადაც *muṭṭriba*-ს ხმის გაორმაგება ნაკლებად აუცილებელი გახდა. იხ. სურათი 2. *ghina'al-nisa'*-ის შესრულება.

აღსანიშნავია, რომ მეორე მომღერალი აძლიერებს *muṭṭriba*-ს ხმას არა მარტო უნისონში დუბლირებით, არამედ მღერის პარალელური ტერციით, კვარტით და კვინტით მაღლა. ასევე აღსანიშნავია, რომ მოპასუხე გუნდი დროდადრო ითავისებს სახეშეცვლილ და გამდიდრებულ ჟღერადობას, ეს არის პროფესიული მუსიკოსების – მოცეკვავეების ჯგუფი, რომელიც ერთად იშვიათად გამოდის, განსაკუთრებულ შემთხვევებში წარმოდგებიან ამ ჯგუფის წევრებად. შედეგად მიიღება ვარიანტული ჰეტეროფონია, რომელიც მიჩნეულია „ხმის გამაძლიერებლად“ და არ არის ჩაფიქრებული და აღქმული, როგორც ორი სხვადასხვა ვარიანტი. იხ. მაგალითი 1¹¹: *ghina'al-nisa'*. ქრისტენსენის საექსპედიციო ვიდეო ჩანაწერი 1990¹².

მუსიკალურ პრაქტიკაში ბედუინებს „ნაღდი“, ნამდვილი არაბები შეიძლება ვუწოდოთ. მართალია, გარკვეულწილად, აღარ არსებობენ მომთაბარე ბედუინები, მაგრამ არსებობენ ხალხთა გარკვეული ჯგუფები, რომლებმაც, მომთაბარე ცხოვრება ახლო წარსულში შეცვალეს მკვიდრი ცხოვრების წესზე („მომთაბარე“, როგორც „მკვიდრის“ ოპოზიციური გაგება), თუმცა ერთ ადგილზე დამკვიდრების პროცესი საუკუნეებზე გაინელა. ახლაც კი ერთ ადგილზე დამკვიდრებული ბედუინები ინარჩუნებენ და ასრულებენ, განსხვავებული ხარისხით, გარკვეულ მონაკვეთებს თავიანთი *badu*-დან, რომელშიც სიმღერის და ცეკვის მულტისონურ წარმოდგენას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ბედუინები ძალზე იშვიათად მღერიან მარტო. ჩრდილოეთ ომანში, ბედუინთა უმრავლესობა, ვინც უფრო ახლოს არიან თავიანთ მომთაბარე

წარსულთან, არ იყენებენ მუსიკალურ ინსტრუმენტებს მუსიკალური ქმედებისას, არამედ ეყრდნობა უფრო დეკლამაციას და სასიმღერო პოეზიას *shella*, ვიდრე „აქლემების სიმღერებს და ცეკვებს“. სხვები იყენებენ დოლს სიმღერის აკომპანემენტისთვის; „მედოლეები“, როგორც წესი, არიან „მოახლეები“, ე.ი. აფრიკული მოსახლეობის წარმომადგენლები. *raziʿf*-ის ცეკვებში მონაწილეობს მამაკაც მოცეკვავეთა ორი მოპირდაპირე რიგი, შემდგარი ინდივიდებისგან, რომლებიც ცეკვასთან ერთად სასიმღერო-დეკლამაციურ პოეზიასაც წარმოადგენენ. მოცეკვავეების ეს ორი რიგი ენაცვლება ერთმანეთს მოკლე პოეტური ტექსტის სიმღერით, ხშირად მოკლე დიაპაზონის მელიოდებით. ხშირ შემთხვევაში ეს ანტიფონური მულტისონური პრაქტიკა არ წარმოადგენს პოლიფონიის არათუ არც ერთ სახეობას, არამედ არც რუდიმენტულ ჰეტეროფონიას, ხშირად განზრახ წარმოდგენილს სიმულტანური ხმოვანების შედეგად ერთი მელიოდის ვარიანტებით¹³. იხ. სურათი 3. საქორწილო წარმოდგენაში *ayyala*.

მიუხედავად ამისა, საცეკვაო სიმღერების ანტიფონურ *multisonance*-ურ შესრულებაში დროდადრო მაინც ვხვდებით პოლიფონიას – როდესაც, ერთი ან შემდეგ მეორე ხაზის მოცეკვავეები წარმოადგენენ ერთი მელიოდის განსხვავებულ ვერსიებს ან ვარიანტებს. ეს ხდება მაშინ, როდესაც სხვადასხვა ადგილიდან შეკრებილი მოცეკვავეები ერთად არიან წარმოდგენილნი, როგორც ეს ხდება მაგალითად, ქორწილებში. ამან შეიძლება მიგვიყვანოს ძალზედ განვითარებული ვარიანტული ჰეტეროფონიის ფორმამდე, სადაც ტონალურობა ამყარებს ურთიერთობას ხმებს შორის, რაც არის ნაჩვენები შემდეგ მაგალითში. იხ. მაგალითი 2. საქორწილო ცეკვა *ayyala*.

მრავალ ქორწილში, განსაკუთრებით თუ მექორწილეები წარმოშობით მუსლიმები არიან, წარმოდგენილია *al-maʿlīd*-ი, ომანური დიალექტით – *al-maʿlīd*, ანუ მოჰამედის დაბადებისა და ცხოვრების გახსენების რიტუალი. შემსრულებლების ჯგუფი, „*al-maʿlīd*-ის წრე“ შეიცავს ხელმძღვანელს – *al-khalīfah*-ს, ერთ რიგში მჯდომარე რამდენიმე მამაკაცს, ანუ *qur'a* (ყურანის) „მკითხველებს“ და *hawwīm*-ის „თაყვანისმცემლებს“, რომლებიც „მკითხველების“ საწინააღმდეგო რიგში სხედან და სახით მათკენ არიან შებრუნებული.

al-maʿlīd -ის რიტუალი მკაცრად კოდიფიცირებულია ზეპირ პრაქტიკაში; ის იწყება ალაჰის მოწოდებით ყურანიდან, რომელსაც მოსდევს წინასწარმეტყველის ცხოვრების შესახებ ამბის საჯარო კითხვა, სადაც მკითხველებს ენაცვლება გუნდი შეძახილი-პასუხის მოდელით; ყოველივე ეს გადაიქცევა ჰიმნში, რომელშიც, თავის მხრივ, მკითხველები და თაყვანისმცემლები ქმნიან ანტიფონიას. როდესაც თაყვანისმცემლები იწყებენ ტანის მოძრაობას მჯდომარედ ცეკვისას, ჰიმნის მელიოდა და *hawwīm*-ის პასუხი ერთიანდება ორი ხმის უწყვეტ პოლიფონიურ დიალოგში, სადაც ერთი აგრძელებს ჰიმნის მელიოდის, ხოლო მეორეს პასუხში (რესპონსორი), მუსიკოლოგიური ანალიზისას, შეიძლება დავინახოთ მარგალიტის მადიებელთა განვითარებული სიმღერის ელემენტები. *al-maʿlīd*-ის რიტუალი გვხვდება არა მხოლოდ ქორწილებში,

არამედ მსხვერპლშენირვის აღთქმის რიტუალის დროსაც და მოითხოვს სპეციალურ ოსტატობას „წრის წევრებისგან“. განწევრიანება შესაძლებელია ყველასთვის, ვისაც შეუძლია აითვისოს ოსტატობა, ეთნოსის და სოციალური სტატუსის მიუხედავად. *al-maḍlid*-ის მუსიკალურ სტრუქტურაში წარმოდგენილია აღმოსავლეთ არაბეთში ცნობილი პოლიფონიის ყველა ტიპი. იხ. სურათი 4, სურათი 5 და მაგალითი 3: *Al-maḍlid*, ისლამური რელიგიური საწესრიგო რიტუალი¹⁴.

დასკვნა

არაბეთის ნახევარკუნძულის აღმოსავლეთ ნაწილის ვოკალური შემოქმედების მიმოხილვამ გვიჩვენა, რომ სოფლის დასახლებაში, ურბანული არაბული კლასიკური და პოპულარული მუსიკა, ვოკალური მულტიჟღერადობა – ჟღერადობის და სოციალური პრაქტიკის ერთდროული შერწყმა – უფრო ნესია, ვიდრე გამონაკლისი, თუმცა ყოველთვის არ წარმოშობს პოლიფონიას.

ვოკალური პოლიფონია ჩნდება სხვადასხვა ფორმით, რაც ადამიანის ქმედების გარკვეული ტიპის მუსიკალურ შემოქმედებასთან მჭიდრო კავშირშია: სოლო და საგუნდო სიმღერის მონაცვლეობა, ერთი ხმის სხვა ხმებთან მონაცვლეობა, ხშირად წარმოქმნილი გუნდის გაბმულ ან პულსირებულ დუღუნთან (სიმღერასთან) ზედდება. მარგალიტის მაძიებელთა შრომის სიმღერა ამის თვალსაჩინო მაგალითია. მომღერლების ორი მონაცვლე ჯგუფის ანტიფონური მოდელი დროდადრო წარმოგვიდგენს რთულ ვარიანტულ ჰეტეროფონიას, რაც ვლინდება, როგორც ტონალური ჰომოფონია. ეს შემთხვევა შეიძლება მივაკუთვნოთ მულტიჟღერადობა, სადაც ჩართულნი არიან ინდივიდუუმები, რომელთათვისაც ჩვეულია ერთი და იგივე მელოდიის და პოეზიის განსხვავებული ვარიანტების შესრულება. რიტუალურ კონტექსტში, *maḍlid*-ის დღესასწაულში, ყველა ეს ფორმა ერთიანდება უმაღლესი სტრუქტურული და კოდიფიცირებული სახით. ეს ფორმები, როგორც ჩანს, წარმოიშვა კულტურული მრავალფეროვნებიდან და კულტურათა გაცვლებიდან გამომდინარე, რაც არაბეთის ნახევარკუნძულის აღმოსავლეთ ნაწილისთვისაა ზოგადად დამახასიათებელი. ის კომპლექსური კულტურული პროცესები, რომელიც თან სდევს „პოლიფონიის“ ფენომენს, საჭიროებს შემდგომ შესწავლას. ამ მიმართებით, თუ დავამკვიდრებთ ანალიტიურ საზღვრებს მულტიჟღერადობის მიმართ – რაც ერთზე მეტი ბგერითი წყაროს მიერ წარმოებულ მუსიკალური ბგერის ერთდროულ ჟღერადობას ნიშნავს, ვფიქრობ, ჩვენ უკეთ ჩავწვდებით პოლიფონიის ძირეულ პროცესებს.

შენიშვნები

1. ეს არის განახლებული ვერსია მოხსენებისა, რომელიც წარმოდგენილი იყო ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე, თბილისი, 2002 წლის ოქტომბერი. მე მაძღობა მინდა გადავუხადო ორგანიზატორებს გამორჩეული სტუმართმოყვარეობისთვის და კოლუმბიის უნივერსიტეტს მგზავრობის ხარჯის დაფარვისთვის.
2. მე არ შევხებები აქ ისეთ საკითხებს, თუ ვინ განსაზღვრავს მნიშვნელობას, ან რას წარმოადგენს „მუსიკალური მნიშვნელობა“.
3. გამონაკლისს წარმოადგენს ე.წ. ყელისმიერი სიმღერა.
4. ჩანაწერები გამოქვეყნებულია 1962 წელს ოლსენის და 1976 წელს ტუმას მიერ.
5. სოჰარის მუსიკალური ცხოვრების, ბატინაჰის დედაქალაქის და პროვინციის საერთო აღწერა. იხ. ქრისტენსენი 2002. საექსპედიციო შრომა ამ ნარკვევისთვის ჩატარდა 1985-დან 1992 წლების მონაკვეთში, ომანის ტრადიციული მუსიკის ცენტრის მხარდაჭერით, მუსკატი, ომანის სულთანატი.
6. მიუხედავად ამისა, 1980-იანი წლების შემდგომ, რიტუალური წინადაცვეთა ძირითადად ხორციელდებოდა საავადმყოფოებში და მასთან დაკავშირებული ჩვეული დღესასწაულები მას შემდეგ შემცირდა ან საერთოდ გაუქმდა.
7. როვსინგ ოლსენი 1962, ჩანაწერი 1.
8. ომანის სულთანატში, სადაც *dhaws* ფაქტობრივად გაქრა 1970-ის შემდეგ, „ზღვის ხელოვნებათა“ *funun al-bahr*-ის სიმღერას მღერიან მეტწილად აფრო-ომანელები. ეროვნული მემკვიდრეობის ეს ნაწილი ნაჩვენები იყო ტელევიზიით. იხ. ქრისტენსენი 2002
9. გამოუქვეყნებელი ვიდეოჩანაწერი: სამკურნალო რიტუალი *zaḥr* ქრისტენსენის საექსპედიციო ჩანაწერი სოჰ92-7.
10. ეს ტერმინი ეხება ომანის აფრიკული წარმოშობის მოსახლეობას, რომელთაგან ორი მთავარი სოციალური კატეგორია გამოიყოფა: ყოფილი მონების შთამომავლები და იმ ომანელების შთამომავლები, რომლებიც აფრიკელ ქალებზე ქორწინდებოდნენ. პოლიტიკურად სწორი ტერმინია ამ შემთხვევაში – აფრო-ომანელი. მუსიკოსები ამ საკითხთან მიმართებაში, ყოფილი მონების შთამომავლები არიან.
11. ამ ნარკვევში ნოტაცია გამოკვეთს ჩვენ დისკუსიასთან დაკავშირებულ ნიშნებს ვოკალურ პოლიფონიასთან მიმართებაში.
12. *ghina' al-nisa'*-ს ჩანაწერი გვხვდება ქრისტენსენთან 1993 წელს
13. ვიდეოზე დემონსტრირებული: ბედუინების საქორწილო ცეკვა. *Badaw-wiya. Harrit al-Shekh*. ქრისტენსენი 1992, საექსპედიციო ჩანაწერი.
14. *al-maḥlid*-ის ჩანაწერი გამოქვეყნებულია ქრისტენსენის მიერ 1993 წელს.

Conclusions

Our survey of vocal practices in the Eastern part of the Arab peninsula has shown that in rural settings, away from urban Arabic classical and popular music, vocal multisonance – the simultaneous sounding of voices as a social practice – is the rule rather than the exception, but it does not always produce polyphony. Vocal polyphony occurs in several forms that are closely connected to particular types of human activities in musical performance: The alternating of solo with choral singing, a single voice alternating with several, frequently produces overlapping in the form of a drone held or pulsed by the chorus. The pearl fishers' work songs are an outstanding example. The alternating of two equal groups of singers, the antiphonal pattern that is associated primarily with Bedouins, sometimes produces elaborate *variantheterophonie* that appears as tonal homophony, but this occurrence seems to be linked to multisonance involving individuals who are familiar with different versions of the same melody and poetry. In a prominent ritual context, the *mâlid* celebration, all these forms combine in a highly structured and codified way. These musical forms have in all probability profited from the cultural diversity and cultural exchanges that characterize the Eastern part of the Arab peninsula. The complex cultural processes that surround the observable phenomenon "polyphony" warrant further study. By setting the analytical scope to multisonance – the simultaneous production of musical sound by more than one sound source – we may, I propose, gain a better understanding of the generative processes of polyphony.

Notes

¹ This is a revised version of a paper presented at the First International Symposium on Vocal Polyphony, Tbilisi, October 2002. I wish to thank the organizers for their most generous hospitality, and Columbia University for travel support.

² I shall not engage here the important questions of Who attributes meaning, or What constitutes "musical meaning."

³ Known exceptions include the so-called throat singing.

⁴ Recordings are published on Olsen 1962 and Touma 1976.

⁵ For a general description of musical life in Sohar, the principal town and province of the Batinah, see Christensen 2002. Fieldwork for this essay was conducted between 1985 and 1992, with the support of the Oman Centre for Traditional Music, Muscat, Sultanate of Oman.

⁶ However, since the late 1980s, ritual circumcisions have been carried out generally in hospitals, and the elaborate celebrations that were customary until then were greatly reduced or even abolished altogether.

⁷ Roving Olsen 1962, track 1.

⁸ In the Sultanate of Oman, where working *dhaws* have disappeared completely since ca. 1970, the singing of "sea arts" *funûn al-bahr* has become the province of youth groups with predominantly Afro-Omani membership. These sea arts have become part of the national lore shown on television. See Christensen 1992.

⁹ Unpublished Video: Curing ritual *zâr*. Christensen Field tape Soh92-7.

¹⁰ This term refers to Omanis of African descent, of whom there are two major social categories that are generally distinguished: descendants of former slaves, and descendants of Omanis who married "free" African women. The politically correct term Afro-Omanis covers all. The musicians in question here are all descendants of former slaves.

¹¹ The notations in this essay attempt only to sketch the features pertinent to our discussion of vocal polyphony.

¹² A recording of *ghina' al-nisa'* is published on Christensen 1993.

¹³ Demonstrated by Video: Bedouin wedding dance. Badawwiya. Harrit al-Sheikh. Christensen 1992, Field tape.

¹⁴ A recording of *al-mâlid* is published on Christensen 1993.

References

Christensen, Dieter. (1992). Worlds of Music, Music of the World. The case of Oman. In: M.P. Baumann, ed., *World Music - Musics of the World*. Wilhelmshaven: Noetzel. Pp. 107-122. (=Intercultural Music Studies 3).

Christensen, Dieter. (1993). *Traditional Arts of Oman*. Compact disc with booklet. Paris: UNESCO Collection of Traditional Music.

Christensen, Dieter. (2002). Musical life in Sohar, Oman. *Garland Encyclopaedia of World Music*, vol. 6, pp. 670-83.

Rovsing Olsen, Poul. (1962). Pêcheurs de perles et musiciens du golfe persique. LP OCORA OCR42.

Rovsing Olsen, Poul. (2002). *Music in Bahrain*. Aarhus. Aarhus University Press. 183 pp., 3 compact discs.

Touma, Habib Hassan. (1976). Bahrain: Fidjeri, Songs of Pearl Divers. UNESCO/NAÏ VE D8046.

სურათი 1. ზაპრ-ის სამკურნალო რიტუალი. წამყვანი მომღერალი ხელით ეხება პაციენტს, მაშინ როდესაც ქალებისა და კაცების გუნდი ტაშს უკრავს და ელოდება, რომ დაუბრუნდნენ სიმღერას. სალვა ელ შავანის ფოტო, სოჰარი, 1992.

FIGURE 1. *ZaPr* healing ritual. The lead singer touches the patient while the chorus of women and men, clapping hands, await their turn to sing. Photo Salwa El-Shawan, Sohar 1992.



სურათი 2. *ghina'al-nisa'*-ის შესრულება. „მუტრიბა“ (*muṭriba*) ჰალუმაჰ და მისი დედი მღერის მიკროფონის გარეშე მედოლებს თანხლებით.

FIGURE 2. *Ghina'al-nisa'* performance. The *muṭriba* Halumah and her sister singing without microphone, with the drummers “visiting” them.



სურათი 3. მომღერალ/მოცეკვავეთა მოპირდაპირე რიგები საქორწილო წარ-
მოდგენაში *ayyala*. სოჰარი. 1992

FIGURE 3. The opposing lines of singers/dancers in a wedding performing *ayyala*. Sohar, 1992.



სურათი 4. ყურანის „მკითხველების“ და *hawwī m*-ის „თაყვანისმცემლების“
მოპირდაპირე რიგები *al-maʿlīd*-ის წარმოდგენისას ქორწილში.

FIGURE 4. The opposite lines of “readers” *qur’a* (right, here with rame drums *tar*), and the
“adorers” or *hawwī m*, in an *al-maʿlīd* performance during a wedding. Sohar 1990.



სურათი 5. *hawwim*-ის რიგი *huwwamah*-ის ნაწილში
FIGURE 5. *The line of the hawwim during the huwwamah section.*



მაგალითი. 1. *ghina'al-nisa'*. ქრისტენსენის საექსპედიციო ვიდეო ჩანაწერი 1990
EXAMPLE. 1. *ghina' al-nisa'*. *Video Field tape Christensen 1990*¹²

drums seque

$g = e \flat$

მაგალითი. 2. საქორწილო ცეკვა *ayyala* სოჰარი. 1992.
EXAMPLE. 2. *Wedding dance ayyala. Sohar, 1992.*

$g = \underline{d}$

drums seque

etc.

მაგალითი 3. *Al-maʿlīd*, ისლამური რელიგიური სანესო რიტუალი. *huwwamah*-ის ნაწილი
EXAMPLE. 2. *Al-maʿlīd – Islamic devotional performance. The huwwamah section.*

hawwim $g = \underline{b}$

Qur'a

ect.