

დალმაციური კლავა სიმღერის ლოკალური სტილები

შესავალი

სტილი კლავა ხორვატიაში 1960 წელს წარმოიშვა ორგანიზებული მუსიკალური მოძრაობის შედეგად. დალმაციურ ქალაქ ომისში მელიომანებისა და მუსიკალური ექსპერტების ჯგუფმა 1967 წელს დაარსა დალმაციური კლავას ფესტივალი. ამ ფესტივალის მიზანი იყო შენარჩუნებულიყო სერენადების სპონტანური მღერის ტრადიცია, რომელიც იმ დროისათვის ნელ-ნელა ქრებოდა. XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში სერენადებს მღეროდნენ მამაკაცთა გუნდები, რომლებსაც აკავშირებდა ან მეგობრობა, ან ახლო ნათესაობა. ეს სიმღერები, ჩვეულებრივ, სრულდებოდა ქალაქების პატარა სკვერებში, გოგონების ფანჯრების ქვეშ ან ტავერნებში. დალმაციაში იმ დროისათვის ბევრი ასეთი გუნდი არსებობდა, ისინი მღეროდნენ სერენადებსა და სხვადასხვა სიმღერებს. ისინი დალმაციაში არსებობდნენ სხვადასხვა სახელებით, მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული იყო ტერმინი კლავა. იგი აღნიშნავდა ამხანაგების ჯგუფს, რომლებიც ერთმანეთს ართობდნენ თავიანთი სიმღერებით. შემდგომ ეს ტერმინი ომისის ფესტივალის ექსპერტებმა აღიარეს, როგორც ახალი მუსიკალური სტილის ოფიციალური სახელი (Bezic, 1979: 16-17).

ომისის ფესტივალი წარმატებით იმართებოდა 40 წლის განმავლობაში. ამ ფესტივალმა ვოკალურ მუსიკალურ ტრადიციაზე დაყრდნობით, დაიწყო და დიდი მონდომებით განავითარა თანამედროვე კლავას ოთხხმიანი, უპირატესად ჰომოფონიური, სტილი. ეს ფესტივალი დღესაც კი წარმოადგენს კლავას სტილის ცენტრალურ ინსტიტუტს. 1967 წლიდან კლავას სტილმა ხორვატიაში მოიკრიბა უამრავი გულშემამტკივარი და უკვე 1970 წლისათვის მოახერხა მისი გავრცელება ხორვატიის საზღვრებს გარეთაც.

ძველი ტრადიციების მრავალფეროვნების საკითხისათვის

ლირიკულ სერენადებს მღეროდნენ დალმაციის როგორც დიდ დასახლებულ უბნებში, ასევე პატარა სოფლებში. თუ სტილური თვალსაზრისით შევადარებთ სერენადებსა და სხვა ტრადიციულ სიმღერებს, როგორიცაა, მაგალითად კომიკური, ჩვეულებრივი და მეზღვაურის სიმღერები, მელოდიის ტიპი დიდად არ განსხვავდებოდა. განსხვავება უფრო თვალსაჩინო იყო შესრულების მანერაში. დიდი მახვილი კეთდებოდა ფრაზირების ადგილობრივი დიალექტიდან მომდინარე თავისებურებებზე, ვოკალური ხმების რაოდენობაზე, მელოდიურ ორნამენტიკაზე, ისევე როგორც ვოკალურ ტექნიკაზე. თანამედროვე კლავას სტილის ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთი გადამწყვეტი როლი ითამაშა ვოკალური პარტიების

რაოდენობის ადგილობრივმა ტრადიციამ. დალმაციური სერენადები უმეტესად მაჟორშია და ძირითადად ტერციაში სრულდება. მაშინ, როდესაც ორხმიანი სერენადები ინსტრუმენტების თანხლებისა თუ მის გარეშე დამახასიათებელია მთელი დალმაციისათვის, სამხმიანი ჰომოფონიური აკაპელა შესრულება ყველგან არ იყო გავრცელებული. მღერის ეს ტიპი ძირითადად დამახასიათებელია შუა დალმაციისათვის.

ომისის ფესტივალის ადრეულ და შემდგომ წლებში ბევრმა სპეციალისტმა მოიყარა თავი. ბევრი მათგანი იყო სპლიტიდან, სადაც 1960-იან წლებში ყველაზე აქტიურად იყო გავრცელებული სამხმიანი სერენადის ტრადიცია. მათი თაოსნობით კლაპას სტილი სწორედ შუადალციურ ტრადიციაზე დაყრდნობით განვითარდა, რაც ფესტივალის ყოველი მონაწილის მიერ აღიქმებოდა, როგორც თანამედროვე კლაპას მთავარი მუსიკალური “ხატი” (უძველესი საწყისი). ამის მიზეზი გახლდათ ამ მრავალხმიანი ჰომოფონიის მიმზიდველობა, რომელიც ასოცირდებოდა ქალაქურ იდენტიფიკაციასთან, გულითადობასთან და რომანტიზმთან და ამავე დროს ამჟღავნებდა კავშირს ტრადიციულ საეკლესიო საგალობლებთან, შუასაუკუნეებიდან მომდინარე სათავეებთან და წარმოადგენს ხორვატიის ეთნიკური იდენტიფიკაციის სიმბოლოს. სხვა დალმაციურ სერენადებს, როგორებიცაა დიდი ქალაქების ზადარისა და დუბროვნიკის სასიმღერო ტრადიცია, 1960-იან წლებში არ ჰქონდათ ისეთი მკაფიო ადგილობრივი მუსიკალური ნიშან-თვისებები, ამიტომ ისინი კვლავ ნაკლებად ცნობილია და სათანადოდ შესწავლილიც არაა.

კლაპას ზოგადი სტილის წარმოშობა ომისის ფესტივალზე

კლაპას მუსიკალური სტილის განვითარებას, როგორც აღინიშნა, მუსიკალურმა ექსპერტებმა ჩაუყარეს საფუძველი. რეპერტუარი მოიცავდა ტრადიციულ სიმღერებსაც და ახალ კომპოზიციებსაც, რომლებიც ინერებოდა ტრადიციებზე დაყრდნობით. იმ დროის ყველაზე მთავარი მიზანი იყო, სერენადების მუსიკალური სტრუქტურისა და შესრულების მანერის მოდერნიზება, მათი ისეთი სტილიზაცია, რომ ეს სიმღერები თანამედროვე აუდიტორიისათვის ახლობელი გამხდარიყო და, ამავე დროს, ტრადიცია არსებითად არ დარღვეულიყო (იხ. Bombardelli, 1970; Bezic, 1980: 636-637; Caleta, 1997:135-137; Buble, 1999:17, 20, 21, 24, 36) ომისის ფესტივალის დაარსების ადრეულ წლებში ჟიურიმ, მუსიკოსებმა, კლაპას კომპოზიტორებმა და მომღერლებმა განავითარეს კლაპა სიმღერის 3 ძირითადი ტიპი. უპირველეს ყოვლისა, ისინი დაკავშირებულნი იყვნენ **ტრადიციულ სიმღერასთან**. რადგან ტრადიციული სერენადები იმდენი არ იყო, გაჩნდა მისწრაფება, გაზრდილიყო რეპერტუარი. XX საუკუნის პირველ ნახევარში სერენადების ჟანრი გადახლართული იყო სხვა ჟანრებთან (ჩვეულებრივი, რელიგიური, თხრობითი, მეზღვაურის, ჯარისკაცის, მუშის, რეკრუტებისა და სხვ. სასიმღერო ჟანრები) (Bezic, 1977:23-25). მამაკაცების მსგავსად, ქალების სიმღერებიც დიატონური იყო და, ჩვეულებრივ, სრულდებოდა ორ ხმად ტერციებში. სერენადებისა და სხვა

ჟანრების დამახასიათებელი ის იყო, რომ ისინი მუდმივად იცვლიდნენ ადგილს ქალაქიდან სოფელში და პირიქით, და ამ პროცესში იძენდნენ გარკვეულ ლოკალურ იერს. სოფლურ ტრადიციულ ვოკალურ მუსიკაში სიმღერა “ნედლი”, დაუმუშავებელი იყო, გამოიყენებოდა მელოდიური ორნამენტის მრავალფეროვანი ტიპები და დიატონური მელოდია სხვადასხვა ლოკალურ სტილში მჭიდრო (ხშირად) ინტერვალში იყო მოქცეული (Verš ic, 1991:969-970).

კლაპას ექსპერტები ირწმუნებოდნენ, რომ მას უნდა მოეცვა იმდენი ტრადიციული სიმღერა, რამდენიც შესაძლებელი იყო. მათ გადანყვიტეს, რომ მამაკაცთა გუნდებს უნდა შეესრულებინათ როგორც ტრადიციული სერენადები, რომლებსაც მღეროდნენ მათი წინამორბედები, ასევე ქალთა სიმღერებიც. ამავე დროს მათ ქალებსაც მისცეს საშუალება ემღერათ კლაპას ფესტივალზე.

ამასთან ექსპერტებს არ მოსწონდათ სოფლური დაუმუშავებელი თუ გადამუშავებული ტრადიციული სიმღერის აქცენტების იდეა. ისინი ფიქრობდნენ, რომ კლაპა უნდა ემღერათ ქალაქურ სტილში, როგორც ეს დამახასიათებელი იყო სპლიტის რეგიონისა და შუადალმაციისათვის. კლაპას ამ საბაზო სტილისათვის, რომელიც სამომავლოდ იქცა ნიმუშად, დამახასიათებელია მშვიდი, დახვეწილი შესრულების მანერა. აქ არაა ძალიან ბევრი რიტმული და დინამიკური ნიუანსი და მახვილი კეთდება სოლისტების მიერ ბელკანტოს ტიპის ფრაზირებაზე და აკორდის სრულყოფილ, შეთანხმებულ ჟღერადობაზე. კლაპას სტილის ეს თავისებურებები დღემდე ინარჩუნებს თავის სახეს. მეორე მხრივ, ომისის ფესტივალზე დიდად აფასებენ, როცა შემსრულებლები ამდიდრებენ კლაპას სტანდარტულ სტილსა და ფრაზირებას სპეციფიკური ლოკალური ორნამენტებითა და დიალექტური ელემენტებით.

1960-1970-იან წლებში დალმაციაში ტურიზმის განვითარებამ ხელი შეუწყო კლაპას პოპულარიზაციასა და კომერციალიზაციას. იმისათვის, რომ კლაპა და მისი რთული აკაპელური სიმღერა გამხდარიყო უფრო ადვილად მისაწვდომი, იგი სრულდებოდა გიტარების, მანდოლინებისა და მსგავსი მონათესავე ინსტრუმენტების თანხლებით. ეს სტილი დღემდე პოპულარულია, მაგრამ ომისის ფესტივალის მესვეურნი ამას არ ამართლებდნენ და თვლიდნენ რომ კლაპას უნდა შესრულებულიყო თანხლების გარეშე. თუმცა ისინი არ იყვნენ წინააღმდეგნი დალმაციური პოპ-სიმღერებისა, რომლებიც უთანხლებო კლაპას წესებით იყვნენ შეთხზულნი. ამ სიმღერებს თამამად შეგვიძლია ვუნოდოთ კლაპა სიმღერები (მანსონები).

კლაპას სტანდარტული სტილი საკმაოდ შეიცვალა კომპოზიცია *Dalmatino poviscu pritrujena* შემდეგ, რომელიც ეკუთვნის Ljubo Stipisic. იგი იყო ომისის ფესტივალის ერთ-ერთი დამაარსებელი, და ამ კომპოზიციამ გაიჟღერა ომისის ფესტივალზე 1973 წელს კლაპას ოქტეტის შესრულებით. მისი სიმღერა იყო ტრადიციული საეკლესიო საგალობლების, ტრადიციული სიმღერებისა და პოპულარული ჰიტების ნაზავი (Buble,

1992: 719). საინტერესო იყო ასევე ამ კომპოზიციის ტექსტიც, იგი მოიცავდა უფრო სერიოზულ და ფილოსოფიურ თემატიკას, ნაცვლად დამახასიათებელი მარტივი სასიყვარულო ან კომიკური თემებისა. ამ კომპოზიციამ დიდი გავლენა მოახდინა არა მარტო განსხვავებული მუსიკალური სტილით, ასევე ტექსტითაც. კომპოზიტორებმა მიბაძეს ახალ მიდგომას და ახლა ისინი ტრადიციულ საეკლესიო საგალობლებში ეძებდნენ მუსიკალურ საწყისებს, ხოლო ტექსტებს იღებდნენ ხორვატიული პოეზიიდან. ამ ლექსების თემა იყო დალმაციელი გლეხების, მეზღვაურების და მეთევზეების ცხოვრებისეული სინამდვილე.

ახალმა სტილმა ბევრი გულშემატკივარი მოიპოვა, იგი ნელ-ნელა შეერწყა სხვა პოპულარულ სიმღერებს და იქცა ჰიტებად. ასე წარმოიშვა კლაპას ახალი მხატვრული ჟანრი.

ადგილობრივი სპეციფიკის გავლენა

დალმაციური კლაპას ფესტივალზე წარმატების მთავარი მიზეზი ყოველთვის იყო მისი სიახლოვე ადგილობრივ სასიმღერო ტრადიციებთან. ახალი სტილის წარმოიშვა ზემოთ ხსენებულ სამ ძირითად სტილზე დაყრდნობით. თუმცა არსებობდა ერთი მთავარი პრინციპი: ახალი მუსიკის შექმნისას დასაშვებია იყო ახალ-ახალი ვოკალური ტრადიციების შერწყმა, რადგანაც დალმაციური მუსიკა ითვლება ხმელთაშუა მუსიკის ნაწილად, რომელიც გამოირჩევა დელიკატურობით, ჰარმონიულობით და სრულყოფილი აკორდიკით. ასევე ძალიან მნიშვნელოვანი იყო დასახული მხატვრული ტენდენციის შენარჩუნება. პოპულარულ მუსიკასთან მიახლოებით, მისი შემქმნელების მიზანი იყო დაებალანსებინათ ტრადიციული ჰომოფონიური მუსიკის სიმარტივე და მრავალფეროვანი მუსიკალური სტრუქტურა.

ადგილობრივი კლაპას სტილი 1967 დან 2006 წლამდე

სტატიის მეორე ნაწილში მე შევეცდები ვილაპარაკო ადგილობრივი კლაპას ყველა მნიშვნელოვან პროექტზე, რაც დღემდე განხორციელებულა. კლაპას მთავარი შემქმნელები იყვნენ ნიჭიერი მოყვარული მუსიკოსების პატარა ჯგუფები. მათ შორის შეიძლება განვასხვავოთ 2 ძირითადი კატეგორია: კომპოზიტორები და შემსრულებლები, რომლებიც ძირითადად პირველი ტენორები იყვნენ. კლაპას ყველა სტილი, რომელსაც მე განვიხილავ, არის მეტნაკლებად განსხვავებული შუა დალმაციური კლაპას ჩვეული სტილისაგან.

კლაპას ფესტივალის დაარსებიდან ომისში 1967-დან 1990-იან წლებამდე ჩამოყალიბდა ექსტრაორდინალური კლაპას 5 მიმართულება. ესენი იყო *Split*, *Trogir*, *Sibenik*, *Dubrovnik* და *Korcula*. ხორვატიის ომმა დამოუკიდებლობისათვის, რომელიც დაიწყო 1991 წელს, განაპირობა თაობათა ცვლა. ომის შემდგომი კლაპას განვითარება დაიწყო ომამდელ სასიმღერო ტრადიციებზე დაყრდნობით. მე შევარჩიე შვიდი განსაკუთრებული კლაპა ნოვატორული სტილი.

1. ქალაქ სპლიტის სტილი

კლაპას სპეციფიკური სტილის შექმნაში ღირსშესანიშნავი პროექტი განახორციელა მისმა პატრიარქმა Ljubo Stipisic, მისი ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდი უკავშირდება კლაპას ოქტეტს. ამ მუსიკალური ჯგუფის წევრები ძალიან ნიჭიერები იყვნენ, მაგრამ მათ შორის გამოირჩეოდა Josko Prijic, პირველი ტენორი. ამ ოქტეტს შეეძლო შეესრულებინა მუსიკალური ნაწარმოები ორი მანერით: ერთი იყო მოუხეშავი, გლახური მანერა (რასაც მუსიკოსები ხშირად უწოდებდნენ „მყვირალა სტილს“), რომელსაც რეგულარულად მიმართავდნენ თავიანთ ეკლესიებში და მეორე — სერენადის სტილი, რომელშიც პირველი ტენორი მღერის ძალიან დაბალი ხმით (ფალცეტით), რომელსაც მიმართავდნენ სპლიტის მეზობელ ქალაქებში. Stipisic-მა ბევრი საინტერესო კომპოზიცია შექმნა საკუთარ ლექსებზე, შთაგონებული საეკლესიო საგალობლებით და საერო სიმღერებით.

ომისის ფესტივალის დაწყებამდე სწორედ ქალაქ სპლიტში გამოჩნდა კიდევ ორი კლაპა. ეს იყო *Klapa Lucica* რომლის ლიდერიც იყო Duš ko Tambaca. იგი თავად მღეროდა და ძალიან ნიჭიერი კომპოზიტორი იყო, მეორე კი *Klapa Filip Devic*, რომელსაც სათავეში ცნობილი კომპოზიტორი Rajimir Kraljevic და Vinko Lesic ედგნენ.

2. ქალაქ ტრიგორის სტილი

შემდეგი პროექტი, ადგილობრივი სტილის შესაქმნელად იმდენად წარმატებული იყო, რომ მას განიხილავენ, როგორც ყველაზე პოპულარულს კლაპას სასიმღერო ისტორიაში. ეს იყო 1970-1980- იან წლებში შექმნილი *Trogir*-ის სტილი. ტრადიციული სერენადა ქალაქ *Trogir*-ში განსხვავდებოდა მეზობელი ქალაქების სასიმღერო სტილისაგან. ამ ქალაქში მოსახლეობა ლაპარაკობს განსხვავებულ დიალექტზე *cakavian*, რაც მათი მეზობლებისათვის არქაულად და ოდნავ სასაცილოდაც კი ჟღერს. სპლიტისა და მისი მიდამოებისაგან განსხვავებით ტრიგორის ქალაქური მუსიკა უფრო ინტენსიურად შეერწყა ირგვლივ მდებარე სოფლების „ნედლ“ ვოკალურ ტრადიციებს, რომელთათვისაც დამახასიათებელი იყო ძლიერი რიტმიკა. ტრიგორის სიმღერაში ომისის ფესტივალამდე ლირიკული „ნათელი“ ტენორი გამოიყოფოდა, რამაც დიდი როლი შეასრულა განსაკუთრებული სტილის შექმნაში. ამ მუსიკაში ძლიერი გარდატეხა შემოიგანა მუსიკოსმა Vinko Coce-მ, პირველმა ტენორმა და კლაპას ცნობილმა მომღერალმა. 1980-იან წლებში ამ სტილში ბევრი ნიჭიერი მომღერალი მღეროდა. მათ გვერდით იყვნენ ასევე ნიჭიერი ექსპერტები Josip Verš ic, Ljubo Stipisic და Eduard Tudor, პროფესიონალი დირიჟორები, როგორიცაა Nikolaj Zlicar და ორი ეთნომუსიკოლოგი Nikola Buble და Josko Caleta. კლაპა ტრიგორის მუსიკალურმა სტილმა დიდი წარმატება მოიპოვა როგორც ხორვატიაში, ასევე მის საზღვრებს გარეთაც.

3. ქალაქების სიბენიკისა და დუბროვნიკის კლაპა შანსონი

ორ უდიდეს დალმაციურ ქალაქ სიბენიკსა და და დუბროვნიკში 1960-იან წლებში დაიწყო პოპულარული მუსიკის ბუმი. განსაკუთრებით

დალმაციურ შანსონზე. ამ ორ ქალაქს კულტურულ ასპექტში ბევრი მსგავსება ახასიათებს. ამ მიმდინარეობას სათავეში ედგნენ კომპოზიტორები Duš ko Sarac და Kreš imir Magdic. ეს სიმღერები იწერებოდა მანდოლინის აკომპანემენტით და იყო ასევე უთანხლებო, რაც ამ სიმღერებს ადგილობრივ ელფერს აძლევდა — კომპოზიტორები იყენებდნენ ტექსტს ლოკალურ დიალექტზე. ამ სიმღერებისათვის დამახასიათებელი იყო არა მარტო პირველის, არამედ მეორე ტენორის აქცენტირება. ამ დროის პოპულარული მეორე ტენორი Branko Bubica იყო. მისი სიმღერები, რომლებიც ამ ორი კომპოზიტორის მიერ იყო შექმნილი, მოიცავდა ტრადიციულ და ამ ორი ქალაქის დიალექტებისათვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ მუსიკალურ ელემენტებს. ასე მიაღწია ამ სტილმა სრულყოფას. მასში გაერთიანდა სხვადასხვა კულტურული ფასეულობები.

4. კლაპა სტილის რენესანი დუბროვნიკში

Kreš imir Magdic არის დუბროვნიკის კლაპას სტილის ყველაზე ნაყოფიერი და წარმატებული კომპოზიტორი. თავის კომპოზიციებს იგი წერდა ძველი ხორვატიელი და დალმატიელი პოეტების ლექსებზე. 1979 წელს მაგდირმა Ilka Zec-თან ერთად, რომელიც რენესანსული სტილის სოპრანო იყო, დაარსა კლაპა ლინდო. მაგდირი ეძებდა კლაპას საფუძვლებს შუასაუკუნეების, ბაროკოსა და რომანტიზმის ეპოქის ხორვატიელი, განსაკუთრებით, დუბროვნიკელი კომპოზიტორების ადრეულ ნამუშევრებში და ცდილობდა ამ ჟღერადობის გამოყენებას თავის ნამუშევრებში. მაგდირმა დაამკვიდრა დაბალ ხმაზე, ნეო-რენესანსული “რბილი” საშემსრულებლო კლაპა ლინდო მანერა (იხ. Bible, 1999:73).

5. აღმოსავლეთ კორჩულას სტილი

უკანასკნელ სახეობას კლაპა სტილისა, რომელიც ომამდე განვითარდა, შეიძლება დავარქვათ აღმოსავლეთ-Korcula ან Fio სტილი. დინკო ფიომ განავითარა არანჟირების, სასიმღერო ტექნიკისა და ინტერპრეტაციის ახლებური მეთოდები. აქ გვხვდება სიმღერები დალმატიიდან, განსაკუთრებით კორჩულასა და ჰვარის კუნძულებიდან. ფიო იყო კუნძულის დასავლეთ ნაწილის ლოკალური ფოლკლორის ძალიან კარგი მცოდნე. მისი ნაწარმოებებიც სწორედ აქედან იღებს საფუძვლებს. მისი შემოქმედება წარმატებით სარგებლობდა ხორვატიელ ხალხში. ფიოს ნაწარმოებები შექმნილია ამ ორი კუნძულისათვის დამახასიათებელი ფოლკლორული ელემენტებითა და ადგილობრივი ფოლკ-პოეტების ლექსებზე. დიდ წარმატებას მიღწია *klapa Oš jak*-მა. ამ დროის ცნობილი ტენორი იყო Tonci Miletic. კუნძულზე დინკო ფიოსა და სხვა ექსპერტების ნამუშევრებმა კლაპას ნამდვილი ბუმი შექმნეს.

6. ქალაქ სინის სტილი

სინის სტილის ლიდერი იყო კომპოზიტორი Mojmir Cacija და პირველი ტენორი Stipe Breko. ამ ტიპის მუსიკაში შეინიშნება ტენდენცია დაბალი ხმების ჰარმონიული შერწყმისა, ლიდერის მხატვრული კონცეფციის უპირატესობით. ეს ქალაქი მდებარეობს დალმაციის მთებში, სადაც გავრცე-

ლებული იყო ტრადიციული სოფლის მუსიკა, მაგრამ XX საუკუნის დასაწყისში ამ ქალაქში სერენადებსაც მღეროდნენ. მოსახლეობა ლაპარაკობს ადგილობრივ დიალექტზე. 1982 წლიდან ამ ქალაქს უკვე ჰქონდა *Sinj* კლავა, ჰარმონიულად სრულყოფილი და “რბილი” შესრულებით, თუმცა დაღმაცის სანაპიროების მაცხოვრებლები მათ სტერეოტიპულად “ნედლად” და “მოუხეშავად” მიიჩნევენ.

7. კორჩულა-ზაგრების სტილი

თანამედროვე ეტაპზე ყველაზე ცნობილია ქალაქ ზაგრების კლავა *Nostalgija*. ზემოთ ნახსენები კომპოზიტორი ფიო, რომელიც ცხოვრობს და მუშაობს როგორც ზაგრებში, ასევე კუნძულ ჰვარსა და კორჩულაზე, 1990-იან წლებში ამ სტილის ლიდერი იყო. ამ სტილის წარმატებაში დიდი როლი ითამაშა დინკო ფიოს რთულმა მუსიკალურმა ნაწარმოებებმა და ისევ და ისევ დიალექტურმა ელემენტებმა. კლავა *Nostalgija*-ს პირველი ტენორი Ante Krolo წარმატებით ასრულებდა ფიოს მრავალფეროვან ნაწარმოებებს, რომელთაც სხვები შესასრულებლად რთულად თვლიდნენ.

8. ჩრდილო ადრიატიკული სტილი

კლავა *Fortunal*-ის წარმატებულმა საქმიანობამ ისტრიისა და კვარნერის რეგიონულ ცენტრ რიჟეკაში დიდი როლი ითამაშა ჩრდილო-ადრიატიკული კლავას სტილის ჩამოყალიბებაში. ამ ჯგუფს, რომელმაც ფაქტობრივად 2006 წელს შეწყვიტა არსებობა, ახასიათებდა ორი თავისებურება — გატაცება ტრიგორის კლავათი და მხატვრული სრულყოფილება. ჩრდილო ადრიატიკულმა კლავა არსებობა 2006 წელს შეწყვიტა.

9. პოპ-ჯაზ კლავა

კლავა *Cambi* არსებობდა ქალაქ Kaš tel Kambelovac-ში, მაგრამ მისი მომღერლები წარმოშობით სპლიტიდან იყვნენ. ამ მიმდინარეობის წარმატება 1990-2000-იან წლებში მისი ლიდერისა და კომპოზიტორის Rajimir Kraljevic დამსახურებაა. იმ დროისათვის ამ მუსიკის მთავარი შემსრულებელი იყო პირველი დრამატული ტენორი Spiro Juric. სტილის პოპულარობა განაპირობა Zlatan Stipisic Gibonni-ს, ამ პერიოდში ხორვატიკაში, ალბათ, ყველაზე წარმატებული პოპ-მუსიკოსისა და კლავას მუსიკის პატრიარქის Ljubo Stipisic-ის ვაჟის ინტერპრეტაციებმა. რაჯიმარმა გააკეთა გიბონის ბევრი სიმღერის არანჟირება. იგი იყენებდა როგორც ტრადიციული მუსიკის ელემენტებს, ასევე ჯაზურ ჰარმონიებს. ამ “ოქროს ხანაში” კლავა *Cambi*-ს კარგად იღებდა ფართო აუდიტორია, რამაც ხელი შეუწყო კლავას სხვა სტილის მუსიკის პოპულარიზაციას, რომელიც მთელი ქვეყანის მასშტაბით დიდ სცენაზე გამოჩნდა.

10. კამერული კლავა

XXI საუკუნის დასაწყისში ომისის კლავა *Puntar*, რომელიც ხუთი წევრისაგან შედგებოდა, სადაც წამყვანი ვოკალისტია მეცო სოპრანო Terezija

Kusanovic. ეს ადამიანები არიან ინტერპრეტაციის დიდი მოყვარულები და მათ ძალიან უყვართ Ljubo Stipisic-ის მუსიკა. მათი წარმატება გამოინვია ომისის ფესტივალზე 2001 წლიდან ხუთ წევრიანი ჯგუფების ნომინაციის შექმნამ. ამ სტილის კომპოზიციებში ორი მომღერალი მღერის წყვილში, სანამ დანარჩენი ხმები ასრულებენ სოლოს. თუმცა კლაპა *Puntari* ასევე მონაწილეობს ბოლო დროს განვითარებულ შერეულ კლაპებში, რომლის ნომინაციას ომისის ფესტივალზე 2004 წლიდან ასევე გააჩნია საკუთარი კონკურსი.

11. ჰვარ-ზაგრების სტილი

1997 წელს ადგილობრივი კლაპათი დაინტერესებულმა ხორვატიელმა ეთნომუსიკოლოგმა იოშკო ჩალეტამ დაიწყო მუშაობა ეთნოლოგიის ინსტიტუტის ფოლკლორულ განყოფილებაში. მან დაიწყო თანამშრომლობა Marko Rogosic-თან, რომელიც იმ დროს კლაპა *Jelsa*-ს ცნობილი მომღერალი და ლიდერი იყო. ეს ჯგუფი დააარსა სტუდენტების ჯგუფმა, წარმოშობით პატარა ქალაქებიდან *Jelsa* და *Stari Grad*. მათ შესრულებაში წამყვანი როლი ეკავა მომღერალს - პირველ ტენორს. ჩალეტამ მუშაობა სოფლის ტრადიციულ მუსიკალურ ტრადიციებზე დაყრდნობით დაიწყო. იგი ასევე ეყრდნობოდა თავის საკუთარ კვლევას და ეთნოლოგიისა და ფოლკლორის ინსტიტუტის ნარკვევებს. თანამოაზრეებთან ერთად მან ჩაწერა კომპაქტდისკი, რომელსაც ნოსტალგიური სახელი “*Sjecanja*” (მოგონებები) ერქვა. მათ გამოიყენეს XX საუკუნის პირველი ნახევრის მუსიკალური მაგალითები *Antun Dobronic* -ის მუსიკალური კოლექციიდან, სადაც წარმოადგინეს განახლებული სიმღერები, ტრადიციული საეკლესიო საგალობლები და სხვა კომპოზიციები. ალბომი დიდი წარმატებით გაიყიდა. ამ კომპაქტ დისკმა დიდი ზეგავლენა იქონია ჰვარ-ზაგრების სტილის ჩამოყალიბებაში.

12. ბოდულ-ვლას ქალთა კლაპას სტილი

XXI საუკუნის დასაწყისში ზაგრებ კლაპას სტილის განვითარებას დიდად ხელი შეუწყო კლაპას ახალგაზრდა მენეჯერმა *Jurica Boš kovic* – მა იგი თანამშრომლობდა დინკო ფოისთან და მოგვიანებით კი ჩალეტასა და როგოსიციტან, რომლებიც მას კომპაქტ დისკ “...za dispet” გამოშვებაში დაეხმარნენ. ამ პროექტის ლიდერებმა ქალთა სიმღერის ტრადიცია კლაპა *Diš pet* განავითარეს, რასაც ასევე *Bodul-Vlaj* შეიძლება ეწოდოს (*Bodul*- მთებში მაცხოვრებელთა კრებითი სახელია, ხოლო *Vlaj* – სოფლის მაცხოვრებელთა). ეს სტილი შეიქმნა ქალთა სოფლურ სასიმღერო ტრადიციებზე, რომელიც გავრცელებული იყო დალმაციის კუნძულებზე და მთებში. ამ ალბომში შევიდა ინტერპრეტირებული სიმღერები ნაკლებად ცნობილი რეგიონებიდან, როგორებიცაა ზადარი, ნერეტვა, კუნძული მლიეტი და სხვ.

დასკვნა

თანამედროვე კლავას სტილი საწყისებს იღებს ინდივიდუალური მისწრაფებიდან, შექმნას საკუთარი კლავა, რომლის წარმოშობის ადგილი მუსიკის მიხედვით ადვილად გამოსაცნობია. იმისათვის, რომ შეეცადო კლავას რომელიმე ჭეშმარიტი სტილის დაუფლებასა და განვითარებას, უნდა გაიღო უდიდესი ენერჯია, აგრეთვე საჭიროა თანამოაზრეებთან მეგობრული დამოკიდებულება და მნიშვნელოვანი ფინანსები კონცერტების ჩასატარებლად.

ერთი მოხსენება, რა თქმა უნდა, ვერ მოიცავს კლავას სრულ ისტორიასა და მის ყველა მნიშვნელოვან თავისებურებას. ცხადია, შესაძლებელია დალმაციური კლავას ომისის ფესტივალის ღირსებებზე საუბარი. ჩემი აზრით, ამ ფესტივალმა შექმნა საერთო შუა დალმაციური სტილი, რომელმაც განსხვავებული განვითარება ჰპოვა ხორვატიის სხვადასხვა ადგილებში.

თარგმნა ანი სიხარულიძემ

which were rewarded at the *Omiš Festival* with regards to their stylistic exclusivity; however, it is my opinion that they typically made their music inside the domain of the common “mid-Dalmatian” style or the developed style of another local *klapa*.

References

Beziæ, Jerko. (1977). Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja. *Narodna umjetnost*, 14: 23-54.

Beziæ, Jerko. (1979). Dalmatinske klapske pjesme kroz deset godina omiškog festivala. In: *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama izvedenih na festivalima u Omišu od 1967 do 1976*. Krešimir Kljenak & Josip Vlahoviæ, eds. (pp. 16-27). Omiš : Festival dalmatinskih klapa.

Beziæ, Jerko. (1980). Etnomuzikološki pristupi dalmatinskoj folklornoj urbanoj pjesmi. *Mogæ nosti*, 6: 634-638.

Bombardelli, Silvije. (1970). Neke karakteristike gradske dalmatinske pjesme. In: *Bilten br. 1*. (pp.14-21). Omiš : Centar za kulturu opæine Omiš - Festival dalmatinskih klapa.

Buble, Nikola. (1992). Klapska pjesma, klapa i 25 godina Festivala dalmatinskih klapa u Omišu. In: *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama III*. Nikola Buble, ed. (pp.687-753). Omiš : Festival dalmatinskih klapa.

Buble, Nikola. (1992). Povodom 70 godina života dirigenta i skladatelja mo Dinka Fia. *Baš æ inški glasi*, 3: 399-421.

Buble, Nikola. (1999). *Dalmatinska klapska pjesma*. Omiš-Split: Centar za kulturu & Umjetniæka akademija Sveuèilišta.

Æaleta, Joško. (1997). Klapsko pjevanje, a Traditional Folk Phenomenon of Dalmatia. *Narodna umjetnost*, 34/1: 127-145.

“Festival dalmatinskih klapa u Omišu”. www.fdk.hr 28.06.2006.

Geiæ, Stanko. (2004). *Povratak iskonu : dalmatinska klapa “Trogir” (1964. - 2004.)*. Split-Trogir: Slobodna Dalmacija & Klapa Trogir.

Meziæ, Davorka. (1997). Zadar i njegove klape. *Baš æ inški glasi*, 6: 169-179.

Veršić, Josip. (1991). O klapskom pjevanju. In: *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama II*. Nikola Buble, ed. (pp. 969-972). Omiš : Festival dalmatinskih klapa.