

ვაგოგო ხალხის (ტანზანია) მუსიკა და ლოგიკა: სოციალური ფუნქცია და მუსიკალური ტექნიკა*

შესავალი

ამ მოხსენების სათაურთან დაკავშირებით მახსენდება სიმჰა არომის კომენტარი იმ ასპექტებზე, ჩემს დღევანდელ მოხსენებას რომ უდევს საფუძვლად. მე მას განვუმარტავდი, თუ რას ვგულისხმობდი „ზეპირ მუსიკალურ ტრადიციაში ბუნებრივი ინტელექტის“ შესახებ მსჯელობისას. მან შემანყვეტინა, ყურადღება გაამახვილა „ლოგიკაზე“, მის კავშირზე „ბუნებრივ ინტელექტთან“ და მითხრა, რომ უკეთესი იქნებოდა, თუ ამ ტერმინზე მეც დავფიქრდებოდი. მე გავითვალისწინე მისი რჩევა და შევეცადე გამეკეთებინა ისე, როგორც არომმა შემომთავაზა.

ამან მე გამახსენა ნებისმიერი სავლელე ექსპედიციის ერთ-ერთ პრინციპი, რომელსაც იგი ყოველთვის უნდა ეყრდნობოდა. ეს არის არსებულთან ყველაზე მნიშვნელოვანი, არსობრივი მასალის, აქსიომების შეკრება. ამის თაობაზე, ჯერ კიდევ პირველ საუკუნეში წმინდა ავგუსტინე მოძღვრავდა თავის მოსწავლეებს და აღნიშნავდა: „ეს არის მკვლევრის ჭეშმარიტი ამოცანა: სიტყვიერად განსაზღვრო, თუ რაში მდგომარეობს რეალური განსხვავება“. მე ვიზიარებ არომის რამდენიმე კრიტიკიუმს: რა თქმა უნდა, „ლოგიკა“ არა მხოლოდ „ბუნებრივი ინტელექტის“ ცნების ეკვივალენტია, არამედ, ამავე დროს, წარმოადგენს საუკეთესო ტერმინს მისი არსის მოკლედ გამოსახატავად.

ამ თვალსაზრისით, ჩემი მოხსენების მთავარი მიზანია, შევეცადო, მოკლედ აღვნიშნო მუსიკის და სოციალური კონტექსტის გადაკვეთის წერტილები, ანუ დავადასტურო თეორია, რომლის მიხედვითაც ფუნქცია და სისტემური მაჩვენებლები იმდენადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან, რომ ერთ-ერთის გამორიცხვა აზრს უკარგავს მეორის არსებობას. ამის განხორციელებისათვის საწყის წერტილად ავირჩიე ტანზანიის პატარა სოფლის, ვაგოგოს რეალობაში გავრცელებული მუსიკალური მოდელი. ჩემი მოხსენება ეყრდნობა სურათებს, კონცეპტუალურ ფერწერასა და მოსასმენ მასალას, რომელიც დაგვეხმარება მიღებული დასკვნების გაგებაში. ამ მოხსენების შინაარსი ეყრდნობა 1995-2002 წლებში განხორციელებული ექსპედიციების მასალებს, რაც წარმოადგენს ჩემი სადოქტორო დისერტაციის — „ვაგოგო ხალხის (ტანზანია) მუსიკალური მემკვიდრეობა: კონტექსტი და სისტემურობა“ — საფუძველს. დისერტაციის ხელმძღვანელები იყვნენ პროფ. ვიქტორია ელი და პროფ. სიმჰა არომი, რომელიც მონიტორინგს უწევდა ექსპედიციებს. პრეზენტაცია

* გამოქვეყნებულია კრებულში: *Approches to African Musics* (აფრიკული მუსიკისადმი მიდგომა). რედ. ენრიკე კამარა დე ლანდა და სილვია მარტინეს გარსია. *სენტრო ბუენდია* (ვალიდოლის უნივერსიტეტი, ესპანეთი) 2006.

გაიმართა UCM-ში 2005 წლის ივნისში. ამ შემთხვევაში, ტერმინი „კონტექსტი“ გულისხმობს ადგილს, სოციალურ და რელიგიურ წარმოდგენებს ან კონკრეტული ტიპის მუსიკის შესრულების პირობებს; ხოლო „სისტემურობა“ უკავშირდება მუსიკის ტექნოლოგიურ პრინციპებს.

მე ყურადღებას გავამახვილებ პოლიფონიური რეპერტუარის ერთ-ერთ ნიმუშზე – *Cipande* – ვინაიდან იგი გვაჩვენებს იმ პარადიგმატიკას, რომელშიც ორივე — კონტექსტიც და სისტემურობაც — სრულ ერთიანობაშია წარმოჩენილი. საბოლოო ჯამში კი შემოგთავაზებთ ახლებურ მიდგომას. იგი შესაძლებლობას გვაძლევს შევიგრძნოთ, თუ როგორაა აგებული ვაგოგოს მუსიკალური სამყარო: შემეცნებითი პროცესი და სტრატეგია, მათი ფუნქცია, პრაქტიკა და შინაგანი ურთიერთკავშირები, წარმოდგენილი ტომის კოლექტიურ მეხსიერებაში. ყოველივე ეს გვეხმარება გაცნობიერებაში და სხვადასხვა ტიპის მუსიკის დიფერენციაციაში.

გოგოს ტომის მოკლე მიმოხილვა

ვაგოგოს ტომი ბინადრობს ტანზანიის მიწების საკმაოდ მოზრდილ მონაკვეთზე და წარმოადგენს ამ ტერიტორიაზე მცხოვრები თითქმის 113 ჯგუფიდან ერთ-ერთს იგი ავსებს ეთნო-ლინგვისტურ რუკას, რომელშიც კულტურული მრავალფეროვნება სრულ შესაბამისობაშია მუსიკალური ენის მრავალფეროვნებასთან. ეს არის აგროკულტურული საქმიანობითა და მესაქონლეობით დაკავებული ტომი, რომლის არსებობის უმთავრესი წყაროა ხორბალი, სიმინდი, სორგო, პროსო, მინის თხილი და, აგრეთვე ნვიმა, რომლის გარშემოც ტრიალებს მთელი მათი რეალური და სიმბოლური ცხოვრება.

ვაგოგოს ტომის თავისებურებების ამსახველი მახასიათებლებიდან აღსანიშნავია ინიციაციის რიტუალი, ანუ *Makumbi*, — განსაკუთრებული წარმოდგენა, რომელიც გვაჩვენებს ჭაბუკობიდან მომნიფებულ ასაკში გადასვლის, ადამიანის საზოგადოების სრულყოფილ წევრად ჩამოყალიბების პროცესს; მდიდარი მოსავლის აღებასთან დაკავშირებული ზეიმი, ტომის სიცოცხლის გაგრძელების გარანტიად მოიაზრება. გამომდინარე აქედან, რეპერტუარი, ძირითადად, მინის დამუშავებასთან დაკავშირებულ სიმღერებს (*Ifuku*) მოიცავს. ეს არის საკმაოდ რთული მუსიკალური ფორმები. ამ სიმღერების ძირითადი პოლიფონიური ხერხია ჰოკეტი, წარმოდგენილი კომბინაციაში მრავალხმიანობის სხვადასხვა ტიპებთან, როგორცაა კონტრაპუნქტი, კანონი, ბურდონი და სხვ.

მეორე მხრივ, უნდა გამოვყოთ გასართობი წარმოდგენები, რომლებშიც ვაგოგოს ხალხი წარმოაჩენს თავის ემოციებს. ამ რიტუალებში, საკრალურ ქმედებებსა და გასართობ წარმოდგენებში მუსიკა საზოგადოების გაერთიანების ძირითადი საშუალებაა და მინიერი და ზეციური ცხოვრების უმთავრეს შემაკავშირებელად აღიქმება. შეიძლება ითქვას, ვაგოგოს ყოფის ყოველ მომენტს ახლავს მუსიკალური თანხლება, რაც ზოგადად აფრიკელი მოსახლეობის უმთავრესი ნაწილისათვის არის დამახასიათებელი. აქ საქმე გვაქვს არა რაიმე ესთეტიკურ მოტივთან, არამედ, მუსიკის შესრულების

ეთიკურ დანიშნულებასთან, რაც წარმოაჩენს კონტრასტს დასავლურ აზროვნებასთან და იმ იდეასთან, რომლის მიხედვითაც „ხელოვნება არსებობს ხელოვნებისათვის“.

რიტუალის და მუსიკალური პარამეტრების სრული ურთიერთქმედება საშუალებას გვაძლევს გოგოს მუსიკალურ სამყარო ერთიან პერსპექტივაში განვიხილოთ და მთელი მუსიკალური შემოქმედება წარმოვიდგინოთ მისი ძირითადი ელემენტიდან გამომდინარე. ეს ელემენტი სიმღერა, რომელიც ჩვენ მიგვითითებს სოციალურ იდენტიფიკაციაზე და გვიჩვენებს მუსიკალურ სისტემურობას. წინამდებარე სქემის თანახმად, ვაგოგოს მთელი ვოკალური, ინსტრუმენტული მუსიკა და ცეკვა აუცილებლად მიესადაგება ამ სისტემურ კლასიფიკაციას. შესაბამისად, მუსიკის ის ტიპები, რომლებიც არ აღინიშნება ამ მახასიათებლებით და თანდათანობით არ აირეკლავს მათ — წყვეტს თავის არსებობას, ლოგიკურად გარდაისახება ან იკარგება.

მუსიკა, როგორც ენა

ლინგვისტური თვალსაზრისით, აუცილებელია აღინიშნოს აფრიკული მეტყველების კულტურის განსაკუთრებული თავისებურებები: „მუსიკის“ აღმნიშვნელი ტერმინის უქონლობა (მიუხედავად იმისა, რომ იგი არსებობს *lingua franca*-ში, რომელსაც ეწოდება *Kiswahili*, „Musiki“ და ეტყობა არაბულის გავლენის კვალი); ასევე არ არსებობს ისეთი ცნებები, როგორცაა „რიტმი, მელოდია, ბგერათრიგი, ფორმა, პოლიფონია და ა.შ.“ ფაქტობრივად, საუბარია მუსიკის შემადგენელ პარამეტრებთან დაკავშირებული ისეთი ცნებების უქონლობაზე, რომლებიც შეადგენენ მუსიკალური ენას, ფორმის სტრუქტურას ან პროცესს და ქმნიან მუსიკალურ ჟღერადობას.

რასაკვირველია, მუსიკალური ცნებების ვერბალური აღნიშვნების არ არსებობის ფაქტი სრულებით არ მეტყველებს იმაზე, რომ აფრიკელმა ტომებმა არ იციან ამ ცნებების შესახებ. უბრალოდ, მათ არ ჭირდებათ ასეთი ზუსტი დამწერლური თუ ზეპირსიტყვიერი ფორმულირება, ვინაიდან თეორიული მხარე მთლიანად პრაქტიკასა და ქვეყმდებარებულს.

ამავე დროს, აუცილებლად უნდა ითქვას, რომ ვაგოგოს ენაში ლექსიკურად დიფერენცირებულია ცნებები „სიმღერა“ (*kwimba* – როცა ის არის ერთ, ორ ან მეტ ხმიანი იდენტური რიტმული არტიკულაციით) და „პოლიფონია“ (*cilimi* – განანილება), რომლებიც წარმოადგენენ რიტმულად დამოუკიდებელ ვოკალურ ხაზებს სემანტიკურად უშინაარსო მარცვლებით. აღნიშნული ფაქტი შესაძლებლობას გვაძლევს ერთმანეთისაგან განვასხვავოთ მოვლენები, რომელთაგან ერთ-ერთი განიხილება როგორც პოლიფონური (კონტრაპუნქტი, კანონი, ჰოკეტი, ოსტინატური ტექნიკა), ხოლო მეორე, როგორც არაპოლიფონიური (პარალელიზმი, ჰომოფონია, ჰეტეროფონია, ბურდონული ბანი, ხმის ნაწილობრივი დამთხვევა)

მუსიკა, როგორც სისტემა

მოდით, განვიხილოთ კონკრეტული შემთხვევა: ჩვენ ვაპირებთ გამოვიკვლიოთ *Cipande*-ს საცეკვაო რეპერტუარისათვის დამახასიათებელი პოლი-

ფონიის ტიპი. მისი ფონეტიკური მასალა შედგება მარცვლებისა და აღუნიშნავი ხმოვნებისაგან, რომლებიც თითქოს ჩართულია ჰომოფონიური პარტიების მკაფიო ტექსტს შორის. შესაძლებელი ვარიაციების ეს ერთ-ერთი ეკვივალენტური ვარიანტი, რომელიც მოიპოვება საშემსრულებლო პრაქტიკაში არსებულ პოლიფონიურ მოდელებს შორის და რომლის მინიმალური არსობრივ-ემპირიული ფორმულა მჭიდროდაა დაკავშირებული ზოგადად გოგოს ეთნიკური ჯგუფის მენტალობასთან. ყოველივე ამასთან ერთად, პოლიფონიურ სიმღერასთან მიმართებით ჩვენ ამოვდივართ შემდეგი ჰიპოთეზიდან: თუ პოლიფონიის შემადგენელი ყოველი ხმა თავისთავად წარმოადგენს ერთიან ნაგებობას, მაშინ იგი ასევე ერთიანია მთლიანობაშიცა და ნაწილების ურთიერთქმედებაშიც და, პირიქით.

გამომდინარე ამ მაგალითიდან, უნდა გავარკვიოთ, თუ პოლიფონიური დამუშავების რომელი მუსიკალური პარამეტრები და ხერხები იღებენ თავის თავზე მუსიკის განვითარების ფუნქციას. ტერმინ „ფუნქციის“ ასეთი ზუსტი და ღრმა შინაარსი, როგორც მან ვაგოგოს ხალხში შეიძინა, გამომდინარეობს მუსიკის შექმნის პროცესიდან. ზოგადად, მუსიკის ყოველი ტიპი უკავშირდება მის ფუნქციას, რადგანაც ყველა რიტუალი საჭიროებს შესაბამის მუსიკალურ თანხლებას.

ჩანაწერები და ტექნიკური მოწყობილობანი

აღქმის საკითხიდან გამომდინარე, გოგოს მუსიკის სტრუქტურების დიფერენცირებისა და წვდომის სირთულე ექსპედიციის განუყოფელი თავისებურებაა. ვინაიდან, პოლიფონიურ ნიმუშში ინფორმაციის ცვალებადობის სიჩქარის ტემპი საკმაოდ მაღალია, ეს კიდევ უფრო ართულებს საქმეს, რადგან პოლიფონიურ სტრუქტურაში მოქმედებიდან მომავალი ელემენტები ერთმანეთთან პერმანენტულ ურთიერთქმედებაში იმყოფებიან და აუცილებელია იმ ზუსტი მომენტების დადგენა, როდესაც ისინი ემთხვევიან ერთმანეთს.

ამის გამო, მკვლევრის ერთადერთი გამოსავალია გაშიფროს მუსიკალური მასალა და თავისი კვლევა აწარმოოს გაკეთებული ჩანაწერის საფუძველზე. როგორც აღნიშნავს არომი, „საოცრად რთულია, შეუდგე მუსიკალური ფენომენის დეტალურ ანალიზს, როდესაც არ გაგაჩნია მათი გრაფიკული გამოსახულება, მით უმეტეს, როდესაც საქმე გაქვს პოლიფონიასთან, სადაც მელოდიურ-რიტმული ხაზები თითქოს გადაფარავენ ერთმანეთს (Arom, 1985:175); მანტლ ჰუდი გვთავაზობს მოსაზრებას, რომ „რაიმე მუსიკალური მნიშვნელობის ყველა მკაფიო განსაზღვრება დამოკიდებულია მის ტრანსკრიფციაზე“ (Hood, 1963:190), ხოლო ა. მ. ჯონსი ამბობს: „აფრიკული მუსიკალური სისტემის სრულყოფილი გაგების გასაღები არის მისი ჩანერა“ (Jones, 1958).

ნებისმიერ შემთხვევაში, ჩანერა წარმოადგენს მუსიკალური ანალიზის პირველ საფეხურს და ემპირიული კვლევის ძირითად მეთოდოლოგიურ ბაზას, რომელიც ვერ იქნება თანმიმდევრული, თუ არ დაეყრდნობა ყველა ავთენტიკური შესრულების შესწავლასა და დასაბუთებას. ჩანერიდან გამომ-

დინარეობს მუსიკის შემადგენელი პარამეტრებისა და პრინციპების იდენტიფიკაციისა და აღწერის მცდელობის პირველი საფეხური: ბგერების სიმალლის განსაზღვრა (მელოდიური და ჰარმონიული ინტერვალები, კილოს ტიპი, წყობის კრიტერიუმი), რიტმული ორგანიზაცია (პულსი და მისი დანაწევრება, პერიოდი, რიტმული მოდელები), ფორმის სტრუქტურა, მრავალხმიანი განვითარების ვარიანტების ტიპი და ტექნიკა, პოლიფონიურობა და არაპოლიფონიურობა.

როდესაც მკვლევარი თავის ნაშრომში გამოდის იმ კულტურული, ტექნიკური და ესთეტიკური კრიტერიუმებიდან, რომლებიც არ შეესაბამებიან მუსიკის განვითარების გზას, მან უნდა გააცნობიეროს და დაასაბუთოს თავისი მოსაზრებები. გამომდინარე აქედან, იგი თავს ვალდებულია მიიჩნევს გამოიყენოს ის მეთოდები, რომლებიც ყველა მისანვდომი თეორიული და ტექნიკური მონაცემების საშუალებით კვლევას და მუსიკალურ მასალას ერთმანეთს მიუსადაგებს.

ჩვენს შემთხვევაში, იმისათვის, რომ აგვემალღებინა ცალკეული ხმის აღქმის მაჩვენებელი, გამოვიყენეთ მეთოდი, რომელსაც უწოდებენ „ხელახლა ჩანერაც“ (*re-recording*). ეს მეთოდი ეთნომუსიკოლოგიაში 1973 წლიდან შემოიტანა და დაამკვიდრა სიმჰა არომმა აკას ტომის პიგმეებთან დაკავშირებულ შრომაში და მას მიმართავენ ისინი, ვინც იკვლევს ამგვარ ფორმას თანამედროვეობის ტექნიკური მიღწევების გამოყენებით. იგი საშუალებას გვაძლევს, განვაცალკეოთ პოლიფონიური ნიმუშის სხვადასხვა პარტიები; ამავე დროს, გვაქვს ხმათა შორის შემაკავშირებელი და მომიჯნავე ნერტილების დაკავშირების შესაძლებლობა და ამაზე დაყრდნობით ვადგენთ პოლიფონიის ტიპს.

ჩვენ ვიყენებთ ციფრულ ჩანერს (DAT Sony), სადაც აღნიშნულია ორიგინალური ვერსიები და ანალოგიურ მულტიტრეკულ მონაცემობას (*Texcam, Portatone*), რომელიც შესაძლებელს ხდის გამოაცალკეოს და შეინახოს ხმები დამოუკიდებელ არხებში. ამ მექანიზმს შეუძლია DAT-ით გააკეთოს გაშიფრული და გაანალიზებული ნიმუშების ჩვეულებრივი ჩანანერი. ამისათვის, მომღერლებმა უნდა შეასრულონ სიმღერის ის ვარიანტი, რომელსაც ისინი ჩვეულებრივ მღერიან და ისე, როგორც ყოველი მათგანი წარმოადგენს მას ყოველი შესრულებისას. ის ფაქტი, რომ ისინი არიან ნამდვილი შემსრულებლები და თვალყურს ადევნებენ ჩანერის მიმდინარეობას მთელი დროის განმავლობაში, ადასტურებს მიღებული შედეგების მართებულობას მუსიკალური და ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით..

მეთოდის გამოყენება

არომის თანახმად, „ხელახლა ჩანერის“ (*re-recording*) ტექნიკა არის „რეალობაში სინქრონულად წარმოდგენილი მჟღერი (სონორული) ნაგებობების რეკონსტრუქცია“ (Arom, 1985: 190). როდესაც ორიგინალური ვერსია ჩაინერა, ჩვენ შევეცადეთ სხვადასხვა არხიდან შემადგენელი ხმების გაერთიანებას და მივიღეთ ერთიანი პოლიფონიური ნაწარმოები. განვიხილოთ მიღებული შედეგები:

პირველი არხზე ჩვენ ჩავინერეთ *izi ikali*-ს იმპროვიზებული ხმა (I), რომელიც ყოველ ნაწილში ცვლილებას განიცდის და მისი დაბოლოება ხაზგასმულია და აღიქმება, როგორც ხმების პაუზის გამოძახილი. *izi ikali*-ს მეორე ხმა (II), ზოგადად ახდენს პირველი ხმის ზუსტ ან ნაწილობრივ კანონიკურ იმიტირებას.

როდესაც პირველი ხმა ჩანერილია, მეორე შემსრულებელი (*Nhunyi I*) ყურთსასმენში უსმენს ამ ჩანანერს და ამავდროულად მღერის თავის პარტიას, რომელიც იწერება მეორე არხზე. *Nhunyi I*-ის როლი მეტად მნიშვნელოვანია *izi ikali*-ის ჰარმონიულ ნყოფაში. იგი რიტმული თვალსაზრისით ემთხვევა მას, მაგრამ მელოდიურად განსხვავებულია.

და ა.შ., იგივე პროცედურა დაკავშირებულია ხმების პაუზასთან. მესამე ჩანანერი შეესაბამება *Nhunyi II*-ს, რომელსაც ახასიათებს იოდლირება (*cimeloughali, cigogo*-ში), ანუ ტონების სწრაფი ცვალებადობა, რომელიც გამოიხატავს ყელისმიერი და მკერდისმიერი ბგერების მონაცვლეობით.

ეს უკანასკნელი მაგალითი განვიხილეთ იმისათვის, რომ გვეჩვენებინა შავი აფრიკის ტრადიციული მუსიკის მახასიათებლები: განვითარების პროცესში მუსიკალური მასალა განიცდის უწყვეტ გამეორებას და ვარირებას. ვარირებაში ძალიან მნიშვნელოვანია იმპროვიზაცია. ამ თვალსაზრისით, ჩვენ შესაძლებლობა გვქონდა დაგვენახა, რომ ვაგოგოს ტომი არასოდეს არ ასრულებს სიმღერას ან მუსიკალურ ნაწყვეტს ერთნაირად; მელოდია მუდამ ვარირებულია, ტექსტი კი — უცვლელი. მათ ესმით, რომ თავისთავად მელოდია, სანამ ტექსტი შენარჩუნებულია, სიმღერას ვერ შეცვლის და რომ სიტყვები წარმოადგენენ სიმღერის იმ ელემენტებს, რომელთა საშუალებით ჩვენ შეგვიძლია დავადგინოთ, თუ რომელ სიმღერასთან გვაქვს საქმე; იმპროვიზაცია უფრო მიღებულია, ვიდრე რაიმე ახალი ტექსტის გამოჩენა.

ასეთი პოლიფონიის შემთხვევაში, სადაც უმნიშვნელო მარცვლებია გამოყენებული, მუდმივი ცვალებადობით, ხმების ერთმანეთზე დადებით და კომბინირებით, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ყოველი შემსრულებელი განსხვავებულ ხმას მღერის. ასევე, არსებობს უთქმელი შეთანხმება, რომ არც ერთი მომღერალი არ მღერის იმავეს, რასაც მის მახლობლად მდგარი ადამიანი, შესაბამისად სახეზეა უნისონის, როგორც ასეთის, სრული უარყოფა.

მიზეზი, თუ რატომ დამკვიდრდა მუსიკალურ სისტემაში იმპროვიზაცია, უკავშირდება არა მხოლოდ დროით ასპექტებს (რიტმულ დაგვიანებას, ნოტის დაჩქარებას ან დაგვიანებას, სიჩუმის შემოსვლას), მელოდიურ ასპექტებს (ორ ბგერას შორის ჩასმულ ელემენტებს, ერთი სიმაღლის მეორეთი შენაცვლებას ან იგივე მელოდიის ტესტიტურის და ბგერის პროდუცირების ტექნიკის შეცვლას), ჰარმონიასა (ბანის მთავარი ბგერების შეცვლა) და ფორმას (ანტიფონური და რესპონსორული ფორმების უშუალო მონაცვლეობა).

ხმა *Nhunyi II*: პოლიფონიური ვარიაციული მოდელები კულტუროლოგი-

ურად საზოგადოების წარმოდგენებითაა განპირობებული. პოლიფონიურ სიმღერაში, სადაც მელოდიურ-რიტმული კავშირი ეფუძნება არა ფიქსირებულ ხმოვნებსა და მარცვლებს, ვარიანების სირთულის ხარისხი დამოკიდებულია ყოველი შემსრულებლის გამომგონებლობის ნიჭზე, თუმცა, ნებისმიერ შემთხვევაში, უნდა ეყრდნობოდეს დადგენილ პრინციპებს, როგორცაა: პერიოდი, კილოს ტიპოლოგია თავის მელოდიური და ჰარმონიული ინტერვლებით და ფორმის სტრუქტურა.

ხმა *Nhungu* აშკარად აირეკლავს ჩანაწერების ძირითად, მათ შორის, რიტმულ მახასიათებლებს; ამავე დროს, იგი წარმოაჩენს ყველა ტიპის მელოდიურ-რიტმულ ვარიაციას.

ამ მეთოდის უმთავრესი მიღწევა მდგომარეობს იმაში, რომ როდესაც წარმოებს შეწყვეტს განსხვავებული პარტია, მულტიტრეკული მონყობილობა შემოგვთავაზებს ხმათა *ad libidum* კომბინირების შესაძლებლობას, რაც, ასე ვთქვათ, ყოველი მოდელისთვის შექმნის ჯგუფს და პოლიფონიური დაშრეგებით შეადარებს ურთიერთმიმართებას მასსა და დანარჩენ მოდელებს შორის.

როგორც აღვნიშნეთ, ვაგოგოს მუსიკალურ ტრადიციაში ერთი და იმავე მასალის ვარიანების პროცესი რეგულირდება გარკვეული ფორმულიდან გამოყვანილი მოდელით, რომელიც უცვლელად საფუძვლად უდევს ყოველ ინტერპრეტაციას, თუმცა, პრაქტიკაში ადგილი აქვს მოდიფიცირებას და განვითარებასაც. ჩემი ნაშრომის ძირითადი მიზანია ამ მოდელების პოვნა და დასაბუთება.

ამგვარად, ვინაიდან ვარიაციები გამომდინარეობენ ერთი და იგივე სიმღერიდან, ჩვენ შეგვიძლია ჩამოვაშოროთ მათ ორნამენტები და უმნიშვნელო ელემენტები, რის შედეგადაც მივიღებთ სიმღერის უბრალო და მარტივ ვერსიას. იგი უკავშირდება ისეთი ტიპის ვარიაციებს, რომელიც კულტუროლოგიურად მისაღებია იმ საზოგადოებისათვის, სადაც ის არსებობს და რომელიც ხელს უწყობს მათ გავრცელებას:

ერთი შეხედვით, პოლიფონიური აზროვნების არსებობის დამამტკიცებელი სხვა ფაქტორი გამომდინარეობს იქედან, რომ ციკლები ამოვარდნილია ერთიანი განვითარების ფაზიდან, რის გამოც ხდება აქცენტების დაპირისპირება. ეს ფაქტი წარმოადგენს ლოგიკის (“ზუნებრივი ინტელექტის”) დემონსტრაციას, რომელიც ნათლად გვაჩვენებს, თუ როგორ მიიღწევა საბოლოო რეზულტატი მინიმალური გამოსახვის ხერხების გამოყენებით. *Cipande*-ს პოლიფონიის ტიპიდან გამომდინარე, ეს ფენომენი ინვესს ჰარმონიული სფეროს მუდმივი მოძრაობისა და ტრანსფორმაციის შეგრძნებას, სადაც ბგერათსიმალლის, რიტმისა და ჰარმონიის ურთიერთქმედება მუდმივად იცვლება ფორმის სტრუქტურის სტაბილურობის პირობებში; ასეთივე სურათი იკვეთება ვიზუალურ კალეიდოსკოპში, ანუ, ჩვენს შემთხვევაში, — ჟღერადობაში.

მულტიტრეკული მონყობილობა აადვილებს გაშიფვრას, ვინაიდან აღიქვამს რიტმულ ჰანგებთან დაკავშირებულ მუსიკის ძირითად ასპექტებს, მათ

დროში განლაგებას, ორგანიზაციასა და ციკლის შიგნით დაჯგუფების ტიპებს. თუ ჩვენ ყურადღების კონცენტრირებას მოვახდენთ პირველი ორი ბილიკის ოთხ ძირითად ხმაზე (I ბილიკი *Izi ikali I + hjunyi I*; II ბილიკი *Nhuny II + Nhungu*), აღმოვაჩინებთ, რომ სახეზეა ორი ხმა (მესამე და მეოთხე), რომელიც ასრულებს ერთგვარი დასარტყამის ფუნქციას (ეს არის ორგანული ელემენტები, რომლებიც განაპირობებენ რიტმის ორგანიზებულობას და ახდენენ დანარჩენი ხმების სინქრონიზაციას) და, შესაბამისად, წარმოადგენს ერთგვარ აკომპანირებულ რიტმულ ფორმულას.

ამ ანალიზის ობიექტს წარმოადგენს დასაწყისში მოსმენილი ვერსიის გაშიფრული ჩანაწერი. ეს არის ექსპერიმენტული აუდიო — ჩანაწერი, რომელიც განხორციელდა უკვე არსებული გამოცდილების საფუძველზე და მუსიკოსების უანგარო მონაწილეობით. შემდეგ მაგალითში ჩვენ საქმე გვექნება *Cipande*-ს რეპერტუარის ვერსიასთან, რომელიც, შედარებით გვიანდელი ფორმით, ჩანერილია ორიგინალურ კონტექსტში.

ამ პოლიფონიურ ვერსიას იწყებენ კაცები. გარკვეული ხმოვანი სიგნალი (ქალთა მოთქმა) გვაუწყებს შემდეგი ნაწილის დაწყებას. კაცების პარტიას ედება ქალთა ხმები. ქალები შემოიჭრებიან კაცების სიმღერაში (პარალელური სიმღერა), რაც იძლევა დინამიკურად აღმავალ ტალღოვან-გარდამავალ პოლიფონიურ ფაქტურას, რომელშიც ვოკალური ხმები გადადის ერთმანეთში და განაპირობებს ძლიერი პოლიფონიური კომპლექსის წარმოქმნას.

დასკვნა

ჩვენ მივედით მოხსენების კარდინალურ წერტილამდე. მუსიკალური თვალსაზრისით *Cipande* წარმოადგენს ვაგოგოს პოლიფონიური აზროვნების ყველაზე კონცენტრირებულ მაგალითს: ჩვენ ვიპოვეთ განსხვავებული ხერხები, კანონი, იმიტაცია, პარალელიზმი, ოსტინატური მომენტები, რომელიც სრულდება როგორც *quodlibet* (სხვადასხვა პოპულარულ მელოდიებსა და ტექსტებზე აგებული მრავალხმიანი სახუმარო ნაწარმოები – რედ. შენიშვნა), ანუ, შეიძლება ითქვას, მელოდია, რომელსაც ჯერ ქალის ხმა ასრულებდა, ახლიდან იწყება და გადაადგილებულია პოლიფონიური მონაკვეთის თავში.

ეტიმოლოგიურად *Cipande* ნიშნავს „ნაწილს“, „ფრაგმენტს“ და უკავშირდება კაცის წინადაცვეთის რიტუალს, რომელიც ხირციელდება *kanga*-ს საშუალებით (გოგოს ტრადიციული ნაჭერი), რომელსაც ატარებენ ინიციაციამდე *mnyamluzi*. შემდეგ, იგი ინიციაციის ნიშნად გადაეცემა ქალს, რაც მას აძლევს ქმრის შერჩევის უფლებას. ამავე დროს სიმღერა *Cipande* გვაუწყებს ინიციაციის რიტუალის, *Makumbi*-ს დაწყების შესახებ და სრულდება მთელი რიტუალის განმავლობაში. იგი სრულდება *a capella*, რქის ზარის *ndodolo*-ს ან *kayamba*-ს (მარაკასის) თანხლებით.

სოციალური თვალსაზრისით, ის სრულდება სამი მიზეზით: 1) ზოგადად ის ემსახურება ნაყოფიერების იდეას და, როგორც სიგნალი, სრულდება ყო-

ველ ღამე ინიციაციამდე; 2) წარმოადგენს გასართობს, სადაც პაროდირებულია ქალის მიერ ქმრის არჩევის მომენტი; 3) ინიციაციის დროს, კანის ჩამოჭრის მომენტში ეხმარება ტკივილის დაძლევაში. საბოლოო რეზულტატის მიღწევისას, წინდასაცვეთი კაცის გარშემო თავს იყრიან ბიჭები. გამაფრთხილებელი სიგნალის შემდეგ (ანტილოპის რქის საყვირის ხმა) ისინი მას ხმას აუბამენ და მღერიან *Cipande*-ს პოლიფონიურ ნაწილს; ამავე დროს, *ikumbi*-ს მსგავსად (რიტუალის განმავლობაში), ქალები ერთდროულად მღერიან პარალელურ მოძრაობაში.

„საბოლოო ჩამოჭრის“ (წინდაცვეთის) წინა მომენტში, კაცები იღებენ ვოკალურ „კლასტერს“, სავარაუდოდ მინორულ ინტერვალზე. იმის გამო, რომ პოლიფონიური ფაქტურა განსაკუთრებით კონცენტრირებული ხდება, ბიჭს აღარ შეუძლია სრულყოფილად აჰყვეს მას. ამას თითქოს თერაპევტული მიზანი აქვს, რომელიც მდგომარეობს ერთგვარ ანესთეზიურ ფუნქციაში და რომლის მთავარ ჩანაფიქრს ფიზიკური ტკივილის შემსუბუქება წარმოადგენს.

თუ დავუბრუნდებით ერთიან სურათს და განვიხილავთ ყველა მონაცემს, შეგვიძლია გამოვიკვლიოთ და აღვიქვათ *Cipande*-ს პოლიფონიური ნაწილი გლობალური თვალთახედვით. ეს ასპექტები გვაჩვენებს ვაგოგოს წარმოდგენების ერთიანობას ყოფიერებაზე, თუ როგორ აირეკლავენ ეს წარმოდგენები სიცოცხლეს, აზროვნებას, მუშაობას, რიტუალებს და ა.შ., იგივე შეიძლება ითქვას სულიერებაზე, რომელიც აგრეთვე წარმოდგენილია მათ მუსიკალურ და სიმბოლურ სამყაროში.

Cipande-ს რეპერტუარში მუსიკა, სემანტიკა ან ენის უშინაარსო ნაწილაკები, სოციალური პირობები — ყოველივე ეს ურთიერთქმედების უმაღლეს წერტილს აღწევს და გვაძლევს მუსიკალური ტექნიკისა და სოციალური ფუნქციის უმჭიდროეს ნაერთს. სწორედ ამაშია ჩადებული ის მიმართებები, რომელზეც მე ვსაუბრობდი მოხსენების დასაწყისში და შესაძლებლად მიმაჩნია ასე დავამთავრო: ვაგოგოს ხალხი ეთიკურად მნიშვნელოვან იდეას მუსიკალურად მეტად შთამბეჭდავად გამოხატავს.

თარგმნა ირინა ფირცხალავამ

References

Arom, Simha. (1973). Une méthode pour la transcription de polyphonies et polyrythmies de tradition orale. *Revue de Musicologie*, 59(2): 165-190.

Arom, Simha. (1976). The Use of Play-Back Techniques in the Study of Polyphonies. *Ethnomusicolog*, 20 (3): 483-519.

Arom, Simha. (1985). *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*, 2 vol. Paris: Selaf.

Arom, Simha. (1994). Intelligence in Traditional Music. In: *What is Intelligence?* ed. by J. Khalfa. (pp. 137-160). Cambridge: Cambridge University Press.

Dubois, D. (1993). *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*. Paris: CNRS.

Fürniss, S.(1993). Rigueur et liberté: la polyphonie vocale des Pygmées Aka. In: *Polyphonies de tradition orale*. ed. by C. Meyer. Paris: Créaphis.

Fürniss, S. and Olivier, E. (1997). Sistématique musicale pygmée et bochimán: deux conceptions africaines du contrepoint. *Musurgia*, 4(3): 101-132.

Honneger, M. (ed.). (1976). *Science de la Musique*, 2 vol. Paris: Bordas.

Hood, M. (1963). Musical Significance. *Ethnomusicology*, 7(3): 187-192 .

Hood, M. (1971). *The Ethnomusicologist*. New York : McGraw-Hill.

Jones, A.M. (1958). On transcribing African Music. *African Music*, 2(1): 11-14.

Jones, A.M. (1959). *Studies in African Music* (2 vol.). Oxford: Oxford University Press.

Lortat-Jacob, B. (ed). (1986). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: Peeters-SELAF.

Molino, J. (1996). Sistemi inerti e sistemi 'pericolosi'. Tassonomie e modelli di rappresentazione della classificazione delle espressioni polifoniche in gamennone. Venecia: Il Cardo.

Mnyampala, M.E. (1995). *The Gogo: history, customs and traditions*. Armonk, Nueva Cork and Londres: M.E.Sharpe.

Nketia, J.H. (1962). The Hocket Technique in African Music. *Journal of the International Folk Music Council*, 14: 44-52.

Nketia, J.H. (1968). Multipart organisation in the music of the Gogo of Tanzania. *Tanzania Notes and Records*, 68:79-88.

Nketia, J.H. (1988). *The music of Africa*. London: Victor Gollancz.

Oliver, E. (1995). A propos du re-recording; Ndroje Balendro. Musiques, Terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom. Paris: Peeters-Selaf.

Rugby, P. (1966). Gogo Kinship and concepts of social structure. Makerere: Department of Sociology.

San Agustín. S. IV-V. *De Musica Libri VI*. Bcn: Editorial Católica, 47-361.

Vallejo, Polo. 2004. *Mbudi mbudi na mhanga -Universo musical infantil de los wagogo de Tanzania-*. Madrid: Edición del autor.

Vallejo, Polo. (2005a). Forme et texture polyphonique dans la musique des Wagogo de Tanzanie. *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 17/2004: 49-63.

Vallejo, Polo. (2005b) *Patrimonio musical de los wagogo de Tanzania: contexto y sistemática*. PhD Thesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Discography

TANZANIA: *Chants Wagogo*. Recording, notes and photos by Polo Vallejo. Ocora / Radio France C 560155.

TANZANIA: *Musiques rituelles Gogo*. Recording, notes and photos by Polo Vallejo Musée d'ethnographie de Genève. Suisse, 2001. VDE-CD 1067.

TANZANIA: *Masumbi: repertoire de divertissement Gogo*. Recording, notes and photos by Polo Vallejo 2001. Ocora / Radio France 560165.

TANZANIE: *Wagogo gogo : L'Élégance de Dodoma*, Nyati group. Tect: Polo Vallejo, Festival d'été de Nantes 1998 (France). Modal Pleinjeu MPJ 111021.

TANZANIE: *Chants des Wagogo et des Kuria*. INEDIT. Maison des Cultures du monde. Paris.

TANZANIA: *Chibite*, Hukwe Zawose. Real World. CAROL 2358-2. Caroline Records Inc., New York, 1996.

TANZANIA: *Music from Tanzania and Zanzibar*, 3 vol. Caprice Records, Stockholm, Sweden.

TANZANIA & KENYA: *Witchcraft & ritual music*. Recorded in Kenya and Tanzania by David Fanshawe.

TANZANIA: *Hazdas, Bushmen de Tanzanie*. Music du Monde 3015942.

TANZANIA : *Maisha : musiques de Tanzanie*. Text and production: David Kitururu, Maggie Mooha. Photo: Maggie Mooha, Anne Sustik.