

## ბოსნია-ჰერცეგოვინას ვოკალური მრავალხმიანობა საქართველოსა და ხმელთაშუა ზღვის კონტაქსტში

ხმელთაშუა და შავი ზღვების მიმდებარე ქვეყნები ცნობილია იმით, რომ ისინი მრავალხმიანობის სამშობლოს წარმოადგენენ. მრავალხმიანი სიმღერა არის, ან იყო ჩვეულებრივი, უბრალო ხალხის საზოგადოებრივი ყოფის განუყოფელი ნაწილი. ვოკალურ-პოლიფონიური ხელოვნების გავრცელების ზონა ამ არეებზე არაა არც უწყვეტი და არც ერთგვაროვანი – არის რეგიონები, სადაც საზოგადოებრივი მრავალხმიანობა არაა დამკვიდრებული პრაქტიკაში, ხოლო იქ, სადაც იგი არის, მისი ფორმები შეიძლება დიდად განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან; ერთსა და იმავე ადგილზე შეიძლება თანაარსებობდეს სხვადასხვა ფორმებიც. მუსიკისმცოდნეები, კერძოდ, ისტორიკოსები, შედარებითი თუ ეთნომუსიკისმცოდნეები, ცდილობდნენ აეხსნათ ეს ფენომენი ქალაქური ან პროფესიული სტილიდან წარმოშობის, მუსიკალური შემოქმედების ცენტრებიდან დიფუზიის, მიგრაციის, რასობრივი ან გეოგრაფიული თავისებურებების პოზიციებიდან. ყველა ამ მიდგომისას ფოკუსში ექცეოდა მუსიკალური შემოქმედების „პროდუქტების“ აშკარა მსგავსება, ისეთი ჟღერადობა, როგორც აღიქმებოდა ფონემურად მუსიკისმცოდნის დონეზე გათვინცნობიერებული მოყვარულების მიერ, რომლებიც „მოსულები“, „გარეშენი“ იყვნენ კონკრეტული მომღერალი ჯგუფებისათვის. ძირითადად, დასკვნები კეთდებოდა ჩანაწერებისა და მუსიკალური ტრანსკრიფციების საფუძველზე; პრაქტიკოსები, მომღერლები და მათი სოციალური გარემოცვა, ისევე, როგორც მათი ფიქრები და მისწრაფებანი, ფაქტობრივად, უგულებელყოფილი იყო.

### გაბელა: გარემო და ისტორია

იმის ნაცვლად, რომ ფართომასშტაბიან თემებზე შევჩერდე, ამ ნაშრომში განვიხილავ ერთი კონკრეტული სოფლის ადგილობრივ შემოქმედებას, მომღერლებსა და მრავალხმიან სიმღერებს. ეს არის გაბელა ჰერცეგოვინაში, რომელსაც ჩემი მეუღლე, ნერთუს ქრისტენსენი და მე რამდენიმეჯერ ვესტუმრეთ 1957 წლიდან 1974 წლამდე მუსიკალური გამოკვლევებისათვის. შემდეგ მოვიყვანე ზოგ მოსაზრებას, რომელიც ეხება გაბელაში მიღებული დაკვირვებების შედარებას იმავე არეში მდებარე სხვა ორ სოფელში მიღებულ შედეგებთან, ასევე ერის და დორის სტოკმანების სამუშაოსთან ალბანიაში (Stockmann, 1965). საბოლოოდ, წამოვაყენებ ზოგ მოსაზრებას, რომელიც ამ ყველაფერს საქართველოს დაუკავშირებს.

გაბელა არის საკმაოდ დიდი ფერმერული სოფელი (მოსახლეობა 1957 წ. დაახლ. 1400) ჰერცეგოვინაში, ქვედა ნერეტვას ხეობაში. იგი მოთავსებულია სარაევოდან პლოსის (Ploče) ადრიატიკული პორტისაკენ მიმავალ რკინიგზაზე, ქალაქებს – მეტკოვიჩსა (Metković) და ჩაპლინას (Čapljina) – შორის, რომლებიც მდინარის მეორე ნაპირზე მდებარეობს. მიუხედავად იმისა, რომ 1957 წ. აქ ელექტრობა ჯერ კიდევ არ იყო შემოყვანილი და გზები კი ორმოებიანი და ტალახიანი იყო, სოფელი საკმაოდ კარგადაა დაკავშირებული გარე სამყაროსთან. უფრო მნიშვნელოვანი ის ფაქტია, რომ სოფელი დაუცარიელებიანად არღუულ მე-18 საუკუნეში და შემდეგ მისი ხელახლა დასახლება დაწყებულა მხოლოდ მე-18 საუკუნის ბოლოს მეზობელი ჰერცეგოვინასა და დასავლეთ ბოსნი-

ის სოფლებიდან (იხ. Christensen, 1997). ხელახალი გადმოსახლების პროცესი უფრო ფართო არეზე მოთავსებული სოფლებიდან – მოსტარის სამხრეთით მდებარე ჰერცოგოვინიდან, მეზობელი სამხრეთ ბოსნიიდან და ჰერცოგოვინიდან – მნიშვნელოვანია გაბელას მუსიკალური შემოქმედებისა და ფორმების სიმდიდრის გასაგებად. ჯერ კიდევ 1974 წ. სოფლის უბნები სახელდებული იყო იმ ჩამოსული ოჯახების მიხედვით, რომლებიც 150-200 წლის წინ ჩამოსახლდნენ ჯგუფებად და რომელთაც შემოინახეს თავიანთი შესაბამისი წარმომავლობის ზეპირი ისტორია. მაშინ, როდესაც სოფლის უფრო დიდი ნაწილი დასახლებული, ან ხელახლა-დასახლებული იქნა უფრო ფართო არიდან წამოსული რომის კათოლიკებით, ცალკე უბანი დაიკავეს „სერბებმა“, როგორც კათოლიკები უწოდებენ მათ: ესაა ორთოდოქსი სერბი ხალხი, რომელიც აქ ოტომანების (ოსმალების) დროს გადმოსახლდა აღმოსავლეთ სერბიიდან, ვენეციასთან თურქეთის საზღვრის გასამაგრებლად, რომელიც სწორედ გაბელას სამხრეთით გადის. გაბელა, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იყო „ლია“ დასახლება ჰეტეროგენული მოსახლეობით და შედარებით გახსნილი უფრო ფართო სამყაროსათვის, თვით ელექტრობისა და კარგი გზების შემოსვლამდე.

მრავალი ცვლილება მოხდა გაბელაში იმ თოთხმეტი წლის მანძილზე, რაც ჩვენ იქ ვსტუმრობდით. შესაძლოა, ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ორი მათგანი: ელექტრობის შემოყვანა სოფელში 1960-1965 წლებში, რამაც გამოიწვია რადიოსა და ტელევიზიის შესვლა ყველა ოჯახში, და იმავე პერიოდში, მთავრობისაგან წამოსული პროცესი: კერძო მეურნეობების გადაკეთება კოოპერატიულ (კოლექტიურ) მეურნეობებად, რომელმაც მინათმფლობელები დაქირავებულ მინათმოქმედებად აქცია. ამ ბოლო ცვლილების მნიშვნელოვანი შედეგი ის იყო, რომ ქალებიც და კაცებიც, რომლებიც მანამდე ცხოვრობდნენ და მუშაობდნენ თავიანთ საკუთარ მიწაზე, თავიანთი დიდი ოჯახების სოციალურ და ეკონომიკურ ჩარჩოებში, ახლა მუშაობდნენ მთელი სოფლის ხალხთან ერთად. საინტერესოა, რომ ამას მცირე გავლენა ჰქონდა იმ მუსიკალურ შემოქმედებაზე, რომელიც გვანტერესებს, კერძოდ, გუნდურ ვოკალურ პოლიფონიაზე. თუმცა, ამანვე გამოიწვია მთლიანი ჟანრის გაქრობა: გაქრა მოსავლის ალების (მკის) სიმღერა – „ჟეტალიჩკე“ („•etaliché“), რომელსაც იმავე დიდი ოჯახის ქალები მღეროდნენ სტროფების მონაცვლეობით ნამგლებით ხორბლის მკის დროს. დღეს ამ სამუშაოს მოსავლის ამღები კომბაინები ასრულებენ.

### ჯგუფური სიმღერის სიტუაციები

მოკლედ განვიხილოთ ის ვითარებები, რომელიც გაბელაში ქმნის პირობებს საჯარო და კოლექტიური მუსიციებისათვის. ისინი შეიძლება სამ ჯგუფად დაიყოს:

#### A. დიდ ოჯახში/პატრიკლანში (პატრიარქალურ ოჯახში)

აქ შედის როგორც არაოფიციალური შეკრებები, ისე დიდი ოჯახის ყველა საქმესთან დაკავშირებული შეკრებები: ქორწილები, გარდაცვალება, საერთო საქმიანობა (დიდ ოჯახში, უწინარეს ყოვლისა, მკის დროს), სეზონური რელიგიურ-სარიტუალო სიმღერები შობისა და მარხვების დროს.

#### B. დაუქორწინებელი ახალგაზრდების ჯგუფებში („cure i momci“)

არაოფიციალური შეკრებებისას, შეთანხმებული შეკრებები მარცვლეულის სალენად და სხვ.; საბძელში; სამხედრო სამსახურში განვეულების გამგზავრებისა და ჩამოსვლის დროს; საკვირაო წირვის შემდეგ ხალხის წინ ცეკვა.

#### C. კვირის წირვაზე ეკლესიაში

#### D. სოფლის გარეთ, მგზავრობის დროს.

ყველა ამ შემთხვევაში ნებისმიერ დამსწრეს შეუძლია მიიღოს მონანიღობა სიმღერაში და ბევრი იღებს კიდევ — არა აუცილებლად ყველა ერთდროულად (როგორც ეს ეკლესიაში ხდება), არამედ სიმღერის რიგ-რიგობით წამოწყებით. ცალკეული როლები პოლიფონიური სიმღერისას ხშირად ერთმანეთში იცვლება (გადაკვეთილია, ან, სიტყვა-სიტყვით, „გადართულია“). თუმცა ზოგი ინდივიდუალი განსაკუთრებით კარგ მომღერლად არის ცნობილი, პოლიფონიური სიმღერის დროს მათ უპირატესობა არ ენიჭებათ.<sup>3</sup> მრავალხმიანი სიმღერა ჭეშმარიტად საყოველთაოა.

### ვოკალური მრავალხმიანობის ფორმები

მუსიკისმცოდნეები ერთმანეთისაგან განარჩევენ, უმთავრესად, ვოკალური მრავალხმიანობის ორ კატეგორიას: ტონიკა-დომინანტურ ბგერათრიგის ფუნქციონალურ სისტემაზე დამყარებულ, დიატონური ბგერათრიგის ფარგლებში მოქცეულ, ძირითადად ჰომოფონურ-ჰარმონიულ და მცირე-ინტერვალურ „მიკროტონურ“ მრავალხმიანობას.

#### A. დიატონურ-ჰარმონიული მრავალხმიანობა

არსებობს სიმღერები, რომლებიც ძველ, არქაულ სიმღერებზე განიხილება და გამოიყენება რიტუალურ კონტექსტში. მიუხედავად ამისა, ამ კატეგორიის სიმღერების უმეტესობა სოფელში ჩამოსულლებთან საუბარში მონათლულია „თანამედროვედ, მოდერნად“ („დოსადაშნიე“ — „dosadaš nje“) და მათ მღერის ახალგაზრდა თაობა (1957 წლისათვის, 30 წელზე უმცროსები). ისინი ჩამოსულები იყვნენ ქალაქებიდან და ამ სიმღერებს სწავლობდნენ სოფლის გარეთ — ახლომდებარე ქალაქებში ან ყოველწლიური მგზავრობისას ისეთ ადგილებში, როგორებიცაა სარაევო ან კორჩულა, სადაც ოჯახის წევრებს გაბელადან ბაზარზე გასაყიდად მიაქვთ ხილი და ბოსტნეული. გაბელასათვის ცნობილი ამ სიმღერების უმეტესობა, როგორც ჩანს, ქალაქის პოპულარული რეპერტუარიდან მომდინარეობს და ეყრდნობა სოლო-მომღერლის სიმღერასა და ინსტრუმენტულ აკომპანირებას, რომლებიც ჟღერს კაფეებში, რესტორნებში, გადაიცემა ადგილობრივი რადიოთი და ფიქსირდება ფონოჩანანერებზე. მიუხედავად ამისა, ვერსიები, რომლებიც სრულდება სოფლად, მთლიანად ვოკალურია, ინსტრუმენტული თანხლების გარეშე და წარმოადგენს ქალაქური ვერსიების სპეციფიკურ გაბელურ ადაპტაციას.

მაგალითი 1 (იხ. დანართი) — ესაა ცნობილი „Bosanski sevdah“, ბოსნიური სატრფიალო სიმღერა, ჟანრი, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული ჩრდილოეთ ბოსნიის ოსმალურ-მუსულმანურ კულტურასთან. მელოდია, თავისი გრძელი მელიზმებით „ამან“-ის წამოძახილებზე და დიატონური გამით, რომელიც გამოირჩევა გადიდებული სეკუნდით „ჰიკაზის“ (სოფლურ) კილოზე, იმდენადაა „თურქული“, რამდენადაც ეს საერთოდ შესაძლებელია, მაგრამ მისი ვოკალური აკომპანემენტი, თავისი სტერეოტიპული ჰარმონიული პროგრესიებით, უკვე აღარაა თურქული.

ჰარმონიული აკომპანემენტის იგივე ნიმუში — ადგილობრივი ტერმინოლოგიით — „უ პრატნიუ“ („u pratnju“), სიტყვასიტყვით, „აკომპანემენტი“ — გამოიყენება ასევე „სერბიულ“ სიმღერებში — სიმღერებში ქალაქური პოპულარული რეპერტუარიდან, რომელიც არ არის „ბოსნიური“, მაგრამ მოდის ყოფილი იუგოსლავიის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ნაწილიდან; და ასევე სხვა მხარის სიმღერებშიც — 1972 წელს „მექსიკური სიმღერები“ ახალგაზრდების მოდური გატაცება გახდა.

ყველა ამ შემთხვევაში გამოიყენება სტერეოტიპული ჰარმონიული აკო-მპანემენტი: „უ პრატნიუ“ სიმღერა არის „pjevanje“ („პიევანიე“), რომელიც წარმოადგენს სიმღერის წესს.<sup>4</sup>

### B. მიკროტონური მრავალხმიანობა

ეს კატეგორია მოიცავს საგუნდო და ინდივიდუალური<sup>5</sup> შესრულების გაბელურ სიმღერათა დიდ უმრავლესობას, კერძოდ, მოიცავს ძველი თაობების (ე. ი., მათი, ვინც 30 წელზე უფროსი ასაკის იყო) ყველა მრავალხმიან სიმღერას. ამ სიმღერებს ახალგაზრდებიც მღერიან, ყოველ შემთხვევაში, ერთ, რეგულარულად განმეორებად სიტუაციაში მაინც; ესაა სამხედრო რეკრუტის გაცილება და დაბრუნებულთა მისალმება, რომელიც ყოველთვის მხოლოდ ამ მრავალხმიანობის ფარგლებში იმღერება. თავისი გამოყენების მხრივ, მიკროტონური მრავალხმიანობა აერთებს პატრიარქალურ და თაობებრივ დაჯგუფებებს და ფუნდამენტალურია სოფლის ფარგლებში განხორციელებული სოციალური ურთიერთობებისათვის. იმ დროს, როდესაც ჰომოფონიურ-ჰარმონიული მრავალხმიანობა აერთიანებს, გამონაკლისის გარეშე,<sup>6</sup> ინდივიდუალურად, სახელით ცნობილი სიმღერებს, რაც მიუთითებს ტექსტისა და მელოდიის ინტეგრალურ ერთეულზე, მიკროტონური მრავალხმიანობა აერთიანებს რამდენიმე დასახელების ჟანრს, როგორცაა: „სვატოვსკე [პიესმე]“ („svatovske [pjesme]“) – საქორწინო [სიმღერები], „ვესელანიე“ („veselanje“) – საშობაო სიმღერები, „კანტანიე“ („kantanje“) – მარხვის სიმღერები, სადაც ჟანრი და ხმოვანი მოდელები მოცემულია, მაგრამ ტექსტები იცვლება, და „განგა“ („ganga“). ზოგიერთი ჩამოთვლილთაგან მხოლოდ ერთ სპეციფიკურ სიტუაციაში იხმარება, მაშინ, როდესაც დანარჩენები, განსაკუთრებით, „განგა“ – შეუზღუდავია თავიანთ გამოყენებაში (თუმცა განგას შესრულება ზოგიერთ კონტექსტში მაინც აშკარად მიუღებელი იქნებოდა).

მეტიც, მიკროტონურ-პოლიფონიური სიმღერების დიდი უმრავლესობა (და მიკროტონურ-მონოფონიურიც, თუ საქმე საქმეზე მიდგა) თავისი ბუნებითა და ჩანაფიქრით სასაუბროა. მონოფონიურ-მიკროტონურ ჟანრებს შორისაა: იავნანები „უსპავანკე“ („uspavanke“), მოთქმანი „კუკანიე“ („kukanje“); მოსავლის აღების სიმღერები „ჟეტალიჩკე“ და სამგზავრო სიმღერები „პუტნიჩკე“ („putničke“) შევიდნენ საქორწინო ცერემონიაში; თითოეული მათგანი წარმოადგენს სხვებთან რეალურსა თუ წარმოსახვით ჟანრულ საუბარს. საქორწინო ცერემონიული კონცენტრირებულია პატარძლისა და სხვა სტუმრების ტრადიციული ტექსტებით მისალმების ირგვლივ. ეს სრულდება სამღერო დიალოგების სახით „სვატოვებს“ („svatovi“) შორის, რომლებიც ოფიციალურ ხელისმომკიდებებს წარმოადგენენ; ტექსტების დიდი ნაწილი ტრადიციული ფორმულების ბაზაზე წარმოებულ იმპროვიზაციას წარმოადგენს.

შემდეგი მაგალითი აღებულია ქორწილის ოფიციალური სტუმრების რიტუალური საუბრიდან. იგი იყენებს მგზავრული სიმღერის, „პუტნიჩკეს“ („putničke“) მელოდიურ მოდელს მცირედი გადასხვაფერებით, მოცემულ შემთხვევასთან მისასადაგებლად: ტექსტი მოუნოდებს ქორწილის მასპინძელს, ღვინო მოიტანოს (რაც, ცოტა არ იყოს, უხერხული იქნებოდა პირდაპირი თქმისას). აქ შენარჩუნებულია ორიგინალური მონოფონიური მუსიკალური თხრობა მარტოსული მგზავრის შესახებ, რომელიც მთებში<sup>7</sup> ვირით მგზავრობს, მაგრამ მას ურთიერთგაცვლის, საუბრის ფორმა აქვს მოძებნილი. მომღერალი იწყებს საბოლოო ტონზე მეხუთე ან მეტი ტონით მაღლა მაინც, ხანგრძლივი წყვეტილი მელოზმებით, რომელთა შორისაც ისმის ძახილი „ო-ო-ო“, რომლებიც „ცურდე-

ბა“ ან საფეხურეობრივად ჩამოდის ნახევარი ტონით მელოდიის ხაზში და მთავრდება გაურკვეველი გლისანდირებით. შემდეგ ის იმღერებს ტექსტს სიტყვების რიტმში, რომელიც კვლავ მთავრდება გაურკვეველი გლისანდირებით. 14 წლის განმავლობაში ჩვენს კოლექციებში ყველა „სვატოვსკე პუტნიჩკი“ („svatovske putnički“) ერთსა და იგივე ნიმუშს მისდევს. მას მისალმებისა და სადღეგრძელოების გაცვლა შეიძლება მოჰყვეს, მრავალხმიან საქორწილო სიმღერასთან ერთად (იხ. მაგ. 2).

მიკროტონურ მრავალხმიან სიმღერებს, პუტნიჩკის გამოკლებით, ის აერთიანებთ, რომ მელოდიური მოძრაობა მთლიანობაში „ვინროა“, ასე ვთქვათ, ძირითადად მაჟორული სამხმოვანების ფარგლებში რჩება, ამასთან, გამოყენებულია რამდენიმე ნახევარტონური საფეხურის თანმიმდევრობა, რაც ბადებს სტრუქტურას, რომელიც ბელა ბარტოკმა (1951 წ.) აღწერა, როგორც „შემჭიდროვებული პენტატორდი“.

„ვესელანიე“ სარიტუალო სიმღერაა, ახლა ასოცირდება შობასთან, მაგრამ შესაძლებელია წინა-ქრისტიანული ზამთრის ბუნიობის დღესასწაულებთან იყოს დაკავშირებული. იგი წარმოადგენს გაბელის მიკროტონურ-მრავალხმიანი სიმღერების უმრავლესობისათვის საერთო მუსიკალურ-სტრუქტურულ ელემენტებს, იმ გამონაკლისით, რომ, ამ შემთხვევაში, აქაა მხოლოდ რამდენიმე ტრადიციული ტექსტი. არც ისინი, არც მუსიკალური სტრუქტურა არ ექვემდებარება განახლებას. ერთი მომღერალი ამთავრებს სიმღერას, ყველა სხვა ერთვება იმავე ტექსტით, ყველა იმეორებს მონოდებას „ვესელო“ („veselo“ – მხიარულად) და ყველა ხაზი მთავრდება ძახილით „ო-ო-ო“ და გლისანდირებით. მცირედი ვარიანტების გარდა, გაბელაში ვესელანიეს სიმღერის მხოლოდ ერთი გზა არსებობს (იხ. მაგ. 3).

მაშინ, როდესაც „პუტნიჩკი“ და „ვესელანიე“ მხოლოდ ერთი მუსიკალური მოდელის მქონე ჟანრებს წარმოადგენს, ადგილობრივი ვარიანტი, რომელსაც „განგას“ უწოდებენ, თავისთავად ძალიან მრავალფეროვანია. ადგილობრივი ტერმინოლოგია განასხვავებს მისი სიმღერის სხვადასხვა გზებს (პიევანიებს). ფაქტობრივად, „განგა“ არ არის მუსიკალური კატეგორია, იგი წარმოადგენს სპეციფიკური ფორმის ტექსტს – ორსტრიქონიან კუპლეტს, თითოეულში ათი მარცვლითა და ბოლორიტმით და ისეთი შინაარსით „რომელიც გაგაღიმებს ან გაგაციუნებს“, როგორც ერთ-ერთმა ჩვენმა მეგობარმა განგვიმარტა „განგა“. ადგილობრივ რეპერტუარში ბევრი ტრადიციული კუპლეტია და სიტუაციისდა მიხედვით, გამუდმებით იქმნება ახალ-ახალი: სახუმაროდ, საზოგადოებრივი კომენტარის სახით, ან როგორც წინა კუპლეტის გაგრძელება. მუსიკალური შესრულებაც ასევე გარემოებებსა და აჩევანს ექვემდებარება და განგას ზოგი ტექსტი სხვადასხვა მოდელზეც შეიძლება იქნას ნამღერი. შესაბამისად, სიტყვა „განგა“ იხმარება ორივე გვარის შემთხვევებში: ა) ტექსტზე დამოკიდებული კატეგორიის აღსანიშნავად ყველა მის მუსიკალურ ქვეკატეგორიებთან ერთად და ბ) სპეციფიკური აზრით, ქვეკატეგორიის აღსანიშნავად, რომელსაც ზოგჯერ აღნიშნავენ ტერმინით „პრავა განგა“, სიტყვა-სიტყვით: „პირდაპირი განგა“ ან „თვითონ განგა“. „განგას“ სიმღერის სხვადასხვა ასპექტები ზეპირად მოიხსენიება და აისახება ადგილობრივ ტერმინოლოგიაში: მონაწილე მომღერლების როლები, სქესი, რომელთანაც ასოცირდება „პიევანიე“, ძირითადი ტონური მიმართებანი სოლოსა და ქოროს პარტიებს შორის, ხმოვანი, რომელზეც ქორო მღერის, მელოდიური სქემა, თანამიმდევრობა, რომლითაც ტექსტური სტრიქონის მონაკვეთები იმღერება, „განგას“ მოდელის სავარაუდო გეოგრაფიული წარმოშობა და „პიევანიეს“ მიკუთვნება სპეციფიკური ავ-

ტორისადმი. აქ შეუძლებელია განვიხილოთ „განგას“ სიმღერის ყველა წესი, ასე რომ, თავს შემოვიფარგლავ შერჩეული ასპექტებით.

**მომღერალთა როლები და ვოკალიზაცია**

ჩვეულებრივ, „განგას“ სამნი მღერიან, თუმც კი ორი კაცი უკვე საკმარისია. მეორე მხრივ, მათ ყველა დამსწრე შეიძლება შემოუერთდეს. მომღერალი, რომელიც იწყებს „განგას“ „ზაპიევას“ („zapjeva“), ამთავრებს თავის პარტიას. მეორე მომღერალი, „დოჩეკა“ („doèeka“) ან „პრეუზმე“ („preuzme“) უცდის თავის ჯერს ან აგრძელებს. შემდეგ პირველი და მესამე მომღერალი (და დანარჩენები) ერთად უკეთებენ აკომპანემენტს მეორე მომღერალს, რომელიც ამთავრებს სტროფს ხმოვნის ვოკალიზაციით, ძირითადად ესაა „ა“, „ე“, ან „ო“ ხმოვანი. აქ ნახმარი ხმოვანი განსაზღვრავს სიმღერის კატეგორიას: „ა“-ს ან „ე“-ს შემთხვევაში ესაა „განგა (პრავა)“, „ო“-ს დროს კი — ხდება „ოკავიცა“ ან „ოკალიცა“ („okavica“ seu „okalica“), ხოლო შესაბამისი მომღერლები — „ზაგანგაიუ“ („zagangaju“) ან „ზაოჩუ“ („zaoèu“).

1-ლი მომღერალი ----->] მე-2 მომღერალი ----->  
 ზაპიევა დოჩეკა და პრეუზმე  
 ამთავრებს იცდის და აგრძელებს

1-ლი + მე-3 მომღერლები ----->  
 ზაგანგაიუ (=განგა)  
 ზაოჩუ (=ოკავიჩა)  
 ზაგუსლე მღერიან „გუსლე“-ს<sup>8</sup>

ან, ალტერნატიულად, აკომპანემენტი უცდის მე-2 მომღერალს, რომ მან დაამთავროს, შემდეგ

1-ლი მომღერალი-->] მე-2 მომღერალი----->] 1-ლი+მე-3 მომღერალი ----->  
 (იხ. მაგ. 4; 5; 6).

**მელოდიის თვისებები**

ადგილობრივი „განგას“ ტერმინოლოგია რამდენიმე შემთხვევაში ეხება მელოდიის თვისებებს: ერთი ესაა „ნისკა განგა“ („niska ganga“ სიტყვასიტყვით, „დაბალი განგა“), როდესაც პირველი მომღერალი უერთდება ბანს პირველი ტექსტური ხაზის დამთავრების შემდეგ, ხოლო მეორე მომღერალი იმეორებს მოძახილის შემდეგ ტექსტს. მეორე ესაა „ურავანის“<sup>10</sup> (სიტყვასიტყვით, „დონეზე“) კატეგორია, სადაც მომღერალი „იწყებს და ამთავრებს“<sup>11</sup> „გადახტომის“ გარეშე (იხ. მაგ. 4), მაშინ, როდესაც „უზგორში“ („uzgor“, სიტყვასიტყვით, „ზევიდან“) პირველი მომღერალი „გადახტება“ დაღმავალი სვლიდან ტონალურ ცენტრში ფინალისში (იხ. მაგ. 7).

**ტექსტთან დამოკიდებულება**

მაშინ, როდესაც „განგას“ ყველა ტექსტი არის ათმარცვლიანი (დეკასილაბური), კუპლეტი ბოლორიტმით, კონცეპტუალიზდება და წარმოითქმის ამ გზით. მათი მუსიკალური გადმოცემა ადაპტირდება სიმღერის შესაბამის კილოსთან. „განგა“ შეიძლება იქნას ნამღერი მეტრულ ან უმეტრო ფორმაში („რავნო“-ში („ravno“)). ტექსტური ხაზი შეიძლება მთლიანად იყოს ნამღერი, ან ნაწილობრივ

– ხშირად პირველი ოთხი მარცვალი (იხ. მაგ. 4) მეორდება ხაზის დამთავრებად. „უზ სრედინიე“-ს („uz sredinje“ – სიტყვასიტყვით, „შუიდან“) პირველი მომღერალი იწყებს პირველი ხაზის შუიდან, შემდეგ ამასვე იმეორებს ქორო, მაშინ, როდესაც პირველი მომღერალი აგრძელებს დასაწყისიდან და ამთავრებს ხაზს. ეს ქმნის გარკვეულ შეყოვნების ეფექტს და შეიძლება კომიკურ ხასიათს სძენდეს „განგას“ მოცემულ ტექსტს.

#### გეოგრაფიული წარმოშობა

„განგას“ სიმღერის წესი რომელიმე ზემოაღნიშნულ კატეგორიაში შეიძლება კიდევ განისაზღვროს ტერმინით, რომელიც აღნიშნავს წარმოშობის ადგილს. ამ შემთხვევაში, ერთი განმარტება ანაცვლებს მეორეს, მაგალითად, როგორც „ნაჰინსკა განგა, ურავან“ („nahinska ganga, uravan“) ან „ლისკოვანა, ურავან“ („Liskovača uravan“), სადაც ნაჰინსკა არის უბანი და ლისკოვანა – სოფელი, შესაბამისად, საიდანაც წამოსულან გაბელას ოჯახები.

ბოლო მაგალითი გაბელადან აჩვენებს, თუ როგორ შემოქმედებითად ერწყმის ერთმანეთს „უ პრატნიუს“ სიმღერის „თანამედროვე“ წესი (რომელიც ურბანული წარმოშობის ფუნქციონალურ-ჰარმონიულ სტილს მიეკუთვნება) „ძველ“ ელემენტებს და კერძოდ, იუმორისტული ტექსტების მარადგანახლებად მარაგს, რომლებიც დაწერილია ტრადიციული რიტმული სქემით – ათმარცვლიანი ლექსით. მომღერლების თანახმად, ტექსტის გამო ეს არის „განგა“. მასში გამოყენებულია „სერბიული“ მელოდია და იმღერება, როგორც „უ პრატნიუს“. ეს ხაზს უსვამს ჰერცეგოვინას ამ სოფლის ვოკალური მრავალხმიანი კულტურის სიცოცხლისუნარიანობას, ადაპტირების უნარს და ერთდროულად, გამძლეობას (იხ. მაგ. 8).

გაბელას მრავალხმიანობის შედარება სხვა ორი სოფლის პრაქტიკასთან არ გვიჩვენებს პრინციპულ სხვაობას, განსხვავება მხოლოდ ხარისხშია. შიპოვანა, ვატინას ახლოს ჰერცეგოვინაში, რამოდენიმე ასეული მოსახლით, წარმოადგენს სამინათმოქმედო სოფელს, რომელიც გაბელაზე ნაკლებადაა განებივრებული ნოციერი მიწით და არა აქვს რკინიგზა. რენიცი არის ერთი გვართ დასახლებული სოფელი ბოსნიის მშრალ კარსტის რაიონში ლივნოს ახლოს, რომელიც მრავალი ათეული წლის განმავლობაში უცხოეთში – კანადაში, 1960-იანი წლების შემდეგ, გერმანიაში და ავსტრიაში სამუშაოდ წასული ოჯახის წევრი მამაკაცების ფულად სახსრებზე არსებობდა და რომელიც უფრო მონყვეტილია ქალაქურ ცხოვრებას, ვიდრე შიპოვანა. 1963-1974 წლებში ამ ორივე სოფელში არ იყო „უ პრატნიუს“-ს სიმღერის პრაქტიკა, თუმცა, უმეტესად ახალგაზრდები იცნობდნენ ქალაქურ დიატონურ სიმღერებს. ორივე ამ სოფლის მიკროტონურ-მრავალხმიანი რეპერტუარი მნიშვნელოვნად ნაკლებ მრავალფეროვანი იყო, ვიდრე გაბელაში, მაგრამ ხმისა და ტექსტური სტრუქტურების, შესრულების პრაქტიკისა და ადგილობრივი ტერმინოლოგიის მხრივ ყველაფერი კარგად ესადაგება იმას, რაც ჩვენ გაბელაში შევიტყვეთ. შეიძლება დავასკვნათ, რომ მიკროტონურ-მრავალხმიანი სიმღერა წარმოადგენს ფართოდ გავრცელებულ, პოპულარულ, ცნობიერად დამკვიდრებულ საზოგადოებრივ პრაქტიკას და ბალკანეთის ამ ტერიტორიის ცხოვრების წესის განუყოფელ ნაწილს<sup>12</sup>. ეს არის მრავალხმიანი კულტურა, რომელიც, თუ იოსებ ჟორდანისა ტერმინს გამოვიყენებთ, მოიცავს საზოგადოებრივი ქცევის არა-მუსიკალურ ფორმებს, მრავალხმიანი სიმღერის, როგორც საზოგადოებრივი ფენომენის ვერბალიზებულ ცოდნას და აუდიო-პროდუქტს – შესრულებულ სიმღერას.

### ალბანეთი და საქართველო

შედარება ყოველთვის უკავშირდება რისკს. რას ვადარებთ? როგორი მეთოდით უნდა შევადაროთ ის, რის შედარებასაც ჩვენ დავაპირებთ? რა ვარაუდებს ვუშვებთ, როდესაც შედარებებით ვართ დაკავებული?

ბოსნია-ჰერცეგოვინას ამ სამი სოფლის შემთხვევაში არსებობს კარგი ნიადაგი მათს შესასწავლად, როგორც სამი სპეციფიკური შესასწავლი ობიექტისა, რომლებიც მოთავსებულია ერთსა და იმავე კულტურულ ტერიტორიაზე, იზიარებს საერთო ენას, სოციალურ მონაცემებს, ეკონომიკას და ისტორიას, განსხვავებებით მხოლოდ ბოლო ორი საუკუნის მანძილზე. საქართველოს ალბანეთთან შედარებას გვაბედინებს ის ფაქტი, რომ იგი ასევე კარგად ცნობილია ვოკალური პოლიფონიის მდიდარი ტრადიციებით. მსგავსებები შემდეგი შემთხვევების დროს – სასიცოცხლო ციკლის, გლეხური კულტურის სეზონურ მოვლენებში – ცხადია, მაგრამ ასევე ნათელია განსხვავებებიც. ალბანური ვოკალური პოლიფონია ძირითადად დიატონურია და არა მიკროტონური. არ არის საჭიროება, რომ გესაუბროთ საქართველოს ვოკალურ პოლიფონიაზე, რომელსაც თავისი სიმდიდრითა და სირთულით ბადალი არა ჰყავს, თუნდაც მხოლოდ ქრონოტოპის თვალსაზრისით, თავისი პროდუქტიულობით და ადგილობრივი ტერმინოლოგიის უნიკალურობით. ყველაფერი ეს მრავალ კითხვას ბადებს, მათ შორის: რამ შეიძლება ახსნას პოპულარული, კოლექტიური ვოკალური პოლიფონიის არსებობა თავისი განვითარებული, ვერბალიზებული ადგილობრივი თეორიით ზოგიერთ საზოგადოებაში და მისი არარსებობა სხვებში? საზოგადოების შიგნით არსებული სოციალური ურთიერთობების ზოგიერთი ფორმა – შესაძლოა, უფრო „დემოკრატიული“, ნაკლებ იერარქიული სტრუქტურა – განსაკუთრებით ხელსაყრელი ხომ არ არის პოპულარული, კოლექტიური პოლიფონიის განვითარებისათვის? ეს კითხვები უდავოდ იპყრობს ჩვენს ყურადღებას. მათი სისტემური გამოკვლევა მოგვინოდებს, ვიპოვოთ ახალი მიდგომები მრავალხმიანი კულტურების შედარებითი შესწავლისათვის, რომელიც, თავის მხრივ, გააიოლებს თითოეული ინდივიდუალური კულტურის შესწავლას.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> რადგანაც იმ თოთხმეტი წლის მანძილზე, რომლის განმავლობაში ვფლობ მონაცემებს, მნიშვნელოვანი ცვლილებები არ მომხდარა, მე აღვწერ 1957 წლის სიტუაციას, როგორც ძირითად ხაზს.

<sup>2</sup> 1957 წელს უკვე მიტოვებული ტრადიცია, მონოფონური მგზავრული სიმღერები, – „პუტნიჩკი“, სახეცვლილი ფორმით, ჩართული იქნა საქორწინო ცერემონიაში.

<sup>3</sup> ზოგიერთი ინსტრუმენტალისტი, მიუხედავად ამისა, „განსაკუთრებულად“ მიიჩნევა. მათ მიეკუთვნება გუსლარი, ეპოსის მომღერალი, რომელიც სიმღერას მოხრილი ბარბითის, „გუსლის“ აკომპანემენტით ასრულებს და ასევე „ბაგფაიფ დიპლზე“ (ჩვენებურად, გუდასტვირზე ან ჭიანურზე) შემსრულებელი.

<sup>4</sup> „პიევანიე“ აღნიშნავს სიმღერის ისეთ კილოს, რომელსაც მღერიან რაიმე ადგილზე ან რაიმე მოცემული წარმომავლობის ხალხი, როგორცაა, მაგალითად, „იმოცკი პიევანიე“, ესაა კილო, რომელსაც მღერიან იმოცკიში ან იმოცკიდან წამოსული ხალხი; მაგრამ იგი იხმარება ასევე კერძო პოლიფონიური მოდელის აღსანიშნავად, გეოგრაფიული მითითების გარეშე, როგორცაა „კანტანიე“, დიდმარხვის სიმღერა და „უპრატინი“. „პიევანიე“, როგორც სიმღერის კილო, ანალოგიურია „გოვორისა“, მეტყველების კილოსი, მაგალითად, „სარავესკი გოვორ“, კილო, რომლითაც ხალხი ლაპარაკობს სარაევოში.

<sup>5</sup> იავნანების სიმღერა „უსპავანკე“ და ტირილის ზოგიერთი ფრაზა საერთო არაა.

<sup>6</sup> გამონაკლისია ის შემთხვევები, როდესაც დიატონური მელოდიები, ნამღერი „უპრატნიუ“-ში, ესადაგება ცვალებად „განგა“-ტექსტებს, ე. ი. იგი არაა ერთი მთლიანი სიმღერა ტექსტისა და მელოდიის უნიკალურობის თვალსაზრისით, ეს უფრო მოდელეობაა, რომლებსაც ტექსტი შეიძლება მოერგოს შემსრულებლის სურვილისდა მიხედვით (ad libitum).

<sup>7</sup> ტრანსპორტირების ეს ხერხი გაქრა გაბელაში რკინიგზისა და მანქანის შემოსვლასთან ერთად, მაგრამ ჯერ კიდევ შემორჩენილი იყო ბოსნიის კარსტის უფრო იზოლირებულ რეგიონებში 1945 წლის შემდეგაც.

<sup>8</sup> მითითება მოხრილი ბარბითის, გუსლის შესახებ, რომელიც ეპიკურ სიმღერას აკომპანირებს მსგავსი ფუნქციითა და აღქმული ხმის მსგავსი ხარისხით.

<sup>9</sup> ცვეტკო რიტმანი (Rihtman, 1958) აღნიშნავს, რომ „რავნო პიევანიე“ სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს *cantus planus*-ს, და რომ ორივე ტერმინი ეხება ორი ცალკეული სხვა თვისების მიხედვით, სხვაგვარად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ტრადიციის ერთსა და იმავე დამახასიათებელ თავისებურებას, კერძოდ, სიტყვების რიტმთან შეთანხმებულ ურიტმო სიმღერას.

<sup>10</sup> ასე ამტკიცებდა რამდენიმე მომღერალი 1972 წ.

<sup>11</sup> ჩემი მიზანი არაა უფრო დეტალური ანალიზის გადმოცემა, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ არეალში ისტრიიდან მონტენეგრომდე არსებობს ერთიანი ტერიტორია, სადაც შენარჩუნებულია, ან შენარჩუნებული იყო მიკროტონური პოლიფონიის პრაქტიკა; ხსენებულთან მჭიდროდ მონათესავე ფორმები ცნობილია მაკედონიიდან და ბულგარეთიდანაც.

<sup>8</sup> A reference to the bowed lute gusle that accompanies the singing of epics in a similar function and perceived sound quality.

<sup>9</sup> Cvetko Rihtman (1958) notes that "ravno pjevanje" means literally cantus planus, and that both terms refer to the same characteristic property of two traditions that otherwise are unrelated to each other, that is, unmeasured singing according to the rhythm of the words.

<sup>10</sup> So stated by several singers in 1972.

<sup>11</sup> It is not my intention to go into further detail, but it is appropriate to indicate that the entire area from Istria to Montenegro shows evidence of a continuous domain in which microtonal polyphony is or was practiced, and closely related forms are known from Makedonia and Bugaria, as well.

### References

Bartók, Béla and Albert B. Lord. (1951). *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press.

Christensen, Dieter. (1959). Heterogene Musikstile in dem Dorf Gabela (Herzegovina). *Bericht über den 7. internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln, 1958*. pp.79-82

Christensen, Dieter. (1977). Kategorien mehrstimmiger Lieder des Dorfes Gabela, Herzegovina. *Musikforschung* 30: 30-42.

Christensen, Dieter. (1990). Naš e Pjesme. Music from Gabela, Hercegovina, Yugoslavia. Berlin: Staatliche Museen. (=Museum Collection Berlin 2). 28 pp., phono record.

Christensen, Dieter. (1997). On the post-Venitian music history of a village in the Hercegovina. Anthropological-ethnomusicological perspectives. *Musica e Storia* 5: 263-72

Jordania, Joseph. (1989). *Georgian Traditional Polyphony in the International Context of Polyphonic Cultures* [in Russian]. Tbilisi University.

Rihtman, Cvetko. (1958). Jugoslavien, 5. Bosnien und Herzegovina. In *Musik in Geschichte und Gegenwart* vol. 7, col. 373.

Stockmann, Doris, Wilfried Fiedler and Erich Stockmann (1965) *Albanische Volksmusik*. Band 1. Berlin: Akademie-Verlag

მაგალითი 1. CH57 - 69. ბოსანსკი სევდაჰი

EXAMPLE 1. CH57 - 69. Bosanski sevdah

O-mer Be - že na ku - li sje - da - še

O - mer Be - že na ku - li sje - da - še

Čuj O - me - re dil - be - re haj žel - jo mo - ja

a-man na - ku - li sje - da - še

Omer be•e na kuli sjedaš e (2x)  
Ėuj Omere dilbere haj •eljo moja, aman  
Na kuli sjedaš e

Omer was sitting on the tower  
Listen Omer, you beautiful one, my wish, aman  
Sitting on the tower.

Vjernu sjubu na krilu draš e (2x)  
Ėuj Omere dilbere haj •eljo moja, aman  
Na krilu draš e

Holding his true love on his lap  
Listen Omer, you beautiful one, my wish, aman  
Holding on his lap.

Tru love, I'll marry another one...  
Marry, Agha, and I don't care...

ომერი იჯდა კოშკზე,  
მისმინე ომერ, ჩემო ლამაზო, ჩემო ოცნებაე  
ერთგული სატრფო კალთაში ეჯდა.  
ჩემო სიყვარულო, მე სხვაზე გავთხოვდები...  
აღარ მივთხოვდები და სულ არ ვდარდობ..

მზგალითი 2. CH60 - 170 a-f (d-f) პუტნიჩკი, მოყვება სვატოვსკა პიესმა, ურავანს  
EXAMPLE 2. CH60 - 170 a-f (d-f) Putnièki, followed by svatovska pjesma, uravan

A - - - j zdra-vo re-dom oj družt-vo na o-ka - lo [o o o]  
pje - vay mi - le do - ve - di je si - ne do-ve-di je si - ne  
pje - vay mi - le do - ve - di je si - ne do-ve - di je si - ne etc.

მზგალითი 3. CH57-90 ვესელანიე  
EXAMPLE 3. CH57-90 Veselanje

Bo-žic nam je dra-go nam je ve - se - la ve-se - la ve - se - lo  
ve - se - la [a - a - a - i]

Božic nam je, drago nam je, vesela, veselo...  
Rasla jela usred sela, vesela, veselo...

It is Christmas, we like that, be happy, be happy...  
There grew a fir amidst the village, be happy...

შობაა. ჩვენ გვიყვარს შობა, ბედნიერებას გისურვებთ...  
სოფლის შუაგულში გაიზარდა ნაძვი, ბედნიერებას გისურვებთ...

მაგალითი 4. CH60 - 168. „ნამდვილად მამაკაცური განგა ურავანი“, გაბმული ბანი „ა“-ზე, საუბრის რიტმი

EXAMPLE 4. CH60 - 168. “Tru male **ganga uravan**”, drone on “a”, speech rhythm

Oj Ga - be - lo ko - li - ko si du - ga

Oj Ga - be - lo oj Ga - be - lo oj Ga - be - lo ko - li - ko si du - ga

Kad se vi - dim o - ba - de me tu - ga

[a] kad se vi - dim kad se vi - dim kad se vi - dim o - ba - de me - tu - ga

Oj Gabelo koliko si duga – kad te vidim obađe me tuga

Oj Gabela how long you are – when I see you, sadness seizes me

ოი გაბელა, რა გრძელი ხარ – შენს დანახვაზე სევდა მიპყრობს.

მაგალითი 5. CH60 - 171. ოკავიცა, მღერიან მამაკაცები, გაბმული ბანი „ო“-ზე

EXAMPLE 5. CH60 - 171. **Okavica**, sung by men, drone on “o”

Oj dj - voj - ko oj dje - voj - ko bri - go ma - te - - ri - - - na

Što se bri - neš što se bri - neš da se u - dat ne - češ

Oj đevojko brigo materina – š to se brineš da se usat nečeš

Oj you girl, mother's worry – what do you worry that you won't get married?

ო, გოგონა, დედის დარღო – რატომ ნუხარ იმაზე რომ ვერ თხოვდები?

მაგალითი 6. CH68 - 263. ოკალიცა, მღეროან ქალები, გაბმული ბანი „ო“-ზე  
EXAMPLE 6. CH68 - 263. *Okalica*, sung by women, drone on “o”

Moj je dra - gi da - le - ko da Bo - me

Moj je dra-gi moj je dra-gi moj je dra-gi da - le - ko da Bo - me

Moj je dragi daleko da Bome  
Ja se nemam radovati kome

My beloved is far away, by God  
I have nobody to be happy with

ჩემი სატრფო შორსაა, ღმერთმანი,  
მე არავენ მყავს ისეთი, რომ ზედნიერი ვიყო მასთან.

მაგალითი 7. CH60 - 165. უზგორი  
EXAMPLE 7. CH60 - 165. *Uzgor*

Jan - je ma - - - lo [o] pje - - - vaj ma - [a] [a] - lo

pje - - - vaj ma - [a] [a] - lo

Pjevaj malo janje moje š to si raspalo  
Pokrila se djetelinom travom

Sing a little my lamb so that you fire yourself up  
[but] she covers herself with clover and weeds

ცოტა იმღერე, ჩემო კრავო, რომ გათბე,  
[მაგრამ] იგი იმალება ბალახებში.

მაგალიტი 8. CH60 - 190. განგა სრედინიდან, უ პრატნიუ

EXAMPLE 8. CH60 - 190. Ganga us srejedinja, u pratnju

The musical score consists of four staves. The first staff is the vocal line with lyrics: "Le - te ko ma - ši - na le - te ko ma - ši - na". The second staff is the piano accompaniment with lyrics: "o - či mo - je le - te ko ma - ši - na". The third staff is the vocal line with lyrics: "u - gle - da - le fi - na u - gle - da - le fi - na". The fourth staff is the piano accompaniment with lyrics: "ne - bi ko - ga u - gle - da - le fi - na". The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Oèi moje lete ko maš ina  
Ne bil' koga ugledale fina

My eyes are flying like a machine  
If they can't see someone fine

ჩემი თვალები მანქანასავით მიჰრიან  
თუ ისინი ვინმე მშვენიერს ვერ ხედავენ.