

იზალი ი. ზემცოვსკი

**მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედების და
აზროვნების საშუალება: HOMO POLYPHONICUS-ის
მუსიკალური იდენტურობა**

როდესაც მეტყველება ემსახურება ადამიანების
გათიშვას, ისინი მღერიან, რათა გაუგონ ერთმანეთს.

(მარკიზ დე კუსტინი, 1839)

ზეპირი ტრადიცია სავსეა თავსატეხებით. ის გვინვეს — ჩვენ ვიღებთ ამ გამონვევას და სიამოვნებით ვცდილობთ მის ამოხსნას. მსოფლიო მუსიკის მრავალრიცხოვან და ხანდახან საიდუმლოებით მოცულ საკითხს შორის არსებობს ერთი, რომელსაც მინდა შევეხო და ჩვენ, როგორც სამეცნიერო ფორუმის მონაწილენი, მონოდებულნი ვართ განვიხილოთ იგი. ეს ზეპირი ტრადიციის მრავალხმიანობის საკითხია. ის ძალზე ბუნებრივად აღიქმება, მიუხედავად იმისა, რომ არ არის დამახასიათებელი მთელი კაცობრიობისთვის და სავარაუდოდ განეკუთვნება ადამიანების განსაკუთრებულ სახეობას. მოდით, მათ ვუნოდოთ (ლათინურად) *Homo Polyphonicus*, ასე ვთქვათ, რამდენიმე ხმაზე (part-singing) მომღერალი ადამიანები. დარწმუნებული ვარ, რომ ადამიანების ეს სახეობა არათანაბრად განსახლდა დედამიწაზე, წარმოშვა არა მხოლოდ განსხვავებული სტილები, რეპერტუარი და მუსიკის ერთობლივად შექმნის გზები, არამედ შექმნა არანაკლებად განსხვავებული მუსიკალური აზროვნება, აღქმა და შემეცნება. სწორედ ეს უკანასკნელი, ანუ ეთნოფორის (ეთნიკური ტრადიციის მატარებლის) მუსიკალური ცნობიერება მაინტერესებს ყველაზე მეტად.

ამ წერილის შინაარსის გასაადვილებლად შემოვიფარგლები რამდენიმე ძირითადი დებულებით და შემდეგ შევეცდები წამოყენებული ჰიპოთეზების დასაბუთებას.

პირველ რიგში, მე ვაჩვენებ, თუ რამდენად არის მრავალხმიანობა წარმოდგენილი ეთნოფორების მეტყველებაში მუსიკის ქმნადობასთან დაკავშირებით; შესაბამისად აღვნიშნავ, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ზეპირი სიმღერის ტერმინოლოგიის შესწავლა, იმის გასაგებად, თუ რამდენად არის ისტორიულად კონცეპტუალიზებული ამა თუ იმ ტიპის მრავალხმიანობა მოცემულ ტრადიციაში.

მეორე რიგში, მე მოკლედ განვიხილავ შემეცნებისა და ნოტაციის ურთიერთმიმართებას და რამდენად შეიძლება ჩაითვალოს ზეპირი მრავალხმიანობის ნოტაციის ეთნომუსიკოლოგიური პროცესი, ეთნოფორების — ამ შემთხვევაში *Homines Polyphonici*-ს მუსიკალური ცნობიერების ექსპერიმენტულ გზად. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, შეუძლია თუ არა ნოტაციას მოახდინოს იმის დემონსტრირება, თუ როგორი ხარისხით აცნობიერებენ ხალხური მომღერლები თავის ანსამბლურ სტილს და უშუალო მონაწილეობას ამ

პროცესში? დასკვნაში მე წამოვჭრი საკითხს, თუ რამდენად შეუძლია ტრადიციულ მრავალხმიან სტრუქტურას იყოს პიროვნების იდენტური.

1. წანამძღვრები

ზეპირი ტრადიციის ვოკალურ პოლიფონიასთან მიმართებაში გამოვდივარ ამ ფენომენის გამოცდის მიზანშეწონილობიდან, რაც ორ ძირითად ეთნომუსიკოლოგიურ თვალსაზრისს უკავშირდება: ერთი არის **man-centric** (აღამიან-ცენტრული), ანუ ორიენტირებული ყოფაზე და მუსიკის ქმნადობაზე, მეორე კი — **song-centric** (სიმღერა-ცენტრული), ანუ ორიენტირებული მუსიკალურ წესებსა და უნივერსალურ სტრუქტურებზე. ორივე თვალსაზრისი აქტუალურია. ფაქტობრივად, მათ შეუძლიათ ჩამოაყალიბონ ორი სამეცნიერო პარადიგმა. მე დარწმუნებული ვარ, რომ ჩვენი სიმპოზიუმი სრულად წარმოადგენს მათ. მიუხედავად ამისა, ჩემი ნაშრომის გმირი **Homo Polyphonicus**-ია, შესაბამისად, მე დღეს უფრო პირველ პარადიგმას ვემხრობი. თუმცა მჯერა, რომ ეს ორივე პარადიგმა, მიუხედავად მათი დამოუკიდებლად არსებობისა, მაინც მჭიდრო კავშირში არიან ერთმანეთთან.

man-centric მიდგომას დღევანდელ დღეს დომინანტური პოზიცია უკავია. ჩვენთვის ნაკლებადაა ცნობილი მეორე პარადიგმას ქმედითუნარიანობა. ამასთან, აქ არის ფუნდამენტური, ჩემგან ნაკლებად შესწავლილი მტკიცებულება, რომლის თანახმადაც, ზეპირი ტრადიციის მუსიკის წარმომქმნელი და სიცოცხლისუნარიანობის განმსაზღვრელი ძირითადი ბაზისური კანონები და მარეგულირებლები ეთნოფორებისგან დამოუკიდებლად არსებობენ.

ამ მოსაზრების კარგი ფორმულირება მე აღმოვაჩინე რიჩარდ ტარუსკინის წიგნში, თუმცა თავად ავტორი მასში რაღაც სხვას გულისმობს. ის წერს გლეხების შესრულების ესთეტიკაზე, რუსული ხალხური სიმღერების შემკრების, ევგენია ლინიოვას ცნობილ აღწერებზე დაყრდნობით, რომლებიც ხაზს უსვამდნენ ხალხური სიმღერის ემოციის გარეშე შესრულებას. ნება მომეცით მოვიტანო ციტატა: „ლინიოვასთვის, ხალხური მომღერალი სიმღერაში მონაწილეობის დროს იყო არა პერსონა, არამედ ჭურჭელი“ (Taruskin, 1996:731). ბუნებრივია, ხალხური მომღერალი – „არაა პერსონა“ – იგულისხმება არა ზოგადად, არამედ მუსიციერებისას – **musicking** (ფილბერტ რუჟეს ტერმინი, აღდგენილი ქრისტოფერ სმოლის მიერ 1998 წელს). საინტერესო მოსაზრებაა: თუ მის პერეფრაზირებას მოვახდენ, შემიძლია ვთქვა, რომ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში ყველა ძირითადი მარეგულირებელი არსებობს შემსრულებლის ნებისგან დამოუკიდებლად, საკომპოზიციო და მასტრუქტურირებელი პროცესი ხორციელდება უშუალოდ შესრულებისას; შემსრულებელი ქმნის რამდენიმე საერთო უნივერსალურ ობიექტივს, რომელიც შეადგენს ზეპირი ტრადიციის არსს (ამ დებულებაში მე ვანვითარებ რუსი ფოლკლორისტიკის ბორის პუტილოვის – 1919-1997 – ძირითად იდეას).

ერთი მოსაზრების მიმხრობა არ ნიშნავს, რომ სხვებს უარვყოფ. პირიქით, საბოლოო შედეგის მიღწევის თვალსაზრისით, ძალზე მნიშვნელოვანია მათი გათვალისწინება. მაგალითისთვის, თუ ჩვენ მრავალხმიანობას შევხედავთ **man-centr**-ული პარადიგმიდან, აღმოვაჩინთ სხვადასხვა შემსრულებლის

კოორდინირებას მოცემული ჯგუფის საზღვრებში. თუ იგივე საკითხს song-centr-ული პარადიგმიდან შევხედავთ, შევნიშნავთ სხვადასხვა ნაწილის კოორდინირებას მოცემული მუსიკალური სტრუქტურის ფარგლებში. ამის შედეგად, ერთიდაიგივე მუსიკალური ტექსტი გვესაუბრება ორ განსხვავებულ ენაზე, რაც ინტელექტუალურად გვამდიდრებს.

ერთი საკითხის ორმხრივად განხილვა მნიშვნელოვანია, მით უფრო, ბუნდოვანებით მოცულ ისეთ საკითხთან მიმართებაში, როგორცაა მსოფლიო მრავალხმიანობის კერების არათანაბრად განაწილება. man-centr-ული თვალსაზრისიდან ჩვენ არ შეგვიძლია ავხსნათ, მაგალითისთვის, რატომ არ შეუძლია სოლო სიმღერა ზოგიერთ ადამიანს, რომელსაც შეუძლია კოლექტიური მუსიციერება. ამ მხრივ სიმღერა-ცენტრული მიდგომა უფრო მეტის მთქმელია – ის გვიჩვენებს, მაგალითად, ტრადიციული მელოდიკის და რიტმიკის რამდენიმე სტრუქტურულ თავისებურებას, რომლებიც არ აძლევენ მრავალხმიანობას განვითარების საშუალებას. (ამ მოსაზრების გამოყენების მცდელობა იდიშის – თანამედროვე ებრაული ფოლკლორის საფუძველზე ჰქონდა 1940-იან წლებში მოშე ბერეგოვსკის, მაგრამ არ გამოქვეყნებულა 2002 წლამდე. ვფიქრობ ბევრი საინტერესო კვლევის განხორციელება შეიძლება ამ მიმართულებით სხვადასხვა ეთნიკურ მონაცემზე დაყრდნობით).

Homo Polyphonicus-ი ყველგან არ არსებობს. საკუთარი თავის რეალიზებისთვის მას ესაჭიროება როგორც შესაბამისი გარემო, ასევე სულ ცოტა ორი წინაპირობა – მელოდიური მასალის განსაკუთრებული ორგანიზაცია და სპეციფიკური ე.წ. „მუსიკალური სუბსტანცია“ და თუ ეს სამივე ძირითადი პირობა არსებობს და ცოცხლობს, ჩვენ ვაწყდებით საინტერესო ფენომენს – Homo Polyphonicus-ს, რომელსაც შეუძლია ერთადერთი წარმომადგენელი იყოს მოცემული მრავალხმიანი ტრადიციისა.

რას უნდა ნიშნავდეს, რომ ჩემს მიერ შერქმეული „part-singing-ის გმირი“ შეიძლება ვირტუალურად მარტო იყოს და მაინც იყოს პოლიფონიური? სწორედ ამ კითხვაშია ამ ფენომენის არსი. აღსანიშნავია, რომ მრავალხმიანობა, როგორც მენტალური და შემეცნებითი ფენომენი, განეკუთვნება არა მხოლოდ გუნდს ან მუსიკოსების ჯგუფს. თუ მრავალხმიანობა, მართლაც ცნობილია ამ ტრადიციასთან მიმართებაში და შეადგენს მის სიცოცხლისუნარიან ნაწილს, ის ჩნდება, როგორც თანდაყოლილი თვისება და განუყოფელ ატრიბუტს წარმოადგენს თითოეული Homo Polyphonicus-ისა და ეს არის ჩემი ძირითადი და მთავარი დებულება. აღმოჩნდა, რომ ჭეშმარიტი ვოკალური პოლიფონია გამოხატავს, მუსიკის შექმნის პროცესის ყველა მონაწილის მენტალურ პოლიფონიას, ანუ Homo Polyphonicus-თა მრავალხმიან ერთიანობას. ეს ფენომენი ისეთივე სოციალურია, როგორც მუსიკა. ამის ახსნა შესაძლებელია, თუნდაც მოკლედ.

პოლიფონია, როგორც მუსიკალური ფორმის შექმნის გზა, გულისხმობს იმას, რომ ხალხური მუსიკის ძირითადი სახეობები არსებობენ არა იმდენად შესრულებაში (როგორც არის შრომის, რიტუალური, საცეკვაო, სათამაშო ან შეჯიბრის სიმღერები), არამედ „მუსიკის მოსმენაში“, რომელსაც შებრუნებით შეიძლება ვუწოდოთ „მუსიკალური აზროვნება“. არსებობენ კულტურ-

რები, რომლებშიც მუსიკალური აზრი გამოხატულია გამორჩეულად პოლიფონიურ სმენით წყობაში.

ამ განსაკუთრებულ შემთხვევაში იდივიდის (*Homo Polyphonicus*-ის) გონებაში მუსიკა არსებობს მრავალხმიანობის სახით. პოლიფონიური საზოგადოების თითოეულ წევრს მუსიკა პოლიფონიურად ესმის. ამასთანავე, მუსიკალური სმენა ბევრად უფრო მეტს გულისხმობს, ვიდრე მუსიკალური შესრულება. მაგალითისთვის, ასეთ ადამიანს მართლა არ შეუძლია ერთდროულად რამდენიმე ხმის სიმღერა, მაგრამ შეუძლია პოლიფონიურად აზროვნება, მრავალხმიანობა, როგორც პროდუქტი და პროცესი, ერთდროულად წარმოადგენს თანა-სიმღერასა და თანა-არსებობას.

მრავალხმიანი ანსამბლი შედგება ინდივიდუალებისაგან, რომელთაგან თითოეული ფლობს თანდაყოლილ პოლიფონიურ სმენას. მე ვეთანხმები ანა რუდნევას, რომელიც ამტკიცებს, რომ სინამდვილეში, მომღერალი ჯგუფში მღერის ერთ პარტიას, მაგრამ ამავე დროს, საგუნდო შესრულებაში მონაწილე ჯგუფის ყველა წევრი, მღერის პოლიფონიურად საკუთარი თანდაყოლილი სმენითაც. ამიტომაც კოლექტიური შესრულებისას კარგ მომღერალს ადვილად შეუძლია შეცვალოს თავისი პარტია და დაეხმაროს იმ მომღერლებს, ვინც დაიღალა ან მელოდიური ხაზი დაკარგა (Rudneva, 1994:201).

მე მახსენდება ევგენია ლინიოვას მიერ მშვენივრად აღწერილი შემთხვევა, რომლის მოწმე გახდა იგი ერთ-ერთ რუსულ სოფელში, ნოვგოროდის მახლობლად, ბრმა „მამა“ ზინოვისთან ერთად (Linyova, 1911:XXXIV, LX). „ხანშიშესული მამაკაცები წყნარად მღეროდნენ და წამყვანი მომღერლის სიმღერა განსაკუთრებით საინტერესო იყო, სანამ მამაო საკუთარი ჩანართებით – გამშვენებით და ოხვრებით, ე.წ. „ახებით“ არ ჩაერთო. „მამაო, ნუ ოხრავ ასე“ – სთხოვა ერთ-ერთმა ახალგაზრდა შემსრულებელმა, რომელმაც მისი „ოხვრის“ მნიშვნელობა ვერ გაიგო – „რატომაც არა?“ – გამოექომაგა უფროსი მომღერალი – „მას ეს მშვენივრად გამოსდის, ის ხომ ჩვენ გვეხმარება“. ამ ფრაზის შემდეგ, მამაომ დაიწყო „ოხვრა“ ისე, როგორც მანამდე არასდროს“. მოგვიანებით, როდესაც ლინიოვა ამ მასალაზე უფრო სერიოზულად მუშაობდა, ის ჩანვდა მოვლენის მუსიკალურ არსს. ჩვეულებრივ, გუნდი იცდის, სანამ წამყვანი, რომელიც იწყებს სიმღერას, ტონალობას აჩვენებს და მხოლოდ ამის შემდეგ უერთდება მას. აღწერილ შემთხვევაში, წამყვანი იწყებდა თავის ფრაზას, არცთუ სუფთად ტონალობასთან მიმართებაში, ტერცია, რომელიც განსაზღვრავს ტონალობას – არ ისმოდა. მამა ზინოვი, რომელიც გამოცდილი იყო ადგილობრივ მრავალხმიანობაში, ელოდა ტონალობის მინიშნებას, და როდესაც ვერ გაიგო ის, ძალზე ენერგიულად დაიწყო „ახ“-ოხვრა, ზუსტად მინორულ ტერციაზე, რის შემდეგაც მოხუცებული ქალებიც შეუერთდნენ მას და დაიწყეს მაღალი (მეორე) ხმა – რუსულად ე.წ. „პოდგოლოსოკი“. ეს არის ზეპირ ტრადიციაში, განსაკუთრებით პოლიფონიური სმენის კონტექსტში შემოქმედებითი თანამშრომლობის ბრწყინვალე მაგალითი. მხოლოდ სიმღერის ცოდნა არ არის საკმარისი – გუნდურად მისი „დემონსტრირებისას“, რუსი სახალხო მომღერლები ამბობენ, საჭიროა სხვა ხმებიც გაიგო, რათა შეგეძლოს ზეპირად შექმნილი „პარტიტურ-

ის“ მოსმენა, ამ კომპლექსში მრავალხმიანობის მოძრაობის სმენით მართვა.

როგორც ვხედავთ, პოლიფონიური სიმღერა ნიშნავს ერთად მუსიკალურ აზროვნებას და კოლექტიურ იმპროვიზირებას რათა, როგორც რუსი გლეხები ამბობენ, „ავნიოთ სიმღერა“. მრავალხმიანობა ითხოვს არა მხოლოდ პოლიფონიურ „პარტიტურას“, არამედ ასევე მსმენელის მიერ თითოეული ინდივიდის პარტიის შინაგან პოლიფონიურ აღქმას. ეს მუსიკალური ფენომენი („შინაგანი სმენითი წყობა“ დამუშავებულ იქნა ბორის იავორსკის მიერ, 1877-1942) მსგავსია, თავისებურად, ქართული ფსიქოლოგიური სკოლის დამფუძნებლის, დიმიტრი უზნაძის (1886-1950) ფსიქოლოგიური „განწყობის თეორიისა“. პოლიფონიური ტექსტის არსებობა შეუძლებელია შინაგანი მუსიკის შექმნელ მონაწილეთა თანამშრომლობის სურვილის გარეშე. როგორც ევგენია ლინიოვამ ხაზი გაუსვა, სასიმღერო პოლიფონია ნიშნავს ხმების თავისუფლად მოქმედ, მრავალმხრივ კოოპერაციულ თანამშრომლობას“. (Linyova, 1911:LXXIV). იყო გამოცდილი მომღერალი, ნიშნავს „შეგეძლოს იმპროვიზირება ცნობილ ნებისმიერ მელოდიაზე“. (Linyova, 1912:201).

როგორც ხედავთ, მე მრავალხმიანობის ფენომენს მივიჩნევ ისეთად, როგორც ის არის, მისი გენეზისის და განვითარების ზედმეტად რთული და სპეციალური განხილვის გარეშე. ერთადერთი რამ, რაზეც ჰიპოთეზური აზრი მინდა გამოვთქვა, არის ის, რომ პოლიფონიურ მეტყველებას შესაძლებელია დაეუფლოს ერთი მომღერალი, იმ დონეზე, როგორზეც მუსიკალური მეტყველება პირველად დამუშავებულ იქნა იმ ჯგუფის წევრებს შორის, რომლებიც ერთად მღეროდნენ. მრავალხმიანობა, როგორც ენა, ქმნის ქსელს, რომელიც აკავშირებს ამ ტიპის მუსიკის ყველა წარმომადგენელს, და ისინი, თავიანთი აზროვნებით და შემეცნებით, ამ ქსელში მკვიდრდებიან სამუდამოდ.

გარდა ამისა, Homo Polyphonicus-ის სმენა არსებობს მრავლობითი სახით, რადგან კოლექტიური იმპროვიზაციისას არსებობს მრავალი სახის კოორდინაცია მუსიკალურ პარტიებს შორის. მაგალითისთვის, ეპიზოდებში სადაც მონაწილეობს გუნდის ნახევარი ან წამყვანი და გუნდი; ან ერთდროულად – მონოტონურად, აკორდებით ან პარალელური ინტერვალებით, ან თავისუფალი კონტრაპუნქტით. კოლექტიური იმპროვიზაციის გაგებისათვის გადამწყვეტია, რამდენიმე ძირითადი მუსიკალური მოდელის არსებობა, რომელიც გვიჩვენებს სად და როგორ უნდა გააგრძელო. მრავალხმიანობა არის პოლიფონიური იდეის კოლექტიური გადამწყვეტის რეალიზაცია, რომელიც არსებობს ამ ტიპის ყოველი მუსიკოსის გონებაში. ამიტომაც Homo Polyphonicus-ის სმენა ყოველთვის შინაგანი კოორდინაციისა და ურთიერთდამოკიდებულების დინამიურ განზომილებაში არსებობს.

შემდეგი მაგალითები მოწოდებულია ამ თეორიული დებულებების დასამტკიცებლად.

2. ხალხური ტერმინოლოგია

ბორის ასაფიევი დარწმუნებული იყო, რომ „არსებობს ყველა მიზეზი, ივარაუდო, რომ ევროპული ხმათასვლის საფუძველი ხალხურ ცნობიერებაშია“ (1971:326). ჩვენ ვაგრძელებთ მუშაობას ხალხურ ცნობიერებაზე, განსა-

კუთრებით კი იმაზე, თუ როგორ არის ეს მუსიკალური ცნობიერება ასახული როგორც მუსიკაში, ასევე მუსიკალურ ტერმინოლოგიაში.

თუ მე-20 საუკუნის უდიდესი ქართველი ფილოსოფოსი, მერაბ მამარდაშვილი მართალი იყო და ინტერპრეტაცია ხელოვნების ქმნილების ნაწილს შეადგენს (2000:345), მაშინ ხალხური ტერმინოლოგია ფოლკლორული მუსიკოსების მრავალხმიან ცნობიერებაში შედის როგორც მისი განუყოფელი ნაწილი. მრავალხმიანობის გამომხატველი ხალხური ტერმინი მნიშვნელოვნად უფრო მეტია, ვიდრე მე დღეს მის დემონსტრირებას მოვახერხებ.

რას გვეუბნება ეს ტერმინოლოგია? ყველა ენასა და დიალექტში ეს გამონათქვამები და მათი ეტიმოლოგიები ხალხის აზროვნებაში ტერმინოლოგიის სახით ჩნდება. ისინი საშუალებას გვაძლევენ უფრო ღრმად ჩავწვდეთ იმას, თუ როგორ ურთიერთობდა ეთნოფორების ცნობიერება მუსიკალური გამოსახვისა და თვითრეალიზების რთულ სამყაროსთან; როგორ ახასიათებენ ეს ტერმინები განსხვავებულ ვოკალურ პარტიებს და მათ კოორდინირებას საკონცერტო სიმღერის პროცესში.

დარწმუნებული ვარ, რომ სიმპოზიუმის მსვლელობის დროს მოვისმენ შესაბამის ხალხურ ტერმინოლოგიას. მე თავად უკეთესად ვიცნობ რუსების, ბულგარელების, სერბების, მორდოველების და ბალტიისპირელების ხალხურ ტერმინოლოგიას. სამხრეთ ალბანური ტერმინოლოგიის ბრწყინვალე აღწერას ვხვდებით ჯეინ შუგერმანის სანიმუშო წიგნში „სიმღერის წარმომშობი“ (Sugerman, 1997).

ზოგჯერ ეს გამონათქვამები სიტყვიერად არაზუსტია, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ძალზე ბევრის მთქმელია მათთვის, ვინც გარკვეული საკითხის ისტორიაში. მაგალითისთვის, მორდვა-ერზიას მომღერლები საუბრობდნენ იმის შესახებ, თუ როგორ შეასრულებდნენ ისინი ზამთრის სიმღერას – „როგორც მწყემსები ადრე მღეროდნენ“, ანუ ჰეტეროფონულად, თუ „როგორც ახალგაზრდები მღერიან“, ანუ ორ-სამ ხმიანი სიმღერის ფორმით (Boiarkina, 1984:139). ისინი ძალზე კარგად იცნობდნენ პოლიფონიის ამ ორ ტიპს შორის განსხვავებას და მსგავსებას საკუთარ ტრადიციაში.

მე წარმოგიდგინთ ორ ცხრილს. პირველი – შეიცავს ლატვიურ ხალხურ ტერმინებს (იხ. დანართი, I ცხრილი).

ტერმინების ეს სისტემა კარგად არის დამუშავებული. მას ბევრი ტიპოლოგიური პარალელი გააჩნია ევრაზიის განსხვავებულ ეთნიკურ ტრადიციებში, პირველ ყოვლისა, ბალკანეთში, სლავური და არა სლავური ხალხის ჩათვლით, და საქართველოში. განსხვავებულ ეთნიკურ ტრადიციებში მნიშვნელობით ერთნაირი არიან ხალხური ტერმინები, რომლებიც იხმარება როგორც წამყვან, ისე მეორე სოლისტთან მიმართებაში.

ჩემი შემდეგი ცხრილი შეიცავს სამ რუსულ ხალხურ გამოთქმას, რომლებიც ცხადყოფენ, თუ რამდენად ღრმად წვდება ხალხი საკუთარ მრავალხმიან ცნობიერებას როგორც პრაქტიკულ, ისე თეორიულ გამოვლინებაში. სხვაგვარად, ეს ტერმინები ასახავენ ხალხურ პოლიფონიას, როგორც ერთად შექმნისა და აზროვნების გზას (იხ. II ცხრილი).

რამდენიმე შენიშვნა ცხრილთან დაკავშირებით:

„არტელი“. ეს შეიძლება იყოს ბრიგადა ან რაზმი. მე არასდროს დამავინწყდება გლახების გუნდის წევრები, რომლებთანაც მე ვმუშაობდი: მათ გაცვალეს ადგილები მრავალხმიანი რეპერტუარის შესრულებისას. მანამდე ისინი ერთ რიგში ისხდნენ, შემდეგ კი გააკეთეს წრე, ჩაჭიდეს ერთმანეთს ხელები და მაშინვე შექმნეს ერთიანი მრავალხმიანი სხეული. ეს იყო სიმღერის „არტელი“.

იმპროვიზირება ხმებით. სიმღერის ერთად შექმნის მცდელობა. ეს სპორტული თამაშის მსგავსია – შედეგი შეიძლება იყოს ან ცუდი, ან კარგი. მე კარგად მახსოვს დიმიტრი პეტროვის ცნობილი ანსამბლის „რუსული სიმღერის“ რეპეტიციები – მათ არ იცოდნენ, სად მიიყვანდა მათ სიმღერა. ისინი არა დაწერილ სანოტო მასალას, არამედ ცოცხალ სიმღერას ენდობოდნენ – ისინი თამაშობდნენ სიმღერას.

„პესნეხორკა“ – რუსეთის დასავლეთ რეგიონებში მუშაობისას, მითხრეს, რომ გუნდის მომღერალს, სოლისტისგან განსხვავებით, უნდა გააჩნდეს არა მხოლოდ „სმენა“ («ჩუ́т»), არამედ უნარი მოუსმინოს სხვებს – «ჩუ́т» ეს დიალექტური ტერმინი განსაზღვრავს ინდივიდის ადგილს „არტელის“ შესრულებისას.

3. ნოტაცია და შემეცნება

მაქს ვებერი (1864-1920) თავის წიგნში „მუსიკის რაციონალური და სოციალური საფუძვლები“ (Weber, 1958) დასავლური პოლიფონიის განვითარებას ევროპული სისტემის ნოტაციასთან აკავშირებს. მიუხედავად ნოტაციის როლის გაზვიადებისა, მან შეიგნო გარკვეული კავშირი პოლიფონიასა და ნოტაციას შორის. ძალზე რთული ამოცანაა მრავალხმიანობის ნოტაცია, განსაკუთრებით ზეპირ ფორმებში. დღესაც მულტი-მიკროფონული ტექნიკა ძალზე მოსახერხებელია მრავალხმიანი ტექსტის ჩასაწერად, თუმცა არც ისე კარგია მომღერლის ცნობიერების გასაგებად.

განსაკუთრებული მიდგომა საკითხისადმი, რომელიც კლასიკურად იქცა, წარმოდგენილი იყო დრ. სიმჰა არომის მიერ. მე ვგულისხმობ მის სტატიას „play-back“-ის ტექნიკის გამოყენება ზეპირი ტრადიციის მრავალხმიანობის სწავლებისას“ (Arom, 1976:3) და სხვა საინტერესო პუბლიკაციებს.

ჩანაწერის გასამარტივებლად, დრ. არომმა ექსპერიმენტში მასთან თანამშრომლობისთვის ჩართო მუსიკოსები, და რაც ჩემთვის მნიშვნელოვანია, ამით კარები შეაღო მათს მუსიკალურ ცნობიერებასა და მუსიკის შექმნის პროცესში. დრ. არომი ძირითადად მუშაობდა ცენტრალური აფრიკის ინსტრუმენტულ პოლიფონიაზე და მისი მიდგომა ამ საკითხისადმი, შესაძლოა, ძალზე საგულისხმო იყოს ისეთ ევროპულ ტრადიციებთან მიმართებაში, როგორცაა, ლიტვური sutartines-skuduchyai-ზე ან რუსული kuvik's, კომის kuimchipsan, polyan და ა.შ. რაც შეეხება ევროპული ვოკალური პოლიფონიის დანარჩენ ნაწილს, ენობრივ დონეზე გამოიყენება უფრო პოლიფონიური ფრაზები, ვიდრე ინსტრუმენტული ბირთვები (რომლებიც დრ. არომის მიერ იქნა აღმოჩენილი), ხოლო მეტყველების დონეზე, ის შეადგენს მობილურ მთლიანს, დაფუძნებულს რეგულარობაზე, რომელიც შემთხვევითია თავისი

ბუნებით. საბოლოოდ, ე.წ. გაბმული გრძელი სიმღერების საფუძველზე, რუსულის ჩათვლით, შესაძლებელია უკეთ ჩავწვდეთ ეთნოფორების მუსიკალურ ცნობიერებას.

ამ მიზნით, მე მჯერა, ის ზუსტად შესაბამისი და სამაგალითო იქნება მრავალხმიანობის ძველი ჩანაწერების აღსადგენად, რომლებიც იმ დროს არის განხორციელებული, როცა ჩვენს მეცნიერებს არ გააჩნდათ ტექნიკური აღჭურვილობა. რუსების დიდი ხნის გამოცდილება მრავალხმიანობის ნოტაციასთან მიმართებაში, გვაძლევს საშუალებას გვიჩვენოს, თუ რამდენად გარკვეულები ან გამოცდილები არიან ხალხური მომღერლები თავიანთი მრავალხმიანობის სტილის შეგრძნებასა და უშუალო ფუნქციებში.

მოსკოველმა პიანისტმა და თეორეტიკოსმა, იული მელგუნოვმა (1864-1893), პირველმა დაამტკიცა, რომ რუსული ხალხური სიმღერა ბუნებით პოლიფონიურია და მანვე პირველმა აღმოაჩინა ძალზე რთული რუსული პოლიფონიური ლირიკული სიმღერების დაფიქსირების საშუალება (Mel'gunov, 1879). მიუხედავად ამისა, მელგუნოვს ხშირად ბრალს დებდნენ იმაში, რომ მის მიერ ჩანერილი სხვადასხვა მეორე ხმები ყოველთვის არ ეთანხმებოდა (ჰარმონიულად) მთავარ მელოდიას. ამის მიზეზი ის არის, რომ ისინი სხვადასხვა დროს, ერთი და იგივე სიმღერის შესრულებისას იყო ჩანერილი, მიუხედავად იმისა, რომ მეორე ხმები ყოველთვის ერთნაირი არაა. იმის გამო, რომ, შეუძლებელი იყო სმენით ყველა მათგანის ერთ ჯერზე ჩანერა, მელგუნოვმა მრავალხმიანობაში მთავარი მელოდიის ვარიანტების მრავალფეროვანი ილუსტრაციები შემოგვთავაზა. ეს უკვე წინგადადგმული ნაბიჯი იყო.

1880-ანი წლების მისმა ერთ-ერთმა მიმდევარმა, ვასილი პროკუნინმა, სხვა ექსპერიმენტი განახორციელა. ე. ლინიოვამ მართებულად აღნიშნა, რომ „ყველაზე მახვილგონივრული მეთოდი ყველაზე მაღალი და დაბალი ხმების (პარტიების) კორექტულად ჩასაწერად, გამოგონებულ იქნა ვ. პ. პროკუნინის მიერ“ (Linyova, 1904).

ვასილი პროკუნინი და ნიკოლაი ლოპატინი მივიდნენ დასკვნამდე, რომ ხალხური მომღერლები, ჩართულნი საგუნდო შესრულებაში, კარგად იცნობენ ერთმანეთის პარტიებს; და რომ პოლიფონია იძლევა ერთად შექმნისა და აზროვნების საშუალებას, რითაც წამოჭრეს საკითხი *Homo Polyphonicus*-ის მუსიკალური შესაძლებლობების შესახებ (Lopatin & Prokunin, 1956).

პროკუნინი იწერდა ძირითად მელოდიას მის მიერ შერჩეული მაღალი კლასის მომღერლისაგან. შემდეგ ის თავად იწყებდა მთავარი მელოდიის სიმღერას ძალზე დაბლა, რითაც წინააღმდეგობას უქმნიდა მომღერალს და ძალაუვნებურად გადაჰყავდა ის ზედა ხმაზე. ამის შემდეგ, იმისთვის, რომ მიელო ქვედა ხმა, ის საპირისპიროდ, მღეროდა მელოდიას ძალზე მაღლა, რითაც აიძულებდა მომღერალს დაბლა ემღერა. გასაგებია, თუ რამდენ წინააღმდეგობასთან იყო ყოველივე ეს დაკავშირებული, და რამდენადაც კარგ სმენას მოითხოვდა შემკრებლისგან, ისე ხალხური შემსრულებლისგან – მრავალხმიანი ტრადიციის არაჩვეულებრივ ცოდნას. ამ მხრივ, ნოტაცია და შემეცნება თანაბრად იყო წარმოდგენილი. გააზრებულად თუ გაუაზრებ-

ლად, *Homo Polyphonicus*-ის მუსიკალური იდენტურობა *Polyphonicus*-თან წარმატებულად დამტკიცდა.

დასკვნის მაგიერ

მრავალხმიანობის მოვლენა პიროვნებების თანაარსებობას გულისხმობს (რუსულად უკეთ ფდერს – *инь аи бѣа*, როგორც *инь-аи-ბѣа*). ამ თვალსაზრისით, პოლიფონია შეიძლება მიჩნეულ იქნას ადამიანის ცხოვრების იდეალურ გამოხატულებად ზოგადად. ბუნებრივია, ჩვენ არ შეგვიძლია მივიღოთ ეს იდეა ყოველდღიურ რეალობაში, მაგრამ ერთად სიმღერის პროცესში ჩვენ გვაქვს საშუალება განვიცადოთ ეს სრულყოფილება და გავხედოთ ის, ვინც ვართ.

ჩვენი სმენითი შესაძლებლობები ბევრად უფრო მაღლა დგას, ვიდრე უშუალოდ შესრულება. მრავალხმიანობის შესრულებას ესაჭიროება შემსრულებლების ჯგუფი, რომ წარმოადგინოს მრავალხმიანობის იდეა, საჭიროა განსაკუთრებული შინაგანი სმენა, რასაც მე **კოლექტიურ მუსიკალურ აზროვნებას** ვუნოდებ, ანუ ის, რაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში არ გვხვდება, მაგრამ შესაძლებელია რეალიზებული იყოს მხოლოდ საკონცერტო მუსიციონებისას. ამ მუსიციონებას, სათანადო სახით აღქმულს, შეუძლია პიროვნების ჩამოყალიბება ან შეცვლა.

ერნსტ კლუსენი სიმღერას მიიჩნევდა ჯგუფის ცხოვრების ინსტრუმენტად (Klusen, 1967, 1969), თუმცა ჩვენ ვიცით, რომ საგუნდო სიმღერა შესაძლოა იყოს ინსტრუმენტი (ხერხი) ინდივიდუალური ცხოვრებისთვისაც. ჯგუფური სიმღერები იქმნება ხალხის ჯგუფის მიერ, მაგრამ, თავის მხრივ, აყალიბებს პიროვნების განსაკუთრებულ ტიპს, რომელსაც შეუძლია პოლიფონიურად ესმოდეს და იაზროვნოს. ყველა შემთხვევაში, თუ პოლიფონია არის აზროვნების მსგავსი რამ, მას შეუძლია პიროვნების ფორმირება.

მერაბ მამარდაშვილს (1930-1990) ეკუთვნის ბრწყინვალე სიტყვები – „... მე ქართველი ვარ, რადგან როგორც სულიერად, ისე მორალურად, მე ქართული მრავალხმიანი სტრუქტურის პროდუქტი ვარ... ზოგიერთი ჩემი სულიერი შესაძლებლობის ბედი ქართულმა მუსიკამ განსაზღვრა... ამ მუსიკამ მე მშობა. მე ვგულისხმობ ჩემი პიროვნულის იმ შემადგენელს, რასაც ეთნიკური ან ეროვნული ქვია... ამიტომაც, როდესაც ქართველი მღერის ან უსმენს სიმღერას, მასში ხელახლა იბადება ქართველი...“ (2000:292, 293).

ამ აღსარებით მერაბ მამარდაშვილი გვაძლევს თემას და დავალებას მომავლისთვის: ესაა **მრავალხმიანობის**, როგორც **მრავალ-აზროვნების** მიერ პიროვნების ჩამოყალიბების პროცესის შესწავლა.

ქართული პოლიფონია, რომელსაც მე ვერ გავხედე შევხებოდი ამ ნერილში, შესაძლოა საუკეთესო მოდელი იყოს ასეთი მრავალ-აზროვნების შესწავლისთვის.

ცხრილი I.

სამი ლატვიური ხალხური ტერმინი სამხმან
ტრადიციულ პოლიფონიაში

(კარლ ბამბატის, 1983, მიხედვით)

1. *teicēja or saucēja* – nomina agentis ზმნიდან *teikt* (თქმა, მოყოლა) და *sankt* (დაძახება, დაყვირება) – განსაზღვრავს ტრადიციული გუნდის პირველ, წამყვან სოლისტებს.
2. *locī tāja* – წარმოებული *locīt*-დან (დახურვა, გაღუნვა, ხმის ტრიალი, გადახვევა, ხვეული) – განსაზღვრავს მეორე სოლისტს.
3. *vilcējas* – წარმოებული *vilkst*-დან (გადაადგილება, გაყვანა, კვალი) – განსაზღვრავს დაბალ ხმას.

ცხრილი II.

სამი ხალხური ტერმინი რუსი გლეხების ზეპირი
ტრადიციის პოლიფონიაში

(ნაწილობრივ ევგენია ლიტვინოვას მიხედვით,
1904, ჩემი ინტერპრეტაციით)

1. *ბბბ ბბბ* – სიტყვასიტყვით, მუშების და გლეხების დაჯგუფება. არტელის მიხედვით სიმღერა ნიშნავს კერძო კოლექტიურ პრინციპებზე დაყრდნობას.
2. *ბბბბბ ბ ბბბბ* – ნიშნავს მონაწილეობის მიღებას მუსიციერების პროცესში, სადაც სასიმღერო პოლიფონია მთავარი მოქმედი პირი ხდება თამაშისა, რომელიც ემყარება როგორც მხატვრული ისე „სპორტული“ სახის იმპროვიზაციას და გამომგონებლობას.
3. *ბ ბბბ ბბბ ბბბ ბბბ ბბბ ბბბ* – ქალთა გუნდის წევრი, რომელიც დაჯილდოვებულია კოლექტიური მუსიციერების განსაკუთრებული ნიჭით.

თარგმნა ეკა ბურუკურმა

Table 1

Three Latvian Folk Terms in Three-Part Traditional Polyphony*(according to Karl Brambats, 1983)*

1. *teiceņija* or *sauceņija* – 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. *loci ņītaņija* – from *loci ņīt* (to fold, bend [to and fro], bow, to let the voice twist, wind, meander) – designates the second soloist;
3. *vilceņijas* (feminine plural) – from *vilkst* (to pull, drag, draw, trail) – designates the drone singers.

Table 2

Three Folk Terms in the Oral Polyphony of Russian Peasant

{according partly to Yevgeniya Linyova, 1904, in my interpretation,
partly to my fieldwork}

1. “*artél’*” – literally, co-operative association of workmen or peasants. ‘*To sing by artel’* means to be based on particular collective principles and to become a sung “gang” – as one music-making body of singers.
2. “*igrát’ pésniu*” – literally, ‘to play a song’; it means a complete involvement in music-making as a process of collective interplaying when sung polyphony appears to be a role-playing game based on both artistic and sport-like types of improvisation and inventiveness.
3. “*pesnekhórka,*” or “*pesnekhóraia zhénshchina*” – literally, a woman-chorister, a member of a women’s choir, who possesses a special gift for exactly collective music making member of a women’s choir, who possesses a special gift for exactly collective music making which allows her to sing along with others properly, i.e., to be a role-oriented playfellow accordingly to her functional specificity in the joint performing *artel’*.

References

Arom, Simha. (1976). The Use of Play-Back Techniques in the Study of *Oral Polyphonies*, *Ethnomusicology*, vol. 20 no. 3: 483-519.

Asafyev, Boris. (1971). *Muzykal’naia forma kak process* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka.

Beregovsky, Moisej. (2002). *Muzykal’nye vyrazitel’nye sredstva evrejskoj narodnoj pesni* [The Musical Expressive Means of the Jewish Folk Song]. *Iskusstvo ustnoj traditsii: Istoricheskaia morfologija: K 60-letiiu I.I. Zemtsovskogo* [The Art of the Oral Tradition: Historical Morphology: In Honor of the Sixtieth Birthday of I.I. Zemtsovsky]. St. Petersburg: Russian Institute for History of the Arts. Pg. 192-203.

Boiarkina, Liudmila. (1985). *Erzya-Mordovskoe narodnoe pesennoe iskustvo srednego Zavolzh’ia i ego vzaimosviazi s traditsionnoj russkoj pesnej*. [The Erzya-Mordva Folk Song Art in the Middle Volga and Its Interconnections with Traditional Russian Song]. Kandidatskaia dissertatsiia [Ph.D. Thesis]. Leningrad: Institut teatra, muzyki i kinematografii (mashinopis’ [manuscript]).

- Brambats, Karl. (1983). The Vocal Drone in the Baltic Countries: Problems of Chronology and Provenance *Journal of Baltic Studies*, vol. 14, no. 1: 24-34.
- Custin, Astolphe, Marquise de. (1989). *Russie en 1839* [English translation: *Empire of the Czar: A Journey Through Eternal Russia*]. New York and London: Doubleday.
- Klusen, Ernst. (1967). Das Gruppenlied als Gegenstand. *Jahrbuch für Volksliedforschung*, Band 12: 21-41.
- Klusen, Ernst. (1969). *Volkslied: Fund und Erfindung*. Cologne.
- Linyova, Yevgeniya. (1904). *Velikorusskie pesni v narodnoj garmonizatsii*. Vypusk 1. SPb.
- Linyova, Yevgeniya. (1911). *Peasant Songs of Great Russia, As They Are in the Folks Harmonization, Second Series*.
- Linyova, Yevgeniya. (1912). Psalms and Religious Songs of Russian Sectarrians in the Caucasus, by Madam Eugénie Lineff. Report of the Fourth Congress of the International Musical Society (London, 1911). London: Novello @ Co. Pg. 187-201.
- Lopatin, Nikolai and Prokunin, Vasilii. (1956). *Russkie narodnye liricheskie pesni* (Russian Folk Lyrical songs, Moscow, 1889). Moscow: Muzgiz.
- Mamardashvili, Merab. (2000). *Estetika myshleniya* [The Aesthetics of Thought]. Moscow: Moskovskaia shkola politicheskix issledovaniy.
- Mamardashvili, Merab. (2000a). *Moj opyt netipichen* [My Experience is Nontypical]. St. Petersburg: Azbuka.
- Me'gunov, Yuli. (1879). *Russkie pesni, neposredstvenno s golosov naroda zapisannye*. [Russian Songs Transcribed Directly from the Voices of the People]. Part 1. Moscow.
- Putilov, Boris. (2000). K morfologii fol'klornoj kul'tury [Toward a Morphology of Folk Culture]. *Iskusstvo traditsii: Istoricheskaja morfologija: K 60-letiu I.I. Zemtsovskogo* [The Art of the Oral Tradition: Historical Morphology: In Honor of the Sixtieth Birthday of I.I. Zemtsovsky]. St. Petersburg: Russian Institute for History of the Arts. Pg. 8-11.
- Rudneva, Anna. (1994). *Russkoe narodnoe muzyal'noe tvorchestvo: Ocherki po teorii fol'klora* [Russian Folk Music: Essays in the Theory of Folklore]. Moscow: Kompozitor.
- Small, Christopher. (1998). *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Sugarman, Jane. (1997). *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Taruskin, Richard. (1996). *Stravinsky and the Russian Traditions*, vol. 1. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Weber, Max. (1958). *The Rational and Social Foundation of Music* (the German original came out in 1921). Translated and Edited by Don Martindale et al. Southern Illinois University Press.
- Yavorsky, Boleslav. (1987). *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 2, part 1. Moscow: Sovetskii Kompozitor.
- Zemtsovsky, Izaly. (1967). *Toropetskie pesni: Pesni rodiny M. Musorgskogo* [Songs of Toropets: Songs from the Homeland of Modest Musorgsky]. Zapis', notirovka, sostavlenie i kommentarii I. Zemtsovskogo [Recorded, Notated, Compiled, and Commented by I. Zemtsovsky]. Leningrad: Muzyka.