

ჰოლიფონია როგორც „ეთნოსმენა“ და მისი „მუსიკალური სუბსტანცია“: Homo Polyphonicus-ის ქცევა

*ხმაში ჩვენ გვაქვს ორგანო,
რომელიც რეაგირებს სმენაზე
ჟან ჟაკ რუსო*

წინასიტყვაობა

მუსიკის შესახებ, ძირითადად, სამი გზით შეგვიძლია ვისაუბროთ:

1) **ტექსტობრივად**, ე. ი. აღწერით და ანალიტიკურად, მუსიკის თეორიის (ამ სიტყვის როგორც ვინრო, ისე ფართო გაგებით) თვალთახედვით, მოცემული კომპოზიციისა თუ შესრულების ყველა ე.წ. ფორმალური, სტრუქტურული და აკუსტიკური თვისებების გათვალისწინებით.

2) **კონტექსტურად**, ე. ი. ერთი და იგივე ტექსტების და/ან მათი ავტორების და/ან მათი შემსრულებლების ისტორიული, გეოგრაფიული, სოციოლოგიური, ანთროპოლოგიური და ბიოლოგიური თვალსაზრისით შესწავლით.

3) **ფილოსოფიურად**, ე. ი. ამ ტექსტებისა და მათი კონტექსტების უფრო ზოგადი განხილვით, მეტაფიზიკის, ესთეტიკის, სემიოტიკის, კულტურული სწავლების, ფსიქოლოგიის, ფენომენოლოგიისა და ა.შ. კუთხით, რომლებიც გაერთიანებულია ხელოვნების ფილოსოფიისა და ხელოვნებამცოდნეობის დარგებში. ჩვენ ასევე კარგად ვიცით, რომ თითოეული ამ მიდგომის გარშემო მრავალი სხვა დისციპლინა და ქვე-დისციპლინა არსებობს.

მათი საჭიროების მიუხედავად, ეს დისციპლინები ვერ ამონურავენ იმ გზებს, რომელთა საშუალებითაც ჩვენ შევძლებთ მივუდგეთ მუსიკას, როგორც მუსიკა-ქმნადობას, ან ცოტათი ხუმრობით ვიტყვოდი, მუსიკის მიღებას, ე.ი. როცა მუსიკას იღებენ თავის აღქმასთან ერთად. მუსიკის ქმნადობისა და მუსიკის აღქმის ერთობა – ესაა მუსიკა მოქმედებაში – მუსიკა ფიქრისა და შექმნის, მოსმენისა და გაგების, ქცევისა და კომუნიკაციის პროცესში. იმას, რაც მე მაინტერესებს, უმჯობესი იქნება ვუნდოთ მუსიკა-ქმნადობისა და მუსიკა-აღქმის პროცესში. მთავარი ისაა, თუ რა არის აქ ახალი?

ახსნის პროცესში წარმოდგენილი იქნება ორი ახალი კონცეფცია (და შემდგომში ორი ახალი ნეოლოგიზმი) – „ეთნოსმენა“ და „მუსიკალური სუბსტანცია“, რაც ხაზს უსვამს ამ ცნებების მნიშვნელობას და მათ შორის აუცილებელ ურთიერთკავშირს მუსიკის შექმნის პროცესში. მიმაჩნია, რომ ასეთი მიდგომა განსაკუთრებით ნაყოფიერი იქნება ზეპირი პოლიფონიის შესწავლისათვის.

1. ეთნოსმენა

როდესაც ეთნოსმენაზე ვსაუბრობთ, საკმარისია აღვნიშნოთ, რომ ის განისაზღვრება როგორც ეთნიკური კომპონენტის გარდაუვალი არსებობა მუსიკალურ სმენაში. მხოლოდ პოლიფონიური სმენის აუცილებლობის ხაზგასმა, რაც მე წინა ნაშრომში გავაკეთე (Zemtsovsky, 2003), საკმარისი არ არის, საჭიროა ეთნოსმენის არსებობის აღნიშვნა. არ შეიძლება არსებობდეს ტრადიცია ეთნოსმენის გარეშე. „პოლიფონიური ქცევა“ ავითარებს ეთნოსმენის ეთნოსმენას და ამავე დროს, ტრადიციის მატარებელი პერმანენტულად ასწორებს მას. რას ნიშნავს ეს?

„ეთნოსმენის“ კონცეფციას მუსიკის შესახებ არსებულ ძირითად იდეებში უდევს საფუძველი. დარწმუნებული ვარ, რომ მუსიკალურ პრაქტიკაში ყველა არაცნობიერად აღიქვამს (და იმედი მაქვს, რომ დროთა განმავლობაში შეგნებულადაც გააცნობიერებს) „ეთნიკური“ კატეგორიის უნივერსალობას, მისი კონკრეტული მანიფესტაციებისა და უამრავი ეთნიკური კომბინაციის უსასრულო მრავალფეროვნების მიუხედავად.

სწორედ ეთნოსმენა გვეხმარება მუსიკის გარე სამყაროს ჩვენს შინაგან სამყაროში გადაყვანასა და ათვისებაში. ეთნოსმენა აღქმითი მექანიზმია, რომლის გარეშეც მუსიკა ვერ იარსებებს.

ამის საილუსტრაციოდ, მინდა გაგიზიაროთ 1978 წლის ზაფხულში გუდაუთაში ყოფნისას ნანახი: აფხაზმა, რომელიც ავტობუსის მოლოდინში თვლემდა, ძილში მოულოდნელად დაიწყო ბურდონის წამღერება, როგორც კი ყური მოკრა შორეულ, ცარიელ მოსაცდელ ოთახში ძლივს გასაგონ ერთი ადამიანის მიერ მისი მშობლიური ქვეყნის სტილით წამღერ სიმღერას, რომელიც ბურდონს საჭიროებდა.

ეთნოსმენა თითქოს თავისდაუნებურად ინსტრუმენტულია – რაც ნიშნავს, რომ ის ავტომატურად „იღრღინებს“ მუსიკის შექმნის ნებისმიერი შემთხვევისთანავე, ის დამოუკიდებლად მოქმედებს, ამიტომ ვერასოდეს დარჩება პასიურად, რადგან ის ყოველთვის ჩვენთანაა, ყოველთვის ცოცხლობს თითოეულ ჩვენგანში, არაცნობიერად და მუდმივად, დიდად არ განსხვავდება ჩვენი ლაპარაკის, სიცილის ან ჟესტების მანერისაგან, ჩვენი სიარულის ან ხელნერისაგან. თუ მოვინდომებთ, ჩვენ შეგვიძლია ვივარჯიშოთ ჩვენი საუბრის ან სიარულის მანერის შეცვლაზე, გამოვასწოროთ ხელნერა, თუმცა ჩვენ ვერაფრით შევცვლით, მაგალითად, საკუთარი თვალის ფერს. შესაძლებელია, დავხვეწოთ ჩვენი ეთნოსმენა და მივუახლოვოთ ის რომელიმე სხვა ეთნოსმენის სტანდარტებს – რაც იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ შეგვიძლია ავითვისოთ, შევიძინოთ მეორე (Mantle Hood-ის ტერმინი „ბი-მუსიკალობა“. Hood, 1960) ან მესამე ეთნოსმენა, მაგრამ ჩვენი საკუთარი ეთნოსმენის შეცვლა, თვალის ფერის მსგავსად, შეუძლებელია.

ეთნოსმენა შეიძლება შევადაროთ „სმენის გამწმენდს“ (Zemtsovsky, 1990). იგი მოქმედებს ფერის ფოტოგრაფული ფილტრის მსგავსად, რომელიც რამოდენიმე ფერს გაატარებს, ხოლო დანარჩენებს აკავებს და ამის შედეგად რაღაც ახალს უმატებს სურათს.

მუსიკალური სმენის ფენომენში ეთნიკური ასპექტის არსებობის დაჟინებით მტკიცების მიუხედავად, მე არ გთავაზობთ იმ აზრს, რომ ჩვენი სმენა მაინცა და მაინც მონოეთნიკურია, ან ერთხელ გვეძლევა ყველას, როგორც წმინდად მონოეთნიკური ერთეული. როგორც ყველა განვითარებულ, თანამედროვე კულტურაში არსებობს რამდენიმე სახის მუსიკალური სმენა, ისე ყოველი ჩვენგანი წარმოადგენს რამდენიმე სმენის მქონე ორგანიზმს. ჩვენ გვესმის ის, რაც ვართ – და საბოლოოდ, ვინც ვართ. ამ მიზეზით, თავს ნებას მივცემ, შემდეგი ცნობილი აფორიზმი გადავაკეთო: „მითხარი, რა გესმის და გეტყვი ვინა ხარ“. მუსიკალურად რომ ვთქვათ, ჩვენ სინამდვილეში ვართ ის, რისი მოსმენის უნარიც გვაქვს, ის, რასაც ჩვენი სმენა იღებს და აღიქვამს, როგორც სასიამოვნოსა და შინაარსიანს.

ასევე შესაძლებელია ვისაუბროთ ეთნოსმენის ინსტრუმენტულობაზეც კი, რომელიც მოქმედებს, როგორც „ორკესტრის დირიჟორი“ მუსიკის შექმნის ყოველი აქტის დროს. ეთნოსმენა ეკუთვნის Homo Musican-ის „შინაგან სხეულს“ და მოქმედებს როგორც მისი „ელექტროგადამცემი“, მისი სტილისტური შერ-

ძნება, აღქმათა სტილისტური სელექცია, როგორც ტრანსფორმაციული ძალა, რომელიც ინდივიდის (ჯგუფის, საზოგადოების, კლასის, ხალხის) „მოდალობის“ მუსიკალური განსაზღვრის პროცესში მიიღწევა. აი, ამიტომაც თანდაყოლილი ეთნოსმენა ასე მნიშვნელოვანი – ყოველი მუსიკალური ქმედების, კაცობრიობის მუსიკალური კულტურისათვის ყოველ დონეზე, ცალკეული პიროვნებიდან ჯგუფამდე, ჯგუფიდან საზოგადოებამდე.

ერთი რამ ნამდვილად ნათელია – ეთნოსმენა მუსიკას ჩვენთვის ღირებულსა და მისაწვდომს ხდის იმ დონემდე, რომ თავად შევძლოთ ზოგადი მონანი-ლეობის მიღება საკუთარ (ან სხვა ხალხის) კულტურაში.

ამგვარად, ეთნოსმენა მთელი კაცობრიობის მუსიკალური ენებისა და დია-ლექტების გაგების გასაღებია.

მუსიკალური სმენა, რომელიც აუცილებლად ეთნოსმენაა, წარმოადგენს ჩვენს პირველ და ძირითად ეთნიკურ იდენტიფიკატორს. ის დაფარულია, უზი-ლავი, მაგრამ წარმოუდგენლად ძლიერი. ეთნიკური იდენტიფიკაციის მექანიზმი დაბადებიდანვე ჩადებულია ჩვენში.

ჩვენ ხშირად ვსაუბრობთ ეთნიკურ იდენტურობაზე, მაგრამ ვერ ვახერხებთ შევისწავლოთ ყველაზე მთავარი – აღმოვაჩინოთ ამ იდენტურობის მუსიკალური რეალიზაციის სპეციფიკური ინსტრუმენტი.

სმენის, ეთნიკურობისა და იდენტურობის განსაზღვრებათა მუსიკისმცოდ-ნეობაში დამკვიდრების შემდეგ, ჩვენი მიზანია ლოგიკურად მივიდეთ ეთნოს-მენის მუსიკისმცოდნეობრივ გაგებამდე, რომელიც ამ სამ ფენომენს აერთი-ანებს¹.

2. მუსიკალური სუბსტანცია

მიმაჩნია, რომ „მუსიკა – მოქმედებაში“ საყვარელი საკვების მირთმევის პროცესს გავს (ვგულისხმობ ნამდვილ საჭმელს და არა მეტაფორულ სულიერ საზრდოს).

[ამ პერსპექტივით ეს ნაშრომი ძალიან გასტრონომიული გამოვიდოდა და ამაში ცუდი არაფერია, როდესაც საქმე გვაქვს ტრადიციულ მუსიკასთან, რომლის კავშირიც ეთნიკურ საკვებთან მართლაც ღრმა და ფართოა, საკმარისი იქნება მაგალითად მოვიყვანოთ ე. წ. სუფრული სიმღერების მრავალფეროვნება, განსაკუთრებით საქართველოში.]

„მუსიკა – მოქმედებაში“-ის პროცესში ჩვენ გვაქვს საკვები, ე. ი. მუსიკალური ბგერა და მჭამელი, ე. ი. მუსიკალური სმენა, რომელიც პირდაპირ კავშირშია ჩვენს ტვინთან და ფიზიკურ აქტივობასთან. მე საკუთარ თავს ვეკითხები, თუ რა შეიძლება ენოდოს მუსიკალური სმენის საკვებს და ვპასუხობ – ესაა მუსიკალური სუბსტანცია (რუსულად *ī ძცჲ ძძნსი i ძ ძძბ ძრბ ძი*). ჩვენი მუსიკალური სმენა ნაგულისხმევია მუსიკალურ ნივთიერებაში და დაშენებულია მასზე.

მუსიკალური სუბსტანცია მარტივი რამაა, მაგრამ ეს ტერმინი არც ისე ადვილი ასახსნელია. ინგლისური ენის თანამედროვე ხმარებასთან მიმართებაში, არ არსებობს ერთი კარგად დამკვიდრებული ცნება, რომელიც ამ მნიშვნელობას გამოხატავს, რადგან ეს ორი ტერმინი საკმაოდ ბუნდოვანია და არჩეული ცნე-ბისათვის შემდგომი განმარტების დართვა გახდება საჭირო. მართლაც, „სუბს-ტანცია“ per se ნიშნავს ნებისმიერი საგნის არსს, მის შემადგენელ ბუნებას, მისი ფორმისა და ატრიბუტების გარეშე აღებული, რაიმე ნათქვამისა ან დაწერილის შინაარსს, მაგრამ ამავე დროს, უმეტესად ქიმიასა და ფიზიკაში, ის ნიშნავს მატე-რიალურ, ანუ სპეციფიკურ შემადგენლობას. ზუსტად ამ მნიშვნელობით ვიღებ მე ამ სიტყვას და მუსიკალურ ნეოლოგიზმად ვაქცევ მას.

„მუსიკალური სუბსტანცია“ გულისხმობს არა მუსიკის ფილოსოფიურ არსს, არამედ მის მატერიალურად მჟღერ ნივთიერებას. ეს არაა მეტაფორა – ეს აბსოლუტური რეალობაა, რომელთაგანაც ჩვენ ყველას, როგორც მუსიკოსებს, გვინვეს შეხება. მუსიკალურად ჩვენ განსაკუთრებული ბგერების სუბსტანციაში ვცხოვრობთ. თანაც, ეს „ცოცხალი ნივთიერება“ გულისხმობს მასში Homo Musicans Polyphonicus-ის ორგანულ არსებობას და მის პოლიფონიურ ქცევას. მაგალითად, კოლექტიური კახური ბურდონის შესრულების დროს, ყველა შემსრულებელი სიტყვიერად გარკვეული დროით ცხოვრობს ბურდონის შექმნის განსაკუთრებულ მუსიკალურ სუბსტანციაში. შეიძლება ითქვას, ბურდონი ზუსტად ამ განსაკუთრებული ნივთიერებისაგან შეიქმნა, მაგრამ ამავე დროს ჩვენ თავად ვცხოვრობთ, ან დროებით ვრჩებით ამ კოლექტიური უნიონის სუბსტანციაში და იქ მყოფნი ისე მოხერხებულად ვგრძნობთ თავს, როგორც თევზი წყალში. მუსიკალური ნივთიერება ეკუთვნის მუსიკას მოქმედებაში და, ამდენად, მუსიკასა და მუსიკოსებს თანაბრად.

ჩვეულებრივ, ჩვენ მუსიკალურ სუბსტანციას მივიჩნევთ, როგორც ღვთივ ბოძებულს, რომელიც ყოველგვარი განსჯის გარეშე მოგვეცა და რადგან უკვე ვფლობთ მას, ვეღარც ვამჩნევთ. ადამიანს სჭირდება აღქმითი შოკი, რათა ამ მოვლენის არსს ჩანვდეს. ასეთი შოკის ერთ-ერთი მაგალითია საუბრიდან სიმღერაზე გადასვლა. გაიხსენებ ნანყვეტს ვიქტორ ცუკერქანდლის ნიგნიდან (Zuckermandl, 1973), რომელიც საოპერო კვარტეტს ოთხ ადამიანს შორის საუბარს ადარებს: „ოთხი პერსონაჟი იწყებს სიმღერას საუბრის ნაცვლად, და სურათი დაუყოვნებლივ იცვლება. რაც ერთად მიდიოდა, ცალკეედება, წესრიგი ცვლის უნესრიგობას, უაზრობა იცვლება შინაარსით, ყოველი ინდივიდუალური ტონალური საუბრის აზრი იკვეთება და ამ ოთხი სხვადასხვა მნიშვნელობის ხმათა შეერთებით აღმოცენდება არა მნიშვნელობის რღვევა, არამედ სუპერმნიშვნელობა, მთლიანობის მნიშვნელობა“. ავტორი დასძენს, რომ ეს შეუძლებელი იქნებოდა „აუდიტორული სივრცის წესრიგის“ გარეშე.

მართლაც, მუსიკალური სუბსტანცია შეიძლება ლოგიკურად მოთავსდეს მუსიკალური ბგერის სამი ცნობილი ფენომენის – ტემბრის, ბგერის სიმაღლისა და ხანგრძლივობის – გვერდით. მაგრამ ეს სამივე ფენომენი არსებობს მხოლოდ ამა თუ იმ განსაკუთრებული მუსიკალური სუბსტანციის პირობებში, რომელსაც ყოველთვის აქვს რაიმე სახის „ექსისტენციალური არსი“.² ამგვარად, ჩვენ გვაქვს არა სამი, არამედ ოთხი ძირითადი მუსიკალური ელემენტი – ტემბრი, ბგერის სიმაღლე, ხანგრძლივობა და მუსიკალური სუბსტანცია. ჩვენ ვერ დავიყვანთ მუსიკას ბგერათა სუბსტანციამდე, მაგრამ ასევე ვერ ავარიდებთ თავს იმ ფენომენს, რომელიც ნებისმიერი მუსიკის შექმნის საფუძველია.

ამიტომ ვერ მივიჩნევთ სასიმღერო სტილისა და ხმის წარმოქმნის განხილვას³ მუსიკალური სუბსტანციის კვლევად. ისინი ატარებენ სპეციფიკურ ტონალურ თვისებებსა და რიტმულ მოძრაობებს, მაგრამ არა ისეთ მთავარ მოვლენას, როგორც ესაა. მათი სიახლე მდგომარეობს არა საგნის არსში, არამედ მათ მიდგომაში მუსიკასთან – როგორც ბგერასთან. ჩემი სიახლე კი სწორედ საგნის არსშია – და მწამს, რომ ჩვენ უნდა შევიცნოთ მუსიკალური სუბსტანციის, როგორც ნებისმიერი მუსიკის ექსისტენციალური ატრიბუტის ნამდვილი ფენომენი.

ეთნოსმენის ფენომენს აგრეთვე აქვს ის ძირითადი „ექსისტენციალური არსი“, რომელიც აშკარად ჩანს „მუსიკალური სუბსტანციის“ ცნებაში. მხოლოდ იმ მუსიკოსს, რომელიც ცხოვრობს ამ განსაკუთრებულ მუსიკალურ სუბსტანციაში, აქვს შესაბამისი ეთნოსმენა.

ამ ორი ახალი კონცეფციის შემუშავების შედეგად „მრავალხმიანობა“ უნდა

განიხილებოდა არა მხოლოდ როგორც „მრავალ-აზროვნება“ და „პოლიფონიური სმენა“ (როგორც განხილული იყო პირველ სიმპოზიუმზე წარმოდგენილ ჩემს ნაშრომში), არამედ (ასევე) როგორც „მრავალ-ქცევა“. ჩვენი მთავარი მიზანია – შევისწავლოთ ზეპირი მრავალხმიანობა როგორც მისი არტისტული გამოვლინების ცოცხალი პროცესი, რომელიც, ჩვეულებრივ, დამოკიდებულია ერთიმეორეზე – ეთნოსმენასა და შესაბამის მუსიკალურ სუბსტანციაზე.

ყოველივე ეს ხაზს უსვამს მრავალხმიანობისა და პოლიფონიური სმენის სოციალურ მასშტაბებს. ამ კუთხით, მე გავიხსენებ ცნებას „participation music“ (გერმანულად *Umgangsmusik*), „მუსიკაში მონაწილეობა“, რომლის შექმნაშიც ყოველივე ზემოაღნიშნული იღებს მონაწილეობას. ეს ცნება გერმანელმა მუსიკისმცოდნემ – ჰენრიხ ბესელერმა შემოიღო ნახევარი საუკუნის წინ (*Bessler, 1959*). ამ მონაწილეობითი მუსიკის შექმნა საჭიროებს „აქტიურ“, როგორც ის მას უწოდებს, ან „სინთეზურ“ სმენას, რომელიც მე-18 საუკუნის ვენის კლასიციზმის დამახასიათებელი თვისება იყო და დავამატებ, ყოველთვის იყო მსოფლიო ზეპირი ტრადიციის მახასიათებელი. „აქტიურ-სინთეზური“ სმენა წარმოადგენს მუსიკისადმი მონაწილეობითი მიდგომის საშუალებას. მე სრულიად ვეთანხმები ბესელერს, მაგრამ ამ ცნებას უნდა დავუერთოთ ჩემი ორი კონცეფცია, რომელზეც ვსაუბრობდი, კერძოდ – ეთნოსმენა და მუსიკალური სუბსტანცია. ბესელერის „აქტიურ-სინთეზური“ სმენას უნდა ქონდეს ეთნიკური კომპონენტი: მონაწილეობითი მუსიკის შექმნა საჭიროებს შესაბამის ეთნოსმენას, რომელიც, თავის მხრივ, არსებობს შესაბამისი მუსიკალური სუბსტანციის ბგერათა სამყაროში. შედეგად, *Homo Polyphonicus* იქცევა მუსიკალური სუბსტანციის თვისებების მიხედვით, რომელსაც აქტიურ-სინთეზური ეთნოსმენის თვისებები მართავს (იხ. ცხრილი 1).

იმისათვის, რომ ჩემი მოსაზრება მუსიკალური სუბსტანციის შესახებ უფრო ნათელი გახდეს, ნება მიბოძეთ, მთლიან სიმფონიურ ორკესტრს გაზვიადებით ვუწოდო ერთი ძირითადი მუსიკალური სუბსტანცია. თქვენ ადვილად შეგიძლიათ გაიხსენოთ ერთი და იმავე მუსიკის რამდენიმე განსხვავებული გაორკესტრება, რომელიც ამ მუსიკის განსაკუთრებულ ინტერპრეტაციებს ასახავს, მაგრამ მკვეთრად ვერ ცვლის მის მნიშვნელობას. გარდა ამისა, ორკესტრი უამრავი მუსიკალური ტემპრისაგან შედგება, მაგრამ მთლიანობაში ის წარმოადგენს ერთ მუსიკალურ სუბსტანციას, რომელიც საკმაოდ განსხვავდება სხვა სახის ორკესტრების მუსიკალური სუბსტანციებისაგან (წარმოიდგინეთ ინდონეზიური გამელანი) და ყოველი ვოკალური მუსიკის შექმნისაგან (მაგ. რუსული, სლოვაკური, მორდოვური და სარდინიული გლეხთა ჯგუფების პოლიფონიური სიმღერა). გამელანს, თავის მხრივ, აქვს ბევრი განსაკუთრებული ტემპრი, მაგრამ ყოველი მათგანი არსებობს და აგრძელებს ცხოვრებას ერთსა და იმავე მუსიკალურ სუბსტანციაში. თუმცა, ზეპირი ტრადიციების ვოკალური მუსიკის სამყაროში ხშირად სრულიად სხვა სურათს ვაწყდებით: მართლაც, ფოლკლორული გუნდები ზოგჯერ ნამდვილად წარმოუდგენელი იქნება არა მხოლოდ „აუდიტორიული სივრცის წესრიგის გარეშე“ (თუ ცუკერქანდლის გამოთქმას მოვიშველიებთ), არამედ სხვადასხვა მუსიკალური სუბსტანციების განსაკუთრებული (აუდიტორიული წესრიგის შიგნით) თანაარსებობის გარეშეც. მრავალხმიანი სიმღერისადმი მიმართული ხალხური ტერმინოლოგიის განხილვა დაგვეხმარება ეს ყველაფერი უკეთ გავაცნობიეროთ.

3. ფოლკლორის ტერმინოლოგია

ჩვენი გლახები, ტრადიციული მუსიკა-ქმნადობის მატარებლები, არა მხოლოდ წარმოქმნიან განსაკუთრებულ მუსიკალურ სუბსტანციას, არამედ ახდენენ მის კონცეპტუალიზებას ე. წ. *ხალხურ ტერმინოლოგია*დ.

ნება მიბოძეთ, შეგახსენოთ ცხრილი ჩემი წინა ნაშრომიდან, რომელიც შეიცავს ლატვიური ფოლკლორის ტერმინებს სამხმიანი ტრადიციული პოლიფონიისათვის (იხ. ცხრილი 2).

განსხვავება სოლო შემსრულებლებსა და გუნდს შორის მდგომარეობს არა მხოლოდ მათს გამოკვეთილ ფუნქციაში პოლიფონიური მთლიანობის შიგნით, არამედ აგრეთვე მათს მკვეთრად განსხვავებულ მუსიკალურ სუბსტანციაში: სოლო შემსრულებლები თითქმის საუბრობენ, როცა გუნდი მძლავრი დომინირებით მღერის ბურდონში გადასვლით, რომელსაც არ გააჩნია „საუბრის“ სუბსტანცია. ჩვენ გვესმის ორი განსხვავებული მუსიკალური სუბსტანცია მოქმედებაში და მათი განსხვავებულობა ჩვენს აღქმას უფრო ადვილსა და ღრმას ხდის.

ამ ორი საკმაოდ განსხვავებული მუსიკალური სუბსტანციის კომბინაცია წარმოადგენს უამრავი პოლიფონიური ტრადიციის ტიპურ მახასიათებელს, რამდენადაც ვიცით, ყველა აღმოსავლეთ სლავური და ბევრი აღმოსავლეთ ევროპული სტილისათვის.

მაგალითად, რუსეთის ჩრდილოეთში, მომღერლები საუბრობენ სქელ (*ბ'იჭ-ჩ'იბ'იბ'*) და წვრილ (*ბ'იჭ'ბ'ა*) ხმებზე – თვისებაზე, რომელსაც, ჩემი აზრით, სხვადასხვა მუსიკალური სუბსტანციების თანაარსებობის გაცნობიერებასთან მივყავართ. აღმოსავლეთ უკრაინის პოლტავის რეგიონში საუბრობენ გუნდური პოლიფონიის სამი პარტიის შესახებ შემდეგი ზმნების გამოყენებით: „*golosit*“ (სიტყვიდან „*აი'ე'ი'ი'*“) მაღალი პარტიისათვის, „*tiagne*“ („მიზიდვა“, „მოქაჩვა“) საშუალო პარტიისათვის, და „*gromit*“ („ქუხილი“) დაბალი (ბანის) პარტიისათვის. კვლავაც, ეს სამი ტერმინი აშკარად ეხება არა მხოლოდ სამი ვოკალური პარტიის სხვადასხვა ფუნქციებს, არამედ მათს სხვადასხვა მუსიკალურ სუბსტანციებს.

ამ მხრივ რამდენიმე მნიშვნელოვანი და ყურადსაღები ბულგარული ფოლკლორის ტერმინი ჩაინერა და გააანალიზა ტიმოთი რაისმა თავის ადრეულ სტატიამი „ბულგარული მუსიკალური აზროვნების ასპექტები“ (Rice, 1980).

ავტორი მიუთითებს, რომ ბულგარეთის შოპის რეგიონის სოფლებში არსებობს პოლიფონიის, როგორც მრავალხმიანი სიმღერის (დასავლური ტერმინით) ნამდვილი კონცეფცია, ვიდრე ტემბრული კონტრასტი სოლო და გუნდურ სიმღერებს შორის. მომღერლები იცნობენ ორი სახის სიმღერას – *pesni na buchene* (ღმუილით, ბლავილით) და *pesni na vlachene* (ხოხვით, ჩანჩალით) (Rice, 1980:53). სასიმღერო ბგერის სიმალლეს ეწოდება *debel* (სქელი) და *tunak* (წვრილი), ისევე როგორც რუსულ სოფლებში. ავტორი მიიჩნევს, რომ წვრილი შეესაბამება მაღალ ტონალობას, ხოლო სქელი – დაბალ ტონალობას, თუმცა მე ვხვდები, რომ ეს ტერმინები უფრო უკავშირდება სხვადასხვა მუსიკალურ სუბსტანციებს. ტემბრებზე საუბრისას, რაისი ეხება შოპის მომღერლების ვოკალურ თვისებებს. მათი ხმები ორ ძირითად კატეგორიად იყოფა: სუფთა (ღერწმის მაგვარი) და უსუფთაო (კარაქის მაგვარი) ჯგუფები. ბევრ ანტიფონურ სიმღერაში ორივე ჯგუფი იყო და როგორც რაისი ხსნის, ქალები ამ ჯგუფებს ქმნიდნენ იმის მიხედვით, თუ როგორ ჟღერდა და ერწყმოდა მათი ხმები ერთმანეთს.

ჯერ კიდევ მსჯელობის საგანია, თუ როგორ განვსაზღვრავთ ამ განსხვავებულობას – ტემბრის მიხედვით, თუ მუსიკალური სუბსტანციის მიხედვით.

ჩემი აზრით, ეს ორი ჯგუფი წარმოადგენს მუსიკალური სუბსტანციის ორ განსხვავებულ სახეობას და ბულგარელი მომღერლების უნარს, დამოუკიდებლად იარსებონ ამა თუ იმ განსაკუთრებულ სუბსტანციაში თავიანთი ნამდვილი ხმების ინდივიდუალური ტემპრით.

ზეპირ ტრადიციაში მუსიკალური სუბსტანციების ტემპრულ მრავალფეროვნებას მრავალხმიანი სიმღერის ფუნქციურ დიფერენციალზე მივყავართ, რაც, თავის მხრივ, სემანტიკურ მნიშვნელობას იძენს.

მუსიკალური სუბსტანცია მკვეთრად განსხვავდება მუსიკალური ტემპრისაგან. ეს უკანასკნელი გამოხატავს ხმის ან ტონალური ელფერის გამორჩეულ სონორულ თვისებას, მაგრამ არა მუსიკის არსს. ჩვენ შეგვიძლია შევცვალოთ შემსრულებელთა ტემპრი, მაგრამ ეს არ მიგვიყვანს განსხვავებული მუსიკის შექმნასთან. მაგრამ, თუ შევცვლით მუსიკის-ქმნადობით მუსიკალურ სუბსტანციას, თავად მუსიკა გახდება ეთნოფორებისათვის უცნობი. ამ ფენომენის კარგ მაგალითს ვხვდებით ევგენია ლინიოვას ნიგნში (1904), სადაც მოთხრობილია, თუ როგორ ვერ იცნეს მისმა მომღერალმა გლეხებმა თავიანთი საკუთარი ხალხური სიმღერა, რომელიც შესრულდა ტიპურ დასავლეთ ევროპული ქორალის არანჟირებით ოთხი ძირითადი პარტიისათვის. როცა იგი უმტკიცებდა მათ, რომ ეს მართლაც მათი საკუთარი სიმღერა იყო, ისინი გაცდნენ: „არა“, თქვეს მათ, „ეს მომღერლები გერმანელებივით ასრულებენ მას“. რუსმა გლეხებმა ვერ შეძლეს ამ ცვლილებების მიღება, რადგანაც არა მხოლოდ გუნდური ფაქტურა, არამედ მისი მუსიკალური სუბსტანციაც კრიტიკულად შეცვლილი იყო იმ არანჟირებაში. აშკარაა, მუსიკალური სუბსტანციის თვისება აწესებს შესაბამისი სახის მელოდიისა და მუსიკალური ფაქტურის პარამეტრებს. შემთხვევითი არაა, რომ სერბიელი გლეხები მუსიკალურ ბგერასა და ტონს უწოდებენ „grlo“ (ყელს) (Petrovic, 1989): მათთვის ესაა ძალიან მატერიალური მუსიკალური ნივთიერება, აღსავსე თანდაყოლილი სინკრეტიზმით,⁴ როგორც მუსიკის-ქმნადობით, და როგორც ვხედავთ, მუსიკის-კონცეპტუალიზების მდგომარეობით.

დასკვნა

„ხმაში ჩვენ გვაქვს ორგანო, რომელიც ეხმიანება სმენას“, წერდა ჟან-ჟაკ რუსო (ციტირებულია Derida, 1998), და ახლა მე შემიძლია დავამატო – ჩვენი ეთნოსმენა შექმნილია ამა თუ იმ სახის მუსიკალური სუბსტანციისათვის.

1920-იანი წლების ერთ დღეს, ქართველმა ანატოლი კაკაბაძემ, შემდგომში თბილისის ეროვნული მუზეუმის დირექტორმა, დიდებულ რუს პოეტს, ოსიფ მანდელშტამს, უთხრა: „ბეთჰოვენი ძალიან ტკბილია ჩემთვის“ და შეჩერდა (Mai-ääëð àài, 1991). ეს გახლავთ გულმოდგინე მწერლის მიერ ჩანიშნული მართლაც შესანიშნავი აღსარება, რომელსაც მე დღეს ვიხსენებ, როგორც კიდევ ერთ თვალსაჩინო ჭეშმარიტებას ეთნოსმენის ძალისა და მუსიკალურ სუბსტანციასთან მისი კავშირის შესახებ.

მჯერა, რომ გამოკვეთილი მუსიკალური სუბსტანციებისა და ჰარმონიის მქონე ქართული პოლიფონიის „კვარტებისა და სეკუნდების“ სამყაროდან ბეთჰოვენიც კი, თავისი ტიპური „გერმანული აკორდებით“ სამხმოვანებებში, მართლაც „უზომოდ ტკბილად“ ჟღერს. ეს არის Homo Polyphonicus-ის ეთნოსმენა მოქმედებაში.

შენიშვნები

¹ ეს იდეები შემუშავებული იყო ავტორის მიერ სპეციალურ სტატიაში სათაურით „ეთნიკური სმენა სოციო-კულტურის საზღვრებში: მრავალეთნიკური მსმენელის იდენტირობისაკენ“. Barllan University Collection of papers.

² მინდა მადლობა გადავუხადო დოქტორ სტეფან ბლუმს, რომელმაც 2002 წლის 16 აგვისტოს პირად წერილში შემომთავაზა და მირჩია, რომ ყურადღება გამემახვილებინა მსჯელობის ისეთ საკითხზე, როგორცაა მუსიკალური სუბსტანცია.

³ მაგ. იხილეთ ალან ლომაქსის ცნობილი კანტომეტრული ექსპერიმენტი – Folk Song Style and Culture, Washington, D. C., 1968; ან ბევრად უფრო ნაკლებ აღიარებული სტატია „Research on voice productions from diverse traditions: an appeal of hazzanim“ – ავტორი ჰოვარდ ბ. როთმენი (Journal of Synagogue Music, Vol. 21, no.2, Dec. 1991).

⁴ სინკრეტიზმი, ბერძნული სიტყვიდან „შერევა, შეერთება“, წარმოადგენს არაპარმონიული ელემენტების შერევისა და კომბინირების სისტემას (Encyclopedia Britannica).

თარგმნა ნინო სიღუპელმა

sing it like Germans do.” Russian peasants were not able to accept that rendition because not only the choral texture but also its musical substance was critically altered in that arrangement. It is evident that the quality of musical substance sets the parameters for the corresponding type of melody and musical texture. It is not by chance that Serbian peasants call musical sound and tone “grlo” (throat)¹: for them this is very much a *material* musical substance full of inborn syncretism^{1 2} as a condition of music-making and, as we see, music-conceptualizing.

Conclusion.

“In the voice we have an organ answering to hearing,” wrote Jean-Jacques Rousseau^{1 3}, and I can add now – our ethnohearing is designed for this or that kind of musical substance.

One day in the 1920s, a Georgian Anatoly Kakavadze, director of the then Tiflis National Museum, said to Osip Mandelstam, the great Russian poet: “Beethoven is too sweet for me,” and stopped short^{1 4}. It is an extraordinary confession remarkably taken down by the acute writer. Today I am remembering that accidental declaration of a Georgian as another eloquent evidence of the power of ethnohearing and its connection to musical substance. I believe that from the musical realm of the “fourth-and-second” Georgian polyphony with its distinguished both musical substance and harmony, even Beethoven with his typically “German chords” in triads sounds *too sweet*, indeed. Ethnohearing of *Homo Polyphonicus* in action.

Notes and References

¹ Izaly I. Zemtsovsky. “Polyphony as a Way of Creating and Thinking: The Musical Identity of Homo Polyphonicus,” *The Proceedings of the First International Symposium on Traditional Polyphony (2002)*. Tbilisi, 2004.

² Hood, Mantle. “The Challenge of ‘Bimusicality’,” *Ethnomusicology*, 1960, no. 4.

³ See more: Zemtsovsky, Izaly. “Folk Music Text as Document of a Specific Ethnoperception,” *Seventh European Seminar in Ethnomusicology* (Berlin, 1990), p. 493-96.

⁴ These ideas have been elaborated by the author in a special article entitled “Ethnic Hearing in the Socio-Cultural Margins: Towards the Identity of *Homo Musicans Polyethnoaudiens*,” publication pending, Barllan University *Collection of papers*.

⁵ Victor Zuckerkandl. *Sound and Symbol: Music and the External World*. Princeton University Press, 1973, p. 332-33 (Bollinger Series XLIV).

⁶ I would like to extend thanks to Dr. Stephen Blum (CUNY) who, in a private letter dated August 16, 2002, convincingly suggested that I emphasize this very aspect in my discussion of the issue of musical substance.

⁷ See, for instance, the well-known *cantometric* experiment of Alan Lomax (*Folk Song Style and Culture*, Washington, D.C., 1968) or much less known article “Research on voice productions from diverse traditions: an appeal to hazzanim” by Howard B. Rothman (*Journal of Synagogue Music*, vol. 21, no. 2 (Dec. 1991), p. 5–12. The timbre as the “parameter, so affective yet difficult to discuss analytically,” has been recently studying in the article “Dhim, kam, cappu, pottu: Timbral discourses and performances among temple drummers in Kerala, India” by Rolf Goesbeck, in the *Yearbook for Traditional Music*, vol. 35 (2003), p. 39–68. The instances can be easily multiplied.

⁸ Heinrich Bessler. *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin: Akademie-Verlag, 1959.

⁹ See the *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 12 (1980), p. 43–66.

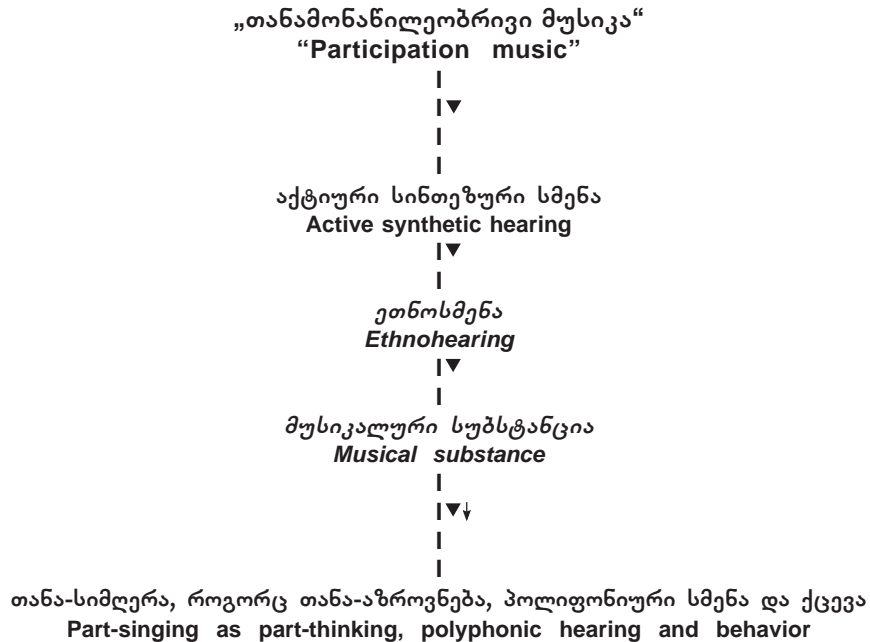
¹⁰ Yevgeniya Linyova [Lineff]. *Velikoruskie pesni v narodnoj garmonizatsii*. T. 1. SPb., 1904. See the English edition: *The Peasant Songs of Great Russia As They Are In the Folk's Harmonization. Collected and Transcribed from Phonograms, by Eugenie Lineff*. Publ. by the Imperial Academy of Science, 1905.

¹¹ Radmila Petrovic. *Srpska Narodna Muzika: Pesma kao Izraz Narodnog Muzickog Misljenja*. Beograd: SANU, 1989, s. 82.

¹² *Syncretism*, from Greek 'mingle or blend', is the act or system of blending, combining or reconciling inharmonious elements (*Encyclopedia Britannica*).

¹³ Quote after: Jacques Derrida. *Of Grammatology*. Transl. by G.Ch.Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998, p. 97.

¹⁴ Osip Mandelstam. *Collected works*, vol. 3-4. Moscow, 1991, s. 157 (originally in Russian).

ცხრილი 1.
TABLE 1.ცხრილი 2.
TABLE 2.

**სამი ლატვიური ხალხური ტერმინი სამხმიან
ტრადიციულ პოლიფონიაში**
(კარლ ბამბატის, 1983, მიხედვით)
Three Latvian Folk Terms in Three-Part Traditional Polyphony
(according to Karl Brambats, 1983)

1. *teicēja* or *saucēja* – nomina agentis ზმნიდან *teikt* (თქმა, მოყოლა) და *sankt* (დაძახება, დაყვირება) – განსაზღვრავს ტრადიციული გუნდის პირველ, წამყვან სოლისტებს.
teiceņja or *sauceņja* – nomina agentis from the verbs *teikt* (to tell, say, recite) and *sankt* (to call, cry, shout) – designates the first soloists, the leader of traditional choir;
2. *locī tāja* – წარმოებული *locī t-*დან (დახურვა, გაღუნვა, ხმის ტრიალი, გადახვევა, ხვეული) – განსაზღვრავს მეორე სოლისტს.
locī ņtaņja – from *locī ņt* (to fold, bend [to and fro], bow, to let the voice twist, wind, meander) – designates the second soloist;
3. *vilcējas* – წარმოებული *vilkst-*დან (გადაადგილება, გაყვანა, კვალი) – განსაზღვრავს დაბალ ხმას.
vilceņjas (feminine plural) – from *vilkst* (to pull, drag, draw, trail) – designates the drone singers.