

## სქესი და იმპროვიზაცია ქართულ მრავალხმიან სიმღერაში

ეთნომუსიკისმცოდნეობაში არაერთგზის აღნიშნულა, რომ ზეპირ ტრადიციაშიც იმპროვიზაცია და ვარიანტულობა ისევე მოიცავს გამიზნულ ვარჯიშსა და მეცადინეობას, როგორც საკომპოზიტორო შემოქმედება (Groesback, 1999). ეს კარგად ჩანს, თუნდაც, ირანული და ინდური კლასიკური რეპერტუარისა (Nooshin, 2003) და ჯაზის შესწავლის ტრადიციაში.

სქესთა ურთიერთობის (გენდერის) და იმპროვიზაციის კავშირებზე ბევრი გამოკვლევა არ ჩატარებულა. იმპროვიზაციის შემეცნების იმ თავისებურებათა შორისაა, რომლებიც ხშირად გაიგივებულია ტექნიკურ მუსიკალურ პროცესებთან. ამიტომ იმპროვიზაციის გენდერული ასპექტებიც ხშირად შენიღბულია და მათ შესახებ არ არსებობს მკაფიოდ ჩამოყალიბებული შეხედულებები (სიმღერისა და გენდერის ურთიერთობის საკითხებზე იხ. Sugarman, 1997).

დღევანდელ მოხსენებაში შევეცდები კაცთა და ქალთა მრავალხმიან სიმღერებში იმპროვიზაციისა და სპონტანურობისადმი განსხვავებული მიდგომის შესახებ რამდენიმე დაკვირვება წარმოვადგინო. მოხსენებაში გამოყენებულია საექსპედიციო დაკვირვებები, ინტერვიუები და ჩანაწერები. ვარიაცია და სპონტანურობა დამახიათებელი როგორც ქალთა, ისე კაცთა შემოქმედებისათვის. მაგრამ ტექნიკური ოსტატობა და მრავალი სხვადასხვა ვარიანტის ცოდნაზე დამყარებული იმპროვიზაცია ხშირად სწორედ კაცთა მუსიკალურ შემოქმედებასთან არის გაიგივებული. ამის ერთ-ერთი მიზეზია ზოგადად კაცთა და მათი მუსიკალური შემოქმედების უფრო მაღალი სოციალური სტატუსი ქართულ კულტურაში და რიტუალურ პრაქტიკაში (სურგულაძე, 2003) და, მათ შორის, მრავალხმიან სიმღერაშიც. ამ სტატუსის კიდევ ერთ მიზეზსა და ასახვას წარმოადგენს კაცთა მრავალხმიანი რეპერტუარის მუსიკალური სირთულე ქალთა რეპერტუართან შედარებით.

**კაცები და იმპროვიზაციის შესწავლა.** საქართველოში ქალებიცა და კაცებიც სიმღერას ბავშვობიდან, ოჯახებში სწავლობდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ იმპროვიზაცია დღეს საფრთხეშია, ჯერ კიდევ არსებობენ მომღერლები, რომლებიც ამ საქმის ოსტატები არიან. განსაკუთრებით სასარგებლო აღმოჩნდა ანზორ ერქომაიშვილის, ვაჟა გოგოლაძისა და სხვა გურული მომღერლების მიერ მოწოდებული ინფორმაცია, ცოდნა და დაკვირვებანი.

სუფრის სოციალური გარემო, სადაც საუბარსა და სიმღერაში კაცები გვევლინებიან ლიდერებად, გადამწყვეტი იყო კაცთა მრავალხმიანობაში იმპროვიზაციის განვითარებისათვის. სუფრის გარდა, XIX-XX საუკუნეებში კაცები იკრიბებოდნენ და ვარჯიშობდნენ სიმღერაში, ახალი ვარიანტების შემუშავებასა და გამშვენებაში (ერქომაიშვილი, 1988). სიმღერის ვარჯიშში კაცთა და ქალთა განსხვავებული საშუალებანი საზოგადოებაში ანალიზისა

და საუბრის საგანი ხშირად არ ხდება ხოლმე. მაგალითად, ხალხი გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ნიჭის ფაქტორს, რომელიც ღვთისგან ბოძებულადაა მიჩნეული. როგორც ვაჟა გოგოლაძე ამბობდა: “ზევიდან როცა გაქვს ნიჭი მოცემული, მაგას ვერავინ უკან ვერ წაიღებსო” (გურიის საექსპედიციო დღიური, 1999). ჩემს შეკითხვაზე, თუ რატომ არ მღეროან ქალები ასეთ რთულ სიმღერებს, გურულმა მომღერალმა კაცებმა მომიგეს: “იმღერონ მერე, ვინ უშლით?” (2002 წლის ექსპედიციის დღიური). თუმცა ისტორიული რეალობა გვიჩვენებს, რომ ნიჭი ვითარდებოდა და მწვერვალს აღწევდა მხოლოდ ხელსაყრელ სოციალურ გარემოში – სუფრებზე და კაცთა შეკრებებზე. როგორც მუსიკოს მამაკაცებს უთქვამთ, იმპროვიზირებისა და ვარიანტულობის ოსტატობა მეგობრული და შეჯიბრის სულით გამსჭვალულ სიმღერა-შეკრებების ატმოსფეროში ვითარდებოდა. კაცთა იმპროვიზაციის რამდენიმე ასპექტს აღვნიშნავ:

1. ახალი ვარიანტების, ზოგჯერ თვით ახალი სიმღერების შექმნაც კი.
2. შეჯიბრი სხვა მომღერლებთან, თავისი ოსტატობის უპირატესობის საჩვენებლად. მაგალითად, ვაჟა გოგოლაძე აღნიშნავდა ისეთ მომღერლებს, რომლებიც, მისი თქმით, “შემოგეჭრებოდნენ, გადაგადებდნენ ტონიდან და მერე კიდევ გაიცინებდნენ შენზე” (1999).
3. გლოსოლალიებისა და მარცვლის ხმოვანზე გავრცობა-გაგრძელების საშუალებით მუსიკალურ-ტექნიკური მხარის წინა პლანზე წამოწევა და სიტყვიერი ტექსტის ნაკლები მნიშვნელობა.
4. ამ საშუალებებით ტრანსცენდენტული მდგომარეობისა და უმაღლესი შთაგონების მომენტების მიღწევა მუსიკალური შესრულების პროცესში (მაგ. 1).

კაცებისგან განსხვავებით, ქალები ნაკლებად არიან აღიარებულნი, როგორც იმპროვიზაციის კარგი მცოდნენი. ამის ერთ-ერთი მიზეზია ის, რომ ქალები არ სწავლობდნენ იმპროვიზაციას სოციალურად და სტრუქტურულად ორგანიზებულ გარემოში. ტრადიციულად ქალთა ქცევის ნორმებში არ შედიოდა სუფრებსა და შეკრებებზე სიმღერაში ვარჯიში, შეჯიბრი და ქეიფი, თუმცა ქალებიც მღეროდნენ და მღეროან კიდევ ოჯახებშიც და განსაკუთრებით, საბჭოთა წყობის დამკვიდრების და გადავარდნის შემდგომაც, ანსამლებშიც. ასევე ჰქონდათ და ახლაც გააჩნიათ ქალებს თავისი საკუთარი, მხოლოდ ქალებისათვის განკუთვნილი რიტუალური სფერო, სადაც ისინი სიმღერის მთავარი შემსრულებლები და მოქეიფეები არიან.

ვაჟა გოგოლაძესთან, ავთო მიქაბერიძესთან, ანზორ ერქომაიშვილთან და სხვა გურულ მომღერლებთან საუბარში ირკვევა, რომ მრავალი ნიჭიერი მომღერალი ქალი ვერ ავითარებდა პროფესიულ ჩვევებს კაცების მსგავსად და ვერ აღწევდა დიდოსტატის რანგს. ერთ-ერთი ასეთი მომღერალი იყო ვაჟას დედა, რომელიც თავისი დიდი ნიჭის მიუხედავად, როგორც მომღერალი მხოლოდ მისი ოჯახისა და ვაჟის ხსოვნაში დარჩა. ჩოხატაურის რაიონში მცხოვრებმა ერთმა მომღერალმა მიაძმო თავისი პატარა გოგონას “ფენომენალური” მუსიკალური ნიჭის შესახებ; მის ვაჟიშვილს, მისი თქმით, არ ქონდა ასეთი ნიჭი, მაგრამ მას მაინც უნდოდა, რომ სწორედ მისი ვაჟიშვილი გამხდარიყო პროფესიონალი მომღერალი. ქალის მუსიკალუ-

რი ნიჭი ხშირად ბავშვებისათვის მუსიკალური ნიჭის გადასაცემად იყო საჭირო (ერქომაიშვილი, 1988: 11-2) (მაგ. 2).

კაცთა ვარიანტში ხმები რიტმულად და მელოდიურად უფრო ინდივიდუალური და ერთმანეთისგან დამოუკიდებელია. მე-15 ტაქტში, მაგალითად, შუა ხმასა და ბანს გაჭიმული აქვთ ბგერა, ხოლო ზედა ხმა ახვევს მელოდიას, შემდეგ კი სამივე ხმა დამოუკიდებელ ხაზებს ავითარებს. ქალთა ვარიანტი უფრო ერთობლივ, ჰომოფონიურ და ჰომორიტმულ ფაქტურას ემყარება, რომელშიაც მაინცა-და-მაინც არც ერთი ხმა არ გამოიკვეთება. თუ შევადარებთ 1-3 ტაქტებს კაცთა და ქალთა ვარიანტებში, შევამჩნევთ რომ ქალებმა გაიმეორეს ერთი და იგივე მოტივი, ხოლო კაცების შუა ხმამ სამივეჯერ სხვადასხვა ვარიანტი იმღერა. ასეთმა განსხვავებებმა აგრეთვე გამოიწვია მეტი ჰარმონიული კომბინაციის (აკორდების) შექმნა კაცების ვარიანტში (მაგ. 3).

სიმღერის პროცესში კაცებმა შექმნეს ე.წ. ტრანსცენდენტული განწყობა. ეს გამოიხატა დინამიკურ განსხვავებებში. მაგალითად, ქალთა სიმღერა უფრო თავშეკავებული იყო, ვიდრე მამაკაცთა ნამღერი. მას თანაბარი ტემპი გააჩნდა, რომელიც ოდნავ აჩქარდა სიმღერის შუისკენ. კაცთა ვერსია მეტი ემოციურობით გამოირჩეოდა, ტემპისა და ხმის მომატებით, ხოლო შუა ხმის მომღერალი (ვაჟა გოგოლაძე) ყოველი ფრაზის ბოლოს ხმამალალ შეძახილს აყოლებდა. კაცთა და ქალთა ვარიანტების დინამიკას შორის განსხვავებაზე სიმღერის ამაღლებაც მიანიშნებს. მაგალითად, ორივე ჯგუფმა ერთ სიმაღლეზე დაიწყო სიმღერა, მაგრამ მამაკაცთა სიმღერა სანწყის ტონთან შედარებით უფრო მაღლა დამთავრდა, ვიდრე ქალებისა.

**ქალები და იმპროვიზაცია.** ქალები არ ხვდებიან ერთმანეთს იმპროვიზაციაში სავარჯიშოდ და არ ავლენენ ამკარა ინტერესს სიმღერების თავისებური ვარიანტების შექმნისადმი, მუსიკალურ-ტექნიკური ასპექტებისა და ერთმანეთთან შეჯიბრების მომენტისადმი (თუმცა ქალები ხშირად გვევლინებიან ნაკლებად აღიარებული სიმღერების ავტორებად). როგორც ბევრმა ქალმა აღნიშნა, მათი მუსიკალური შეხვედრების ძირითადი ბიძგი მეგობრობა, პრობლემებისა და წუხილის გაზიარება და მუსიკისადმი სიყვარული იყო.

ქალთა სიმღერაში იმპროვიზაცია და სპონტანურობა განსხვავებულ ჟანრებში გვხვდება: ტირილებში, სიმღერა-სავედრებლებსა და სადიდებლებში (იხ. ზუმბაძე, 1999; არაყიშვილი, 1948, ჯავახიშვილი, 1938). მაშინ, როცა მხოლოდ კაცებს შეეძლოთ ღმერთების ოფიციალური ინსტიტუციურ მსახურებაში მონაწილეობის მიღება (ეს კარგად ჩანს ჰუგო ზემპის მიერ 1998 წელს ლაშარობის შესახებ გადაღებულ ფილმში), ხანში შესული (ნესის ასაკს გადაცილებული) ქალები ხშირად ასრულებდნენ ღმერთსა და მინიერს შორის მედიატორების როლს სადიდებელ და სავედრებელ სიმღერებში მათთვის განკუთვნილ რიტუალურ სივრცეში. ქალთა ტირილი კიდევ ერთი მუსიკალური საშუალებაა, რის საშუალებითაც ქალები ამყარებენ კონტაქტს სიცოცხლესა და სიკვდილს, მკვდრებსა და ცოცხლებს შორის (Tolbert, 1990:41-56). თუ კაცები სუფრებსა და თავყრილობებში წამყვანები იყვნენ, ქალები ერთადერთი მედიატორები იყვნენ ტირილებში და ქალთა სიმღერა

სადიდებლებში, შეედლოთ გამოეხატათ ძლიერი ემოციები და მიეღწიათ ტრანსცენდენტული მდგომარეობისათვის დომინანტური პატრიარქატის წყობის ფარგლებში. მრავალი ქალის თქმით, სოფლებში გათხოვილ ქალებს არ შეშვენიდათ “მსუბუქი” ქცევა: სიმღერა-გართობა, ქეიფი და დროსტარება, თუ ეს არ იყო “ცენზირებული” მათთვის განკუთვნილი წეს-ჩვეულების მიერ. ქალები დიდი ხნის (ხშირად კი მთელი ცხოვრების მანძილზე) თავს არიდებდნენ სიმღერას, თუ მათი ახლო ნათესავი გარდაიცვლებოდა. ტირილები და სავედრებლები კი სწორედ ის ჟანრებია, რომელშიც ქალებს საშუალება ეძლეოდათ შეუბოჭავად გამოეხატათ გრძნობები და ტრადიციული დღესასწაულის ან რიტუალის შესრულების პირობებში ექეიფათ კიდევ (მაგ. 4).

იმპროვიზაცია, რომელიც ზრუნში გვხვდება, არ წარმოადგენდა სისტემატური ვარჯიშის შედეგს. ის სპონტანურად წარმოიშვა იმ მსუხარების გამოხატვის მომენტში, როდესაც ქალები მიმართავდნენ თავიანთ ნასულ ახლობლებს. ზრუნის ორივე ვარიანტი (და სხვა, იმავდროულად ჩანერილი ვარიანტებიც) სტანდარტული სანყისი ფრაზით იხსენება დამწყების ხმაში. ამ სტანდარტულ ფრაზებს შორის კი ორივე მთქმელი მიმართავს ტექსტის ვარიანტულ ცვლილებებს. მაშინ, როცა სიტყვები მეორადი იყო იმპროვიზაცია-ვარიანტის პროცესში “ჩვენ მშვიდობაში” (მაგ. 1) და მომღერლები იყენებდნენ გლოსოლოგიებს და “წელავდნენ” მარცვლებს, რათა სიმღერის მუსიკალურ-ტექნიკური მხარე გამოეკვეთათ, ქალთა ზრუნში თავისუფლად ჩადგმული სიტყვები წამყვანი იყო სპონტანურობისა და იმპროვიზაციის მიღწევაში. მელოდიურ-რიტმული ვარიანტულობა იქმნებოდა სწორედ სიტყვების შესრულების მომენტში თავისუფალი გამოგონების საშუალებით და არ იყო მიმართული მუსიკალური სრულყოფის მისაღწევად. სიტყვიერი იმპროვიზაცია ზრუნის ფორმისა და სიგრძის შეცვლასაც იწვევდა.

#### **დასკვნები: იმპროვიზაციის ინტერპრეტაციის მცდელობა პატრიარქატის კონტექსტში**

საქართველოში ტრადიციული პატრიარქალური საზოგადოების სოციალურ კონტექსტში მამაკაცთა იმპროვიზაციის ემოციური საფუძველი ასოცირებულია ტექნიკური დახვეწილობის მიღწევასთან და მომღერალთა ფიზიკური და შემოქმედებითი პოტენციის ჩვენებასთან. მაგალითად, კაცების იმპროვიზაცია დაკავშირებულია საზოგადოებრივ სფეროში კაცების როლთან და გამოცდილებასთან – შეჯიბრებისა და ინდივიდუალური მიღწევის მომენტთანაც. ეს ხშირად ემყარება სტრუქტურული ვარჯიშის პრაქტიკას. მსგავსი ვარჯიშის პრაქტიკის უქონლობის გამო ქალების იმპროვიზაცია ხშირად დაკავშირებულია თავისუფალ სპონტანურობასთან, რომელშიც ტექსტს ენიჭება დიდი მნიშვნელობა და რომელიც წარმოიქმნება მაშინ, როდესაც ქალები იხსენებენ დაღუპულ ახლობლებს, განიცდიან მათი დაკარგვით გამოწვეულ იმედგაცრუებას და უმწეობას რეალობის წინაშე, ან აღწევენ ღვთაებრივ ძალებთან ურთიერთობით გამოწვეულ ტრანსცენდენტულ გრძნობას.

**References**

- Araqishvili, Dimitri. (1948). *Obzor narodnoy pesni vostochnoy gruzii* (Survey on the Folk Song of the East Georgia). Tbilisi: Gosizdat'. (In Russian)
- Erkomaishvili, Anzor. (1988). *Shavi shashvi chioda* (The Blackbird's Song). Tbilisi: *Nakaduli*. (in Georgian)
- Groesbeck, Rolf. (1999). Cultural Constructions of Improvisation in 'Tayampaka,' a Genre of Temple Instrumental Music in Kerala, India. *Ethnomusicology*, 43 (1): 1-30.
- Javakhishvili, Ivane. (1938). *Kartuli musikis istoriis dziritadi sakitxebi* (Main Problems of Georgian Music History) Tbilisi: *Federatsia*. (in Georgian)
- Nooshin, Laudan. (2003). Improvisation as 'Other': Creativity, Knowledge and Power – The Case of Iranian Classical Music. *Journal of the Royal Musical Association*, 128: 242-296.
- Sugarman, Jane. (1997). *Engendering the song....* for the discussion of the implicit practices of the relationships between gender and singing.
- Surguladze, Irakli. (2003). *Myth, Cult, and Ritual in Georgia*. Tbilisi: Tbilisi State University Press. (in Georgian)
- Tolbert, Elizabeth. (1990). Magico-Religious Power and Gender in the Karelian Lament. In: *Intercultural Music Studies 1. Music, Gender, and Culture*, guest eds. Marcia Herndon and Susanne Ziegler. (pp. 41-56). Wilhelmshaven: F. Noetzel; New York.

მაგალითი 1. მარცვლების გაგრძელებისა და ტექსტის შენიღვის მომენტი სიმღერაში “ჩვენ მშვიდობა”.

Example 1. Extending vowels in the song “Chven Mshvidoba”.

Slow Section 1

Tenor I  
 Modzakhlili  
 mshvi - do - - - - -

Tenor II  
 Tsqeba  
 Chven mshvi do i - o-i - o - ba ga - i - i -

Bass  
 Bari  
 Do - - - - -

Section 2

TI  
 ba de - - - lo re ro

TII  
 a mar jo - - - ba o re ra ra ni no de lo a ba de lo

B  
 ba o o

მაგალითი 2. ქალების და კაცების „ნანინა“.

Example 2. The women’s and men’s versions of “Nanina”.

A

Women's  
 three-part  
 chorus

Nai ni na nē ni na nē ni na nai ni na

A

Men's  
three-part  
chorus

Na ni na ni na ni ne o

Na ni na ni na ni ne o

Women

5

di la vo di la vo di la o de la da a ba de lo de la o de la

de li da de li da e ba de la de la o de la

Men

4

na ni na di la vo di la vo di la o re ra da di lo de la

na ni na a vo di la o re ra da di lo de la

na ni na a o he a di lo de la

Women

**B accel.**

8  
na ni na na ni na na ni na na ni na

Men

7  
de lo vo re ra na ni na o nei ni na  
de lo vo re ra da [not clear ] nei ni na  
nei ni na o nei ni nei da

Women

13  
a ba de lo o de la da di la vo di le vo di la  
de li da de

Men

11 *accel*

nei ni na nei na na da o re ra da

nei ni na nei ni na a a ba re ro re ro o re ra da

na a ba de lo o re ra da

15

di la vo di la vo di la o re ra da si vo re re re re o re re

o vo de la a ba de lo re ro ni ro de la da

he he he vo re ra he o re ra

მაგალითი 3. აკორდები ქალთა და კაცთა ვარიანტებში სიმღერაში “ნანინა”.

Example 3. Chords used in women's and men's versions of “Nanina”.

Chords in the women's version

Chords in the men's version

მაგალითი 4. „ზრუნის“ ორი ვარიანტი, სოფელი ღები (1999).

Example 4. Transcriptions of the women's lament "Zruni" from Ghebi, Mountain Racha (1999).

I ვარიანტი

I version

first soloist



drone de da ma na na shu a shi ga tsqda shvi lo gvirg vi ni ma na na de da o

second soloist



o a ro ar ge ghir sa gvir gvi ni shvi lo

first soloist



de da ma na na de da ver na kha shen ma ded ma mam she ni gvirg vi ni de de o

II ვარიანტი

II version

the first soloist

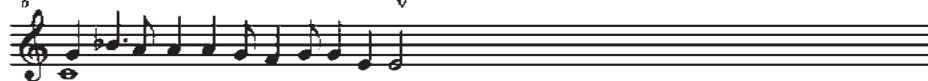


de da zvi a di de da o che mo' nor chu ka shvi lo mo gi kvdes de da zvi a di o



drone o io zvi a di de da da shvi lo de da o

the second soloist



o o i did tva le ba zvi a di o