

მოხსენებები  
26 – 30 სექტემბერი 2022 თბილისი, საქართველო

ტრადიციული მრავალხმიანობის

მეთოდები

საერთაშორისო

სიმპოზიუმი

THE ELEVENTH  
INTERNATIONAL  
SYMPOSIUM  
ON TRADITIONAL POLYPHONY

26 – 30 SEPTEMBER 2022 TBILISI, GEORGIA  
PROCEEDINGS

საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტრო  
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია  
**MINISTRY OF CULTURE AND SPORT**  
**TBILISI STATE CONSERVATOIRE**

უკ (UDC) 784.1+784.4

ტ-753

რედაქტორები: რუსუდან წურწუმია  
იოსებ შორღანია  
მაკა ხარძიანი  
ანა ლოლაშვილი

**EDITED BY** **RUSUDAN TSURTSUMIA**  
**JOSEPH JORDANIA**  
**MAKA KHardZIAANI**  
**ANA LOLASHVILI**

გამოცემაზე მუშაობდნენ: მაკა ხარძიანი  
თეონა ლომსაძე  
ბაია ჯუჟუნაძე  
მაია კაჭკაჭიშვილი  
ნინო რაზმაძე

**THIS PUBLICATION WAS PREPARED BY:** **MAKA KHardZIANI**  
**TEONA LOMSADZE**  
**BAIA ZHUZHUNADZE**  
**MAIA KACHKACHISHVILI**  
**NINO RAZMADZE**

© თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2024

© International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili  
State Conservatoire, 2024

ISBN 978-9941-9538-7-3

გარეკანის მხატვარი ნიკა სებისკვერაძე  
Cover Design by **NIKA SEBISKVERADZE**

კომპიუტერული უზრუნველყოფა მარიამ პოლტახიენტი  
Computer Service by **MARIAM POLTAKHIENTI**

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

## C O N T E N T S

<b>რედაქტორებისაგან</b> .....	7
<b>From the Editors</b> .....	11
<b>მრავალხმიანობის თეორია და ისტორია</b>	
<b>THEORY AND HISTORY OF POLYPHONY</b>	
<b>იოსებ ჟორდანია</b> (ავსტრალია/საქართველო) – ეთნომუსიკოლოგიის მრავალი სახე.....	17
<b>Joseph Jordania</b> (Australia/Georgia) – Many Faces of Ethnomusicology .....	23
<b>ტრადიციული მრავალხმიანობის შედარებითი კვლევა</b>	
<b>COMPARATIVE STUDY OF RADITIONAL POLYPHONY</b>	
<b>პოლო ვალეჰო</b> (ესპანეთი) – დაბრუნება ტრიტონთან.....	31
<b>Polo Vallejo</b> (Spain) – Revisiting the Tritone .....	40
<b>კაე ჰისაკა</b> (იაპონია) – შავიზღვისპირეთის ტრადიციული მუსიკის წინასწარი შესწავლა: აქცენტით ქართულ და ჩერქეზულ რიტუალურ სიმღერებზე, საკრავებსა და მრავალხმიანობაზე .....	44
<b>Kae Hisaoka</b> (Japan) – Preliminary Study on the Traditional Music around the Black Sea Coast: Focusing on Georgian and Circassian Ritual Songs, Instruments and Polyphony .....	48
<b>ტრადიციული მრავალხმიანობის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა</b>	
<b>REGIONAL STYLES AND MUSICAL LANGUAGE OF TRADITIONAL POLYPHONY</b>	
<b>სიმჰა არომი, ფლორენ კარონ-დარა, მიშელ კასტელენგო, ფრანკ კეინი</b> (საფრანგეთი), <b>ანა ლოლაშვილი</b> (საქართველო), <b>ფრანკ შერბაუმი</b> (გერმანია) – აკორდებისა და აკორდული თანმიმდევრობების კატეგორიზაცია ქართულ მრავალხმიანობაში (მუშაობის პროცესი გრძელდება).....	55
<b>Simha Arom, Floren Caron-Darras, Michele Castelengo, Frank Kane</b> (France), <b>Ana Lolashvili</b> (Georgia), <b>Frank Scherbaum</b> (Germany) – Categorization of Chord Inventories and Chord Progressions in Georgian Polyphony.....	59
<b>მიშელ კასტელენგო</b> (საფრანგეთი) – ახალი მიდგომა ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობის მუსიკალური ბგერათრიგების ანალიზისადმი.....	67

<b>Michele Castelengo</b> (France) – A New Approach to Analyzing the Musical Scales of Traditional Vocal Polyphony.....	72
<b>მარინა დექრისტოფორო</b> (აშშ), <b>მადონა ჩამგელიანი</b> (საქართველო) – „დაე, თქვენს მიკროავტობუსს კარგი მგზავრები ჰყავდეს“: სვანეთის „გულაშ გაბრიელის“ დღესასწაულის ლოცვები, სიმღერები და რიტუალები .....	83
<b>Marina Decristoforo</b> (USA), <b>Madona Chamgeliani</b> (Georgia) – „And May Your Marshrutka Have Good Passengers“: Prayers, Songs, and Rituals of the Svan Feast Day of Gula Gabriel .....	88
<b>ნინო ნანეიშვილი</b> , <b>პაატა ალავერდაშვილი</b> (საქართველო) – ბატონების იავნანები და შინაგანი ოჯახის სისტემის თერაპია .....	97
<b>Nino Naneishvili</b> , <b>Paata Alaverdashvili</b> (Georgia) – Batonebis Iavnana and Internal Family Systems Therapy .....	102
<b>მერი-სოფია ლაკოსი</b> (ჰოლანდია), <b>მოჰამედ აშკან ნაზარი</b> (ირანი) – მრავალხმიანობა ჰავრამანის მუსიკაში: შემშალისა და სიმღერის ურთიერთქმედებისას წარმოქმნილი ქვეცნობიერი მრავალხმიანობა ჰავრამანის ტრადიციულ მუსიკაში.....	107
<b>Meri-Sofia Lakos</b> (Holland), <b>Mohammed Ashkan Nazari</b> (Iran) – Polyphony in the Music of Hawraman (A study of the Unconscious Polyphony Yielded in the Interaction of Shemshal and Singing in Hawraman’s Traditional Music) .....	114
<b>ნატალია ზუმბაძე</b> (საქართველო) – ხევსურული სიმღერის მრავალხმიანობის საკითხისათვის.....	125
<b>Natalia Zumbadze</b> (Georgia) – Concerning the Polyphony of Khevsuretian Singing .....	130
<b>ჯანა პართლასი</b> (ესტონეთი) – აღმავალი და დაღმავალი ტონალობა სეტოს მრავალხმიანი სიმღერებში (სამხრეთ-აღმოსავლეთი ესტონეთი). <i>Kergütämine</i> -ის ტექნიკა და მისი ფუნქციები .....	138
<b>Žanna Pärtlas</b> (Estonia) – Rising and Falling Tonality in Seto Multipart Songs (South–East Estonia). The Kergütämine Technique and its Functions .....	144
<b>თეონა რუხაძე</b> , <b>სანდრო ნათაძე</b> (საქართველო) – ტრადიცია თანამედროვეობაში – სვანეთის 2021 წლის საველე კვლევის შედეგები.....	154
<b>Teona Rukhadze</b> , <b>Sandro Natadze</b> (Georgia) – Tradition in Contemporanetty – The Results of the 2021 Svaneti Field Research .....	160

**ინიკა ორასი** (ესტონეთი) – სეტოს მრავალწილიანი სიმღერა და სხვა მუსიკა.  
დროთა განმავლობაში მრავალწილიანი ტრადიციის საზრისების  
და ფუნქციების ცვლილება ხანდაზმული მომღერლების თვალთ ..... 166

**Janika Oras** (Estonia) – Seto Multipart Singinf and other Music.  
Changing Meanings and Functions of Multipart Tradition over  
Time through the Eyes of the Elderly Singers..... 172

### **მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში** **POLYPHONY IN THE SACRED MUSIC**

**თამარ ჩხეიძე** (საქართველო) – „ფორმულბრივი“ კილოს არსი ქართულ საეკლესიო  
გალობაში და მისი ფუნქციონირება მრავალხმიან კონტექსტში ..... 179

**Tamar Chkheidze** (Georgia) – The Essence of “Formulae” Mode in Georgian  
Chanting and Its Realization in Multipart Context ..... 187

**ეკატერინე ყაზარაშვილი** (საქართველო) – წმინდა სტეფანე აღმსარებელი  
(კარბელაშვილი) ქართული გალობის შესახებ (ვასილ კარბელაშვილის  
პირად წერილებზე დაყრდნობით)..... 200

**Ekaterine Kazarashvili** (Georgia) – St. Stepane the Confessor (Karbelashvili)  
about Georgian Chanting (Based on Vasil Karbelashvili’s Personal Letters)..... 206

### **გამოთვლითი ეთნომუსიკოლოგია** **COMPUTATIONAL ETHNOMUSICOLOGY**

**ფრანკ შერბაუმი** (გერმანია) – ქართული ტრადიციული ვოკალური  
მუსიკის გამოთვლითი ანალიზის ხუთი წელი: პროექტი ძვმ (GVM)..... 215

**Frank Scherbaum** (Germany) – Five Years of Computational Analysis  
of Traditional Georgian Vocal Music: The GVM Project ..... 220

### **აუდიოვიზუალური ეთნომუსიკოლოგია: გამოწვევები და პერსპექტივები** **AUDIOVISUAL ETHNOMUSICOLOGY: CHALLENGES AND PERSPECTIVES**

**დაივა რაჩუნაიტე-ვიჩინიენე** (ლიეტუვა) – აუდიოვიზუალური დოკუმენტირებისა  
და კომუნიკაციის პრობლემები ეთნომუსიკოლოგების პერსპექტივიდან:  
ლიეტუვური პოლიფონური სიმღერის ჩანერის რამდენიმე შემთხვევა ..... 229

**Daiva Račiūnaitė-Vičinienė** (Lithuania) – Audiovisual Documentation and  
Communication Problems from the Perspective of Ethnomusicologists:  
Several Instances of Lithuanian Polyphonic Singing ..... 237

<b>ქეროლიან ბითელი</b> (დიდი ბრიტანეთი) – ინტერკულტურული მუზიცირება ვირტუალურ სამყაროში: ქართული სიმღერის ონლაინ მასტერკლასები კოვიდის დროს .....	244
<b>Caroline Bithell</b> (UK) – Intercultural Musicking in the Virtual World: Online Georgian Singing Workshops in Times of COVID .....	251
<b>ტრადიციული მრავალხმიანობის სოციალური ასპექტები</b> <b>SOCIAL ASPECTS OF TRADITIONAL POLYPHONY</b>	
<b>ანდრეა კუზმიჩი</b> (კანადა) – იმდროე უკრაინასთან ერთად: პოლიტიკური კოლიადა ანუ პარტიზანული სიმღერა, როგორც პასუხი ომზე უკრაინაში.....	261
<b>Andrea Kuzmich</b> (Canada) – Sing with Ukraine: Political Koliada or Guerrilla Carolling as a Responce to the War in Ukraine .....	269
<b>მარიო მორელი</b> (კანადა) – „პატარა გოგონებო, გთხოვთ მოუსმინოთ...“ მრავალხმიანი სიმღერა, როგორც ანტისაომარი მოწოდება, ომის პერიოდის იტალიური წინააღმდეგობის მოძრაობის სიმღერების მაგალითზე .....	279
<b>Mario Morello</b> (Canada) – “Ragazine, vi prego ascoltare”... The Polyphonic Song as an Instrument to Collectively Summon an Anti-war Space, Investigated through Italian Songs of Wartime Resistance .....	283
<b>მაკა ხარძიანი</b> (საქართველო) – მიგრაციული პროცესების გავლენა სვანი ეკო-მიგრანტების ეთნიკურ, რელიგიურ და კულტურულ იდენტობასა და ტრადიციებზე.....	290
<b>Maka Khardziani</b> (Georgia) – The Impact of Migration Processes on Ethnic, Religious, Cultural Identity and Traditions of Svan Eco-migrants .....	296
<b>მრგვალი მაგიდა: მუსიკალური ტურიზმი</b> .....	301
<b>ROUND TABLE: MUSICAL TOURISM</b> .....	320

## რედაქტორებისაგან

2022 წლის თბილისის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმი რიგით მეთერთმეტე იყო, თუმცა, იმის გათვალისწინებით, რომ ის პირველი სიმპოზიუმიდან 20 წლის თავზე გაიმართა, საიუბილეო გახლდათ. XI სიმპოზიუმში 35 მეცნიერი მონაწილეობდა – მათ შორის, 20 უცხოელი და 15 ქართველი.

წინამდებარე კრებული აერთიანებს სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი მოხსენებების ტექსტებს, რომლებიც დალაგებულია თემატიკის მიხედვით.

აღსანიშნავია, რომ XI სიმპოზიუმის სამეცნიერო სესიების ტრადიციული თემატიკა რამდენიმე ახალი თემით გავამდიდრეთ. ერთ-ერთი გახლავთ **კომპიუტერული ეთნომუსიკოლოგია** – მუსიკალური ფოლკლორის კვლევის თანამედროვე მიმართულება, რომელიც სულ უფრო მყარად იკიდებს ფეხს და ეთნომუსიკოლოგებს კვლევის ახალ პერსპექტივებს უსახავს. ამ თემაზე მოხსენება გააკეთა **ფრანკ შერბაუმმა (გერმანია)**, რომელმაც ქართული ტრადიციული ვოკალური მუსიკის გამოთვლითი ანალიზის ხუთწლიანი გამოცდილება წარმოადგინა.

მეორე ახალი თემა იყო **აუდიოვიზუალური ეთნომუსიკოლოგია: გამონვევები და პერსპექტივები**, რომლის ქვეშ **დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენემ (ლიეტუვა)** ლიეტუვური მრავალხმიანი სიმღერის აუდიოვიზუალური დოკუმენტაციისა და კომუნიკაციის პრობლემები ეთნომუსიკოლოგის პერსპექტივიდან დაგვანახა, ხოლო **ქეროლან ბითელმა (დიდი ბრიტანეთი)** COVID პანდემიის დროს, ქართული სიმღერის ონლაინ მასტერკლასების გამოცდილების საფუძველზე, იმსჯელა ინტერკულტურული შემსრულებლობის შესახებ ვირტუალურ სამყაროში.

თემაზე – **ტრადიციული მრავალხმიანობის რეგიონული სტილები და მუსიკალურიენა** – ყველაზე მეტი ავტორის მოხსენება იყო წარმოდგენილი, მათ შორის, როგორც ქართველი და უცხოელი ეთნომუსიკოლოგების მიერ ინდივიდუალურად, ისე – ჯგუფურადაც. ასე, მაგალითად, **სიმჰა არომმა, ფლორენ კარონ-დარამ, მიშელ კასტელენგომ, ფრანკ კეინმა (საფრანგეთი), ანა ლოლაშვილმა (საქართველო) და ფრანკ შერბაუმმა (გერმანია)** თანავტორობით წარმოადგინეს ქართულ მრავალხმიანობაში აკორდებისა და აკორდული თანმიმდევრობების კატეგორიზაციაზე მუშაობის პროცესის პირველი ეტაპის შედეგები; ეთნომუსიკოლოგმა **მიშელ კასტელენგომ (საფრანგეთი)** წარმოადგინა „ახალი მიდგომა ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობის ბგერათრიგების ანალიზისადმი“. **მადონა ჩამგელიანმა (საქართველო) და მარინა დექრისტოფორომ (აშშ/საქართველო)**, 2021 წლის სვანეთის ეთნოგრაფიული სავლე ექსპედიციის მასალების საფუძველზე, შემოგვთავაზეს ერთ-ერთი სვანური დღესასწაულის აღნიშვნის რიტუალში მომხდარ ცვლილებებზე დაკვირვების შედეგები; **თონა რუხაძემ და სანდრო ნათაძემ (საქართველო)** სვანურ თანამედროვე სოციუმში ტრადიციული მუსიკის მნიშვნელობისა და ფუნქციონირების პრობლემები წარმოაჩინეს; **ნინონანიშვილმა და პაატა ალავერდიშვილმა (საქართველო)** სტატიაში „ბატონების იავნანები და შინაგანი ოჯახის სისტემის თერაპია“, *ბატონების იავნანების*, როგორც სემანტიკური, ისე მელოდიური აღნაგობის საკურნებელი მნიშვნელობა განიხილეს, ერთი მხრივ, იავნანების ტექსტების შინაარსსა და ერთ-ერთი პოპულარული ფსიქოთერაპიის, *შინაგანი ოჯახის თერაპიის* პრინციპებს შორის პარალელების მოძიების, მეორე მხრივ, სხვადასხვა კულტურაში არსებული, კურნების მეთოდებისა და *ბატონების იავნანების* მელოდიურ აღნაგობას შორის შედარებითი ანალიზის მეშვეობით.

ამავე თემის ფარგლებში მუსიკოლოგმა **მერი-სოფია ლაკოსმა** (ფინეთი) მკვლევარ აშქან ნაზართან (ირანი) თანაავტორობით წარმოადგინა სტატია „მრავალხმიანობა ჰავრამანის მუსიკაში: შემშალისა და სიმღერის ურთიერთქმედებისას წარმოქმნილი ქვეცნობიერი მრავალხმიანობის კვლევა ჰავრამანის ტრადიციულ მუსიკაში“; **ნატალია ზუმბაძემ (საქართველო)** – მოხსენება ხევსურული სიმღერის მრავალხმიანობის შესახებ; **ჟანა პარტლასმა (ესტონეთი)** მეცნიერთა ყურადღების ფოკუსირება ესტონური სეტუს მრავალხმიან სიმღერებში KERGÜTÄMINE-ს ტექნიკასა და მის ფუნქციებზე მოახდინა; იანიკა ორასმა კი – დროთა განმავლობაში მრავალხმიანი ტრადიციის მნიშვნელობისა და ფუნქციის ცვლილებებზე, რაც მკვლევარმა ხანდაზმულ ეთნოფორთა პერსპექტივით დაგვანახა.

**მრავალხმიანობის თეორიისა და ისტორიის თემაზე** წარმოდგენილი იყო ცნობილი ეთნომუსიკოლოგის, **იოსებ ჟორდანიას (ავსტრალია/საქართველო)** მოხსენება „ეთნომუსიკოლოგიის მრავალსახეობა“ – მსჯელობა ეთნომუსიკოლოგიის მუდმივი ტრანსფორმაციის მიზეზებზე, მიზნებსა და პერსპექტივებზე. სხვათა შორის, ბატონმასოსომამჯერადვერ შეძლოსიმპოზიუმზე ჩამოსვლა, თუმცა, წინასიმპოზიუმის გამოცდილებით, რომლის ჩატარება პანდემიის გამო ონლაინ ფორმატში მოგვიხდა, ამ სიმპოზიუმის სამეცნიერო სესიებში უპრობლემოდ მოხდა მისი და იმ მეცნიერების ონლაინ ჩართვა, რომლებმაც საქართველოში ჩამოსვლა სხვადასხვა მიზეზის გამო ვერ შეძლეს. თემამ **ტრადიციული მრავალხმიანობის შედარებითი კვლევა** ორი მეცნიერი გააერთიანა: **პოლო ვალეჰო (ესპანეთი)** და **კაე ჰისაოკა (იაპონია)**. **პოლო ვალეჰომ**, რომელიც ჩვენი სიმპოზიუმების მუდმივი მონაწილეა და ქართული ტრადიციული მუსიკალური ენის გრამატიკის კვლევის სოლიდური გამოცდილება აქვს, წარმოადგინა მოხსენება „დაბრუნება ტრიტონთან“. ქართული ჰარმონიის ამ ერთ-ერთი ფუნდამენტური პარამეტრის კვლევა ავტორმა განახორციელა პედაგოგიკისა და კომპოზიციისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური მეთოდებით. **კაე ჰისაოკას (იაპონია)** მოხსენება „შავი ზღვის სანაპიროს ტრადიციული მუსიკის წინასწარი შესწავლა: ფოკუსირება ქართულ და ჩერქებულ სარიტუალო სიმღერებზე, საკრავებსა და მრავალხმიანობაზე“, ეფუძნება კვლევის შედეგებს, რომელიც ავტორმა ჩაატარა ადილეს რესპუბლიკაში 2021 წელს და წარმოადგენს ქართული და ჩერქებული ტრადიციული მუსიკის შედარების მცდელობას.

თემაზე **მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში** სიმპოზიუმის მონაწილეებმა მოისმინეს **თამარ ჩხეიძის** (საქართველო) სტატია – „ფორმულებრივი“ კილოს არსი ქართულ საეკლესიო გალობაში და მისი ფუნქციონირება მრავალხმიან კონტექსტში“ და **ეკატერინე ყაზარაშვილის** (საქართველო) სტატია – „წმინდა სტეფანე აღმსარებელი (კარბელაშვილი) ქართული გალობის შესახებ (ვასილ კარბელაშვილის პირად წერილებზე დაყრდნობით).

თემაზე **ტრადიციული მრავალხმიანობის სოციალური ასპექტები** სიმპოზიუმის მონაწილეებმა სამი ეთნომუსიკოლოგის მოხსენება მოისმინეს: **ანდრეა კუმბინი (კანადა)** თემით – „პოლიტიკური კოლიადა თუ პარტიზანული სიმღერა და ფიქრები იდენტობაზე, თავისუფლებაზე, ტრადიციულ მუსიკაზე და ომზე უკრაინაში“; **მარიო მორელი (აშშ)** სტატიით – „გოგოებო, გთხოვთ მოუსმინეთ....“ მრავალხმიანი სიმღერა, როგორც კოლექტიური მოწოდების იარაღი ომის წინააღმდეგ“ და **მაკა ხარძიანი (საქართველო)** თემით – „მიგრაციული პროცესების გავლენა სვანი ეკომიგრანტების ეთნიკურ, რელიგიურ და კულტურულ იდენტობასა და ტრადიციებზე“.

სიმპოზიუმი დასრულდა **მრგვალი მაგიდით**, რომლის თემა იყო **მუსიკალური ფოლკ-ტურიზმი**.



ნამყვანის, **ქეროლიან ბითელის (დიდი ბრიტანეთი)** ვრცელ პრეზენტაციას მოჰყვა საინტერესო დისკუსია, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს: **მადონა ჩამგელიანმა, ნინო ნანეიშვილმა (საქართველო), ჯეფ ბარტონმა (დიდი ბრიტანეთი) და მარინა დექრისტოფორომ (აშშ)**. ონლაინ ერთგებოდნენ: **პენელოპე კონსალესი (ესპანეთი) და მეთიუ ნაითი (კანადა)**.

მრგვალი მაგიდის ფარგლებში განხილული იყო ქართული სიმღერის შემსწავლელი უცხოელი სტუმრებისა და მათი ქართველი მასპინძლების მოტივაცია და გამოცდილება; კულტურულ ტურიზმთან დაკავშირებული სარგებელი და გამონგვევები ქართულ რეალობაში.

XI სიმპოზიუმზე პირველად, ერთ-ერთი სამეცნიერო სესიის ბოლოს გაიმართა **სუზან ტომსონისა და ჰოლი ტელიორ-ზანცის (დიდი ბრიტანეთი) პოდკასტის – „წინაპართა ხმები: ჩვენი ბებიების ხმები“ – პრეზენტაცია**. პოდკასტში, რომელიც პანდემიის დროს, ავტორების დაფინანსებით შეიქმნა, გაცოცხლებულია ისტორიები და ხალხური სიმღერებისაქართველოდან. „ჩვენ ვიცავთ ქალთა ხმებს, რადგან უცხოელები თვლიან, რომ მხოლოდ ქართველი კაცები მღერიან, ქალები კი – არა. ჩვენ არ გვინდა, რომ ქართველ მომღერალ ქალთა უზარმაზარი ნიჭი შეუმჩნეველი დარჩეს“ – ესაა პოდკასტის მთავარი კონცეფცია. ისინი სამომავლოდ ბევრი საინტერესო ეპიზოდის ჩანერას გეგმავენ და ცდილობენ სახსრების მოძიებას ამისათვის.

სიმპოზიუმზე გაიმართა ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის **ორი ახალი პუბლიკაციის პრეზენტაცია**. ესენი გახლავთ: „ქალთა როლი იუნესკოს მიერ აღიარებულ ევროპულ ტრადიციულ სასიმღერო პრაქტიკებში“ და ცნობილი ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგის, ბრუნო ნეტელის ნაშრომის – **„ეთნომუსიკოლოგიის კვლევა: ოცდაცამეტი თვალსაზრისი“** – ქართულ ენაზე თარგმნილი გამოცემა.

სიმპოზიუმის სასესიო ნაწილში ტრადიციულად იყო ჩართული **ფილმის ჩვენება**. ეს გალდათ იტალიელი რეჟისორის, **რენატო მორელის** ფილმი საქართველოს შესახებ, სახელწოდებით **„ნადიმის ხმები“ – საერთაშორისო სუფრა სვანეთში**.

როგორც ყოველთვის, სიმპოზიუმის **გახსნა და დახურვა გრანდიოზული კონცერტებით აღინიშნა**. გახსნის კონცერტში მონაწილეობა მიიღეს ქართულმა და უცხოურმა ქალთა კოლექტივებმა, რაც დაუკავშირდა ტმკსც-ის ზემოთ ხსენებული ერთ-ერთი ახლი გამოცემის პრეზენტაციას, რომელიც ქალთა როლს ეძღვნება იუნესკოს მიერ აღიარებულ ევროპულ ტრადიციულ სასიმღერო პრაქტიკებში. დახურვის გალა კონცერტი კი ტრადიციულად ქართველი და უცხოელი მამაკაცთა ანსამბლების მონაწილეობით შედგა. გარდა ამისა, სიმპოზიუმის ყოველ სასესიო დღეს, კონსერვატორიის მცირე დარბაზში ტრადიციული, შუადღის კონცერტები იმართებოდა სტუმარი და მასპინძელი ანსამბლების მონაწილეობით.

XI სიმპოზიუმის მონაწილეებს სამეცნიერო სესიებისა და კონცერტების გარდა, რამდენიმე არაფორმალურ ღონისძიებაზე დასწრების შესაძლებლობაც მიეცათ. კერძოდ, შეხვდნენ ქართული ქალაქური ფოლკლორის შემსრულებელ **ანსამბლ „რანინას“** (ხელმძღვანელი სოსო კოპალეიშვილი) და **ესტუმრენ „გარდენია შევარდნაძეს“**, სადაც დაესწრნენ აჭარული ხალხური რენჯის ნიმუშების ალბომის პრეზენტაციას, გამოფენასა და აჭარული მუსიკის ფოლკლორულ კონცერტს.

რაც შეეხება ე.წ. **კულტურულ დღეს**, სიმპოზიუმის მონაწილეებმა დაათვალიერეს ქვაში ნაკვეთი ქალაქი უფლისციხე (ძვ. წ.-ის VI ს), ვაშმადა კი ესტუმრნენ ნიკა ვაჩიეიშვილის საოჯახო მარანს, სადაც ექსპრომტად გაიმართა ქართული და მსოფლიო მრავალხმიანობის არაფორმალური, მაგრამ საოცრად შთამბეჭდავი კონცერტი.

თავისი არსებობის 20 წლის მანძილზე, ტრადიციული მრავალხმიანობის

სიმპოზიუმმა შეძლო მსოფლიოს ათეულობით ქვეყნის ეთნომუსიკოლოგთა და ხალხური მუსიკის შემსრულებელთა ერთ დიდ ოჯახად გაერთიანება, რაც უთუოდ ჩვენს მნიშვნელოვან მონაპოვრად და სიმპოზიუმის წარმატებული მომავლის სანინდრად შეგვიძლია ჩავთვალოთ.

### From the Editors

The Tbilisi International Symposium on Traditional Polyphony in 2022 was the eleventh in a row; however, given that it was held 20 years after the first symposium, it also became an anniversary. The XI symposium was attended by 35 scientists, including 20 foreigners and 15 Georgians. This collection combines the texts of the papers presented at the symposium, sorted by topic. It should be noted that the traditional topics of the scientific sessions of the XI Symposium were supplemented with several new issues. One of them is **Computational Ethnomusicology**, a modern field of research in musical folklore, which opens new prospects for ethnomusicologists. **Frank Scherbaum** (Germany) made a presentation on this topic, who presented five years of experience in computer analysis of Georgian traditional vocal music. Another new topic was **Audiovisual Ethnomusicology: Challenges and Perspectives**.

**Daiva Račiūnaitė-Vičinienė** (Lithuania) discussed the problems of audiovisual documentation and communication of Lithuanian polyphonic song from the standpoint of an ethnomusicologist; **Caroline Bithell** (UK), based on the experience of online workshops of Georgian song during the COVID pandemic, discussed intercultural activities in virtual world. Most of the papers of Georgian and foreign authors both individually and in groups touched upon Regional Styles of Traditional Polyphony and Musical Language. For example, **Simha Arom**, **Florent Caron-Darras**, **Michele Castelengo**, **Frank Kane** (France), **Ana Lolashvili** (Georgia) and **Frank Scherbaum** (Germany) co-authored the results of the first stage of work on the categorization of chord inventories and chord progressions in Georgian polyphony; French ethnomusicologist **Michele Castelengo** presented “A New Approach to the Analysis of the Sounds of Traditional Vocal Polyphony.” **Madona Chamgeliani** (Georgia) and **Marina Decristoforo** (USA/Georgia), based on the materials of a field ethnographic expedition to Svaneti in 2021, presented the results of observation on the changes in the ritual celebrating one Svan holiday; **Teona Rukhadze** and **Sandro Natadze** (Georgia) presented the problems of the importance and functioning of Svan holidays. **Nino Naneishvili** and **Paata Alaverdashvili** (Georgia) discussed the therapeutic meaning of Batonebi songs, both semantic and melodic construction, on the one hand, by searching for parallels between the content of the texts of therapeutic songs and the principles of one of the popular psychotherapeutic techniques, on the other hand, through a comparative analysis of treatment methods.

Within the framework of the same topic, musicologists **Meri-Sofia Lakos** (Finland) and **Mohamed Ashkan Nazari** (Iran) co-authored the article “Polyphony in the Music of Hawraman: a study of the unconscious polyphony yielded in the interaction of Shemshal and singing in Hawraman’s traditional music”; **Natalia Zumbadze** (Georgia) – discussed the polyphony of Khevsuretian songs; **Žana Pärtlas** (Estonia) drew the attention of scientists to the *kergütämine* technique; and **Janika Oras** – about the changes in the meaning and function of the polyphonic tradition over time, which the researcher showed from the point of view of older ethnophores.

The article “Many Faces of Ethnomusicology” and discussion the reasons, goals and perspectives of the transformation of ethnomusicology was presented by the famous ethnomusicologist **Joseph Jordania** (Australia/Georgia) in the frame of **Theory and History of Polyphony**. Mr. Joseph was not able to come to the symposium this time, however, with the experience of the previous symposium, which was held in online format due to the pandemic, the scientific sessions of this symposium involved him and those scientists who could not come to Georgia for various reasons.

The topic of **Comparative Study of Traditional Polyphony** united two scientists: **Polo Vallejo** (Spain) and **Kae Hisaoka** (Japan). Polo Vallejo is a regular participant of our symposiums and has a solid experience in the study of grammar of the traditional Georgian musical language. He presented the paper “Revisiting the Triton”. The author researched one of the fundamental parameters of Georgian harmony with musical methods characteristic to pedagogy and composition. The report by Kae Hisaoka (Japan) “Preliminary Study of Traditional Music of the Black Sea Coast: with an Emphasis on Georgian and Circassian Ritual Songs, Instruments and Polyphony” is based on the results of a study conducted by the author in the Republic of Adygea in 2021. It was an attempt to compare Georgian and Circassian music.

Under the topic **Polyphony in Sacred Music** participants of the symposium listened to an article by **Tamar Chkheidze** (Georgia) “The Essence of “Formulae” Mode in Georgian Chanting and Its Realization in Multipart Context” and an article by **Ekaterine Kazarashvili** (Georgia) “St. Stepane the Confessor (Karbelashvili) about Georgian Chanting (Based on Vasil Karbelashvili’s personal letters)”.

The topic **Social Aspects of Traditional Polyphony** included articles of three ethnomusicologists: **Andrea Kuzmich** (Canada) with the paper “Sing with Ukraine: Political Koliada or Guerrilla Carolling as a Responce to the War in Ukraine”; **Mario Morello** (USA) with the article “The Polyphonic Song as an Instrument to Collectively Summon an Anti-war Space, Italian Songs of Wartime Resistance” and **Maka khardziani** (Georgia) with the paper “The Impact of Migration Processes on Ethnic, Religious, Cultural Identity and Traditions of Svan Eco-migrants”.

The symposium ended with a **Round Table**, discussing **Musical Folk Tourism**. The presentation was followed by an interesting discussion with Madona Chamgeliani, Nino Naneishvili (Georgia), Jeoff Burton (UK) and Marina Decristoforo (USA). Online joined: Penelope Gonzalez (Spain) and Matthew Knight (Canada). During the round table, the motivation of foreign guests studying Georgian singing and experience of their Georgian hosts were discussed; as well as the benefits and challenges related to cultural tourism in Georgian reality.

At the end of one of the Scientific Sessions, for the first time in the history of Symposiums, a podcast by **Susan Thompson** and **Holly Taylor-Zuntz** (UK) **Voices of Ancestors: Voices of our Grandmothers** – was presented. The podcast, created during the pandemic with the help of authors, brings to life stories and folk songs from Georgia. “We champion women’s voices because foreigners assume that only Georgian men sing, and women do not. We do not want the huge talent of Georgian women singers to be overlooked” – this is the main concept of the podcast. They plan to record many interesting episodes in the future and try to find funds for this.

Two new publications of the International Research Center for Traditional Polyphony were presented at the symposium. These are: “The role of Women in European Traditional Singing Practices Recognized by UNESCO” and the work of the famous American ethnomusicologist Bruno Nettl – “The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions” – translated into Georgian.

The session part of the symposium traditionally involved film presentation. This is a film by Italian director **Renato Morelli** about Georgia, called **Voices of Conviviality: An Inter-National Supra Evening in Svaneti**.

As usual, the opening and closing of the symposium were marked by concerts. Georgian and foreign women’s collectives took part in the opening concert, which related to the presentation of one of the new publications of the IRCTP, dedicated to the role of women in European traditional singing practices recognized by UNESCO. The closing gala concert was traditionally held in the

Grand Hall of the Conservatoire with the participation of Georgian and foreign male ensembles. In addition, every session day of the symposium, traditionally, midday concerts were held in the Recital Hall of the Conservatoire with guest and host ensembles.

In addition to scientific sessions and concerts, participants of the XI symposium were given the opportunity to attend several informal events. They met with the ensemble **Ranina** performing Georgian urban folklore (lead by Soso Kopaleishvili) and visited “Gardenia Shevardnadze,” where they attended the presentation of the album of Acharan Folk Crafts, an exhibition, and a folk concert of Acharan music.

As for the cultural day, the symposium participants visited Uphlitsikhe – an ancient rock-hewn town. After the excursion, they visited Nika Vacheishvili’s Marani, where an informal, but impressive concert of Georgian and world Polyphony was held.

For 20 years of its existence, the symposium of traditional Polyphony has managed to unite dozens of countries of the world as one large family of ethnomusicologists and folk music performers, which we can consider as our significant achievement and a harbinger of the successful future of the symposium.



**მრავალხმიანობის თეორია და ისტორია**

**THEORY AND HISTORY OF POLYPHONY**





## **ეთნომუსიკოლოგიის მრავალი სახე**

არსებობის 135 წლის განმავლობაში ეთნომუსიკოლოგია მუდმივად განიცდიდა და დღესაც განიცდის ცვლილებას. ამ ცვლილებების მიზეზი მრავალი იყო. დღეს ჩემს მოხენებაში განვიხილავ მხოლოდ ორ მათგანს: პოლიტიკურ-ეთიკური შეხედულებების ცვლილებებს და ტექნოლოგიური ბაზის გაფართოების ზემოქმედებას ეთნომუსიკოლოგიის განვითარებაზე.

### **1. პოლიტიკურ-ეთიკური შეხედულებები**

თავდაპირველად ეთნომუსიკოლოგიის ამოცანას წამოადგენდა არაეფროპული ხალხების მუსიკალური კულტურების შესწავლა და სისტემატიზაცია. სწორედ ამ თეორიულმა ამოცანებმა შექმნა შედარებითი მეთოდის ფართო გამოყენების აუცილებლობა. თითოეული კულტურის სიდრმისეული შესწავლა არ ითვლებოდა აუცილებლად კლასიფიკაციისათვის, ასე რომ, მეცნიერები თავს არ ინუხებდნენ არც შესადარებელი კულტურების ენის შესწავლით და არც რაიმე ექსპედიციის მოწყობით. ამ პერიოდის შრომები გამოირჩეოდა, ერთი მხრივ, საოცრად ფართო გაქანებით, უზარმაზარი თეორიული საკითხების დაყენებით, მაგრამ, ამავე დროს, ნაშრომების მეთოდოლოგიური საფუძველი ძალზე არამყარ იყო და შედარებული კულტურების ძალიან მწირი ცოდნით გამოირჩეობა. მაგალითად, არც ზიგფრიდ ნადელი (1933), და არც მარიუს შნაიდერი (1940, 1961, 1969), რომლებიც წერდნენ ქართულ მუსიკაზე, არასოდეს ყოფილან საქართველოში და, რა თქმა უნდა, ლაპარაკიც ზედმეტი იყო მათი მხრიდან ისეთი შრომატევადი საქმეების კეთების შესახებ, როგორცაა ქართული ენის შესწავლა, ან ქართულ ენაზე არსებული ლიტერატურის საფუძვლიანი გაცნობა.

ეთნომუსიკოლოგიის განვითარების ამ პირველ პერიოდში ყველაზე მძლავრი სამეცნიერო სკოლა შეიქმნა გერმანიაში, კერძოდ, ბერლინში. გერმანელებმა საოცარი გულმოდგინებით გამოიყენეს პირველი მსოფლიო ომის მიერ მოცემული შესაძლებლობა, როდესაც სულ სხვადასხვა ხალხის წარმომადგენლები მოხვდნენ მათთან, როგორც სამხედრო ტყვეები. გერმანელებისა და ავსტრიელების მიერ ვენისა და ბერლინის ფონოგრაფიის მიერ ჩაწერილ სიმღერებს დღესაც უდიდესი მეცნიერული ღირებულება აქვთ. ბევრი კულტურისათვის ეს ჩანაწერები დღესაც გვევლინებიან პირველ ხმოვან ჩანაწერებად ამ კულტურებიდან.

სამწუხაროდ, ზუსტად ეს პერიოდი დაემთხვა გერმანიაში რასისტული თეორიების გაჩენას და ფართოდ გავრცელებას. ამ თეორიების გამო მე20- საუკუნის 20-30-იან წლებში ითვლებოდა, რომ ადამიანთა სხვადასხვა რასებს სხვადასხვა ინტელექტი და ათვისების უნარი ჰქონდათ. გარდა ამისა, ითვლებოდა, რომ ენა გასაზღვრავდა რასას და ენასა და მუსიკალურ კულტურას შორის უნდა ყოფილიყო აშკარა კავშირი. სწორედ ამ მიზეზის გამო იყო, რომ, მაგალითად, ბალყარული მუსიკის ჩამწერები (თვით ბალყარელები) ჯიუტად ცდილობდნენ, საკუთარი მრავალხმიანი სიმღერები ჩაეწერათ მონოდიურად, ერთ ხმაში, რათა მათი მუსიკა და ენა (თურქული ენა) ერთმანეთისთვის დაეახლოვებინათ (ასეა, მაგალითად, შეიბლერის რამდენიმე კრებულში. იხ. რახაევი, 1988).

შესაბამისად, მართალია, ბერლინის სკოლამ დიდი როლი ითამაშა შედარებითი

მუსიკოლოგიის განვითარებაში და ფართოდ მოაზროვნე მეცნიერების მთელი პლეადა გამოიყვანა ასპარეზზე (ერის მორის ფონ ჰორნბოსტელი, ალექსანდრე ელისი, კარლ შტუმპი, კურტ ზაქსი, მარიუს შნაიდერი და მრავალი სხვა), მათი თეორიული კონსტრუქციები „თიხის ფეხებზე“ იდგა და დაინგრა მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებისთანავე. სხვათა შორის, მეორე მსოფლიო ომი, თავისი რასისტული შეხედულებებით და გენოციდის არნახული სისასტიკით, გახდა კიდევ ძირითადი პოლიტიკური მიზეზი შედარებითი მუსიკისმოცდობის დანგრევისათვის. არა მარტო შედარებითი მუსიკისმოცდნობა აღმოჩნდა „კანონგარეშე“, არამედ თვით „რასის“ კონცეფციაც და ტერმინიც მოძულეულ იქნა (ტერმინი „რასა“ შეიცვალა უფრო ნეიტრალური ტერმინით „პოპულაცია“).

სწორედ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ იწყებს ეთნომუსიკოლოგია განვითარებას ამ ტერმინის თანამედროვე მნიშვნელობით. შესწავლის ცენტრმა დანგრეული ბერლინიდან გადაინაცვლა აყვავებულ ლოს-ანჯელესში.

ახალ მიდგომაში სრულებით შეიცვალა მოთხოვნები მკვლევრის მიმართ: თუ ტიპური ბერლინის სკოლის წარმომადგენელი იყო სავარძლის მეცნიერი, რომელსაც არ მოეთხოვებოდა ექსპედიციების ორგანიზება, ახლა უკვე ეთნომუსიკოლოგს მოეთხოვებოდა არა მარტო ექსპედიციების ჩატარება, არამედ გარკვეული ხნის განმავლობაში (თვეობით, ან უმჯობესია, წლებით), ცხოვრება შესასწავლ კულტურაში, ენის ათვისება, და შეძლებისდაგვარად კულტურის, ეთნოგრაფიის და ადგილობრივ ენაზე გამოცემული ლიტერატურის გაცნობაც (მერიამი, 1964). თვით ექსპედიციასაც უკვე სხვა დანიშნულება ჰქონდა – არა იმდენად მასალის შეგროვება, არამედ მუსიკის როლის გარკვევა საზოგადოებაში.

ამ მიდგომის დანერგვის შემდეგ სრულიან შეიცვალა ეთნომუსიკოლოგიის სახე. ჯერ ერთი, ხანგრძლივი დროის განმავლობაში შესასწავლ ქვეყანაში ცხოვრებამ და, მითუმეტეს, ენის შეწავლის მოთხოვნამ, დიდად შეზღუდა მეცნიერების თვალთახედვის არე და შესაძლო კვლევის მაშტაბები. მეცნიერები ახერხებდნენ, როგორც წესი, ერთი კულტურის გაცნობას, და ერთი ახალი ენის მეტნაკლებად შესწავლას. ფართო შედარებით შესწავლაზე ლაპარაკი, ფაქტიობრივად, შეწყდა ეთნომუსიკოლოგიაში.

ამან ტრაგიკული შედეგებიც მოიტანა – ეთნომუსიკოლოგიაში, ფაქტობრივად, შეწყდა ფართო მაშტაბის თეორიული კვლევების ჩატარება. ამაზე არაერთხელ გამოთქვამდნენ წუხილს მონინავე ეთნომუსიკოლოგები (ბრუნო ნეტლი, 2005; ტიმ რაისი, 2010). მახსოვს, როცა ტიმ რაისმა გაიგო, რომ მე და სტივენ ბრაუნი ვაპირებდით შედარებითი ეთნომუსიკოლოგიით დაინტერესებულ კოლეგებთან შეხვედრას რიო დე ჟანეიროს კონფერენციის დროს, 2001 წელს, მითხრა, რომ ეთნომუსიკოლოგიაში შედარებითი მეთოდი როცა უარყვეს, ფაქტიურად „ნარეცხ წყალს ბავშვიც გადააყოფესო“ (ზეპირი კომუნიკაცია, 2001 წელი, 7 ივლისი, რიო დე ჟანეირო).

პოლიტიკურ-ეთიკური ხასიათის ცვლილებები გამოიწვია აგრეთვე თვით ეთნომუსიკოლოგების ეთნიკური პროფილის გამრავალფეროვნებამაც. 1960-იან წლებამდე, შეიძლება ითქვას, მთელი ეთნომუსიკოლოგიური სფერო ორ დიდ ნაწილად იყო გაყოფილი. პირველ ნაწილს შეადგენდნენ ქვეყნები და კულტურები, რომლებშიც კარგად იყოს შემონახული საკვლევო მასალა. ესენი იყო აფრიკის, სამხრეთ ამერიკის, აზიის მრავალი კულტურის და ავსტრალიის აბორიგენული მოსახლეობის კულტურები; ეთნომუსიკოლოგიის მეორე დიდ სფეროს კი შეადგენდა ის კულტურები, საიდანაც მოდიოდნენ პროფესიონალი ეთნომუსიკოლოგები. ესენი იყვნენ განვითარებული ეკონომიკის მქონე, ძირითადად, ევროპისა და ჩრდილოეთ ამერიკის ქვეყნები.

ითვლებოდა, რომ ამ განვითარებულ კულტურებში ხალხური შემოქმედება უკვე წარსულს იყო ჩაბარებული. შესაბამისად, ამ პერიოდში ძალიან მიღებული იყო, რომ ევროპელი ან ამერიკელ ეთნომუსიკოლოგი დაქორწინებულიყო ეგზოტიკური კულტურის წარმომადგენელზე, სანგრძლივი ექსპედიციები მოეწყო მეუღლის ქვეყანაში, ესწავლა მათი ენა და ღრმად გაცნობოდა მათ კულტურას.

მიღებული პრაქტიკა, ნაწილობრივ მაინც, შეიცავდა კოლონიალურ სულისკვეთებას, როდესაც მოწინავე ტექნოლოგიური ერების წარმომადგენლები ეხმარებიდნენ და სწავლობდნენ იმ ქვეყნებს, სადაც მასალა კი ბევრი იყო, მაგრამ პროფესიულად კარგად მომზადებული საკუთარი კადრები არ ჰყავდათ ამ მასალის შესასწავლად და კლასიფიკაციისათვის.

ამ პრობლემას თანდათან მოენახა ლოგიკური გადაწყვეტა. ეს მოხდა მას შემდეგ, რაც ფოლკლორული მასალებით მდიდარ ქვეყნებში დაიწყო საკუთარი კულტურების აქტიური შესწავლა, ანუ დაიწყო კულტურების მეცნიერული შესწავლა საკუთარი ძალებით, საკუთარი სპეციალისტების მიერ. როგორც მოსალოდნელი იყო, გაჩნდა თავისებური ქიშპობაც კულტურის ადგილობრივსა და ევრო-ამერიკელ შემსწავლელებს შორის.

იყო გამონაკლისებიც. მაგალითად, მართალია ამ პერიოდში თითქმის სრულიად მოიშპო შედარებითი კვლევები, სწორედ ამ პერიოდში განხორციელდა ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში ყველაზე მამუტაბური შედარებითი კვლევის პროექტი, ე.წ. „კანტომეტრიკა“ (ლომაქსი, 1968). სხვათა შორის, ეს პროექტი დაფინანსდა და ჩატარდა მუსიკალური აკადემიის გარეთ. თვით პროექტის ხელმძღვანელი, ლევენდარული ალან ლომაქსი, არ იყო პროფესიონალი ეთნომუსიკოლოგი და მას არ შეეძლო მუსიკალური დამწერლობის წაკითხვა, ან ჩანერა. შესაბამისად, მთელი პროექტიც სანოტო ჩანაწერების გარეშე განხორციელდა. აკადემიაში საკმაოდ უარყოფითი იყო ალან ლომაქსის შეფასებაც.

არაევროპული კულტურების შესწავლაზე კონცენტრირების გამო ბევრი იყო კურიოზებიც. უპირველეს ყოვლისა, ეს გამოიხატებოდა უამრავი ექსპედიციის ჩატარებასა და ათასობით ჩანაწერის გაკეთებაში ეგზოტიკურ კულტურებში, მაშინ, როცა ევროპის უამრავი, უაღრესად საინტერესო რეგიონი შეუსწავლელი რჩებოდა. მაგალითად, პოლინეზიური და აფრიკული მრავალხმიანობა ევროპელ ეთნომუსიკოლოგთა შორის ცნობილი იყო მე-XIX და, უფრო მეტიც, მე-XVIII საუკუნიდან (ეთნომუსიკოლოგიის დისციპლინის გაჩენამდე), მაგრამ ალბანეთისა და საბერძნეთის უაღრესად საინტერესო მრავალხმიანობა მათთვის ცნობილი გახდა მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ (ლოიდი, 1961).

იყო ბედნიერი გამონაკლისებიც. მათ შორისაა, მაგალითად, ბულგარული, ქართული, ლიტვური და რუსული მრავალხმიანობა, რომლებიც ცნობილი გახდნენ ეთნომუსიკოლოგიის განვითარების ადრეულ ეტაპებზეც. ბუნებრივი იყო, რომ ეს კულტურები დიდი ხნის განმავლობაში შეისწავლებოდა ადგილობრივი სპეციალისტების მიერ. დღეს ეს ტენდენცია უკვე წამყვანია ეთნომუსიკოლოგიაში.

## **2. ეთნომუსიკოლოგია და ტექნოლოგიური პროგრესი**

ახლა მიმოვიხილოთ ტექნოლოგიური პროგრესის როლი ეთნომუსიკოლოგიაში. ეთნომუსიკოლოგიის განვითარება თავიდანვე უშუალოდ იყო დაკავშირებული ტექნოლოგიურ პროგრესთან. ჯერ, თავისთავად, ფონოგრაფის გამოგონებამ მისცა ძლიერი ბიძგი თვითჩვენი სამეცნიერო დისციპლინის განვითარებას. პირველი ეტაპის სავარძლის ეთნომუსიკოლოგებისთვის, რომლებიც თავის სამუშაო კაბინეტში ქმნიდნენ მსოფლიოს მომცველ შედარებით ჰოპოთეზებს, უბრალოდ აუცილებელი

იყო დიდ რაოდენობის ფონოგრაფიული ჩანაწერების აქტიური გამოყენება (ხშირად კულტურული კონტექსტის გარეშე).

სხვათა შორის, ფონოგრაფის გამოჩენამ მოიტანა აგრეთვე მეტად სპეციფიკური „ოქროს ხანის მითიც“ (ჟორდანი, 2010). ეს მითი მდგომარეობს იმაში, რომ ფონოგრაფზე ჩანერილი პირველი ხალხური მომღერლები (და პროფესიული მომღერლებიც) მრავალ კულტურაში ლეგენდარულ ფიგურებად იქცნენ. სწორედ ფონოგრაფმა გახადა შესაძლო ის სასწაული, რომ შეიძლებოდა შემსრულებლის მოსმენა სულ სხვა ქვეყანაში და სხვა ეპოქაში. ეს იყო საშემსრულებლო უკვდავების მიღწევა, რაზეც ოცნებაც კი არ შეეძლოთ ადრეული ეპოქის შემსრულებლებს. სწორედ ამიტომაც, რომ ქართულ ფოლკლორულ მუსიკაში გათვითცნობიერებულ ადამიანს თუ ჰკითხავ, როდის იყო ქართული ხალხური შემსრულებლობის „ოქროს ხანა“, როდესაც ყველაზე მეტი უნიჭიერესი შემსრულებელი იყო აქტიური, დიდი შანსია, რომ პასუხად მე-19 საუკუნის ბოლოდან მეოცე საუკუნის პირველ სამ ათწლეულამდე პერიოდი დაგისახელონ (ანუ ფონოგრაფით ჩანერილი პირველი შემსრულებლების წლები).

საინტერესოა, რომ ზუსტად ასევე პასუხობენ მსგავს შეკითხვას ბევრ სხვა ქვეყანაშიც. ეს კი მიგვითითებს, რომ პირველი გრამფირფიტების გამოჩენამ უდიდესი ფსიქოლოგიური გარდატეხა შეიტანა მუსიკალურ კულტურაში, და აიყვანა პირველი ჩანაწერების გმირები ლეგენდარული სტატუსის დონეზე.

ზემოთ ნახსენები „ოქროს ხანის მითი“ ეხება არა მარტო ხალხურ შემრულებლობას. გავიხსენოთ, როგორი ავტორიტეტი ჰქონდათ (და აქვთ დღესაც), მაგალითად, პროფესიულ მომღერლებს – კარუზოს, შალიაპინს ან სარაჯიშვილს.

ტექნოლოგიურმა პროგრესმა მოიტანა უფრო და უფრო მცირე ზომის ჩამწერების შექმნა, რამაც პრინციპულად შეცვალა ჩანერის პროცესი. განსაკუთრებით პრაქტიკული აღმოჩნდა კასეტისანი მაგნიტოფონების დიდი რაოდენობით გამოჩენა 80-იან წლებში. თუმცა, ეს ახალი ტექნოლოგია მაინც არ აღმოჩნდა ისეთი მნიშვნელოვანი კულტურის ისტორიაში, რომ გატოლებოდა ფონოგრაფის მიერ მოტანილ კულტურულ ეფექტს.

ახალი ეტაპი დადგა მას შემდეგ, რაც დაინერგა დიგიტალური აპარატურა, როგორც აუდიო, ისე ვიდეო. გარდა იმისა, რომ გაადვილდა ხმის და გამოსახულების ერთდროული ჩანერა (რაც ადრე მხოლოდ ოცნების საგანი იყო ეთნომუსიკოლოგებისათვის), პრინციპულად ახალი იყო youtube არხზე მასალების განთავსებისა და ერთმანეთთან გაზიარების სიადვილე და სიიარაღე.

დღეს მკვლევარს მხოლოდ კომპიუტერი და ინტერნეტი სჭირდება, რომ ნებისმიერი ინფორმაცია მოიძიოს, ან თავისი ახალი აღმოჩენა გაუზიაროს კოლეგებს. ინტერნეტმა სრულებით შეცვალა მეცნიერის ყოველდღიური ცხოვრება. როცა მე მჭირდება საკუთარ წიგნში რაიმეს ციტირება, იმის მაგივრად, რომ მივიდე თაროსთან და ავიღო ჩემი წიგნი, მე ხშირად შევდივარ ინტერნეტში, ვნახულობ იქ ჩემს შრომებს, გავხსნი ჩემი წიგნის ფაილს და ახლა უკვე ფაილში, ისევე დიგიტალურად, ვეძებ სჭირო გვერდს. საოცარია, მაგრამ დღეს ერთ კომპიუტერში უფრო მეტი ინფორმაციის მოძებნა შეიძლება, ვიდრე მთელს თბილისის ან მოსკოვის საჯარო ბიბლიოთეკებში, და უფასო „ვიკიპედიაში“ 20-ჯერ უფრო მეტი და უფრო ახალი ინფორმაციის ნახვა შეიძლება, ვიდრე ლეგენდარულ „ენციკლოპედია ბრიტანიკაში“.

ახალი, გაზრდილი ტექნოლოგიური საშუალებები ეთნომუსიკოლოგიას ახალ პერსპექტივებს უსახავს. youtube არხზე მასალების მონახვა უფრო და უფრო ადვილდება და ეჭვს გარეშეა, რომ კიდევ უფრო გაადვილდება.

კარგად მახსოვს, როცა ჩემს სადოქტოროზე მუშაობის დროს დამჭირდა უცხოური ლიტერატურის მოძიება, სპეციალურად გამომიწერეს რამდენიმე ნაშრომი მოსკოვის

ბიბლიოთეკიდან (ზოგი ნაშრომი იქაც არ იყო). ეს იყო -80იანი წლების ბოლოს. დღეს ასეთი პრობლემის წარმოდგენა ძალიან ძნელია, მითუმეტეს, რა თქმა უნდა, ძნელია, წარმოვიდგინოთ მოსკოვიდან რაიმე ნაშრომის გამოწერის საჭიროება... ერთადერთი, რაც სჭირდება დღევანდელ ეთნომუსიკოლოგს, ესაა ინგლისური ენის ცოდნა, კომპიუტერთან ურთიერთობის გარკვეული ცოდნა და თავისი საკვლევი საგნის სიყვარული. ეს ბოლო პუნქტია ხშირად ყველაზე ძნელად საშოვნო „ინგრედიენტი“, რადგან დღევანდელ მატერიალისტურ სამყაროში ახალგაზრდები ხშირად უყურებენ მომავალ სპეციალობას მისი უტილიტარული ფუნქციის მიხედვით.

მახსენდება მეღბურნის კონსერვატორიის რექტორი, პროფესორი გარი მაკფერსონი, რომელიც მრავალი წლის განმავლობაში მუშაობდა ჩინელ ვუნდერკინდთან, რომელიც საოცარ ნიჭს იჩენდა ფორტეპიანოზე შემსრულებლობაში. როცა სკოლის დამთავრების დრო მოახლოვდა და ახალგაზრდა მუსიკოსს ჰკითხეს, რას აპირებდა, მან ბევრი გააოცა თავისი პასუხით. მე თვითონ წავიკითხე ინტერვიუ მასთან და კარგად მახსოვს ჩემი გაკვირვება, რომ ამ შესანიშნავ შემსრულებელს უნდოდა კბილის ექიმი გამხდარიყო...

თუ ზოგადად შევაფასებთ ეთნომუსიკოლოგიის ახალ პერსპექტივებს, უნდა ვთქვათ, რომ, თუკი ოდესმე შეიძლება ვიფიქროთ შედარებითი მუსიკოლოგიის დაბრუნებაზე, ეს შეიძლება უკვე დღეს მოხდეს. ამის შედეგი იყო, რომ 2012 წელს კანადაში ჩატარდა შედარებითი მუსიკოლოგიის დაბრუნების მცდელობა. ჩვენთვის კარგად ცნობილი სტივენ ბრაუნი, მაიკლ ტენზერი, ალან ლომაქსის თანამოაზრე ვიქტორ გრაური და სხვები იყვნენ ჩართულები ამ კონფერენციაში. მე, სამწუხაროდ, ვერ შევძელი წასვლა ინდოეთთან დაკავშირებული გეგმების გამო. ჯერჯერობით, ამას სასურველი შედეგი არ მოჰყოლია. რა არის ამის მიზეზი?

### **დასკვნა: ჩვენ გვჭირდება მეცნიერების გათავისუფლება!**

ეთნომუსიკოლოგია, სამწუხაროდ, ისევ ვერ გამოსულა მეორე მსოფლიო ომის აჩრდილიდან. ჩვენი ტექნოლოგიური შესაძლებლობანი საოცრად გაიზარდა, მაგრამ ჩვენ ისევ ვებოჭილები ვართ „პოლიტიკური კორექტულობის“ ბორკილებში. ჯერ კიდევ ძნელია ტემინ „რასის“ გამოყენება და ჯერ კიდევ თავზარი ეცემათ კოლეგებს, როცა ლაპარაკი იწყება მრავალხმიანობისა და ფიზიკური ანთროპოლოგიის მონაცემების დამთხვევაზე.

საჭიროა გავიზაროთ, რომ ახალი კვლევითი ტექნოლოგია და გაადვილებული კომუნიკაცია ვერ შეძლებს შედარებითი მუსიკოლოგიის ავტომატურად მობრუნებას. საჭიროა მოვიცილოთ იდეოლოგიური ბორკილები, რომლებიც ხელს უშლის ჩვენი დარგის პროგრესს. საუბარი მაქვს არამარტო ეთნომუსიკოლოგიის პროგრესზე. დღევანდელი მეცნიერული საზოგადოება გაყოფილია, ერთი ნაწილი თავგანწირულად ცდილობს არ დაარღვიოს „პოლიტიკური კორექტულობის“ პრინციპები, გინდაც ეს სიმართლისა და მეცნიერული პროგრესის ხარჯზე მოხდეს. რაც შეეხება მეორე ნაწილს, მათი ბრძოლა კედელზე თავის რტყმას წააგავს.

მე ეს კარგად მაქვს გამოცდილი ჯერ კიდევ 1991 წელს, გერმანიაში გამართულ საერთაშორისო კონფერენციაზე, სადაც კოლეგებს ნადვილი თავზარი დაეცათ, როცა ჩემი არგუმენტები მოისმინეს მრავალხმიანობის და ფიზიკური ანთროპოლოგიის მონაცემების თანხვედრაზე. ამის შესახებ მე ბრუნო ნეტლთან მქონდა წლების შემდეგ საუბარი და, უნდა გითხრათ, რომ ამ მხრივ სასიამოვნო ძვრები შეინიშნება.

შეიძლება ისიც კი ითქვას, რომ ეთნომუსიკოლოგია წინ მიიწევს, ზოგიერთი სხვა დარგისგან განსხვავებით. მაგალითად, ენაბლუობის დარგის სპეციალისტებს დღემდე ვერ გაურკვევიათ, რატომაა აფრიკაში გაცილებით მეტი ენაბლუობა,

ვიდრე, მაგალითად, ევროპაში, ან აღმოსავლეთ აზიაში. მიუხედავად იმისა, რომ მე პროფესორ შერი რიისთან ერთად გავაკეთე მოხსენება ამის შესახებ, ოც წელზე მეტია ჩვენს მოხსენებას ჭიუტად არ აქცევენ ყურადღებას (რიისი & ჟორდანი, 2001).

უნდა გვახსოვდეს, რომ ტექნოლოგიური პროგრესი თავისთავად ვერ უზრუნველყოფს მეცნიერების პროგრესს. საჭიროა მეცნიერებაში მეფობდეს პოლიტიკური იდეებისგან, პოლიტიკური შეზღუდვებისაგან თავისუფალი ატმოსფერო. სამწუხაროდ, კაცობრიობის ტექნოლოგია გაცილებით უფრო სწრაფად ვითარდება, ვიდრე ეთიკურ-პოლიტიკური შეხედულებები. მეცნიერების თავისუფალი განვითარებისათვის კი აუცილებელია თავისუფლება ნებისმიერი პოლიტიკური დიქტატისგან.

ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მუსიკის სფეროში, რადგან თანდათანობით მატულობს დადასტურება იმისა, რომ მუსიკას ჩვენი ტვინის გაცილებით უფრო ღრმა ფენები განაგებენ, ვიდრე ენა. დღეს საყოველთაოდ ცნობილია, რომ მეხსიერების ზოგადი დაქვეითების შემთხვევაში, მუსიკალური მეხსიერება ყველაზე დიდხანს ინახება. დღეს ისიც კარგად ვიცით, რომ მუსიკალური ინფორმაცია ინახება ჩვენს ე.წ. „რეპტილიის ტვინში“ ანუ იქ, სადაც საუბარია ცოცხალი არსების გადარჩენის მექანიზმებზე. მაშ, რატომ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ იყოს კავშირი მრავალხმიანი მუსიკისა და ფიზიკური ანთროპოლოგიის სფეროებს შორის? ეს კავშირები, რა თქმა უნდა, ჯერ კიდევ სათუთაა, მაგრამ ჩვენ არ უნდა ვუარყოთ ამის შესაძლებლობა იმ მიზეზით, რომ მსგავსი იდეები არ შეესაბამება ჩვენს იდეოლოგიურ-პოლიტიკურ შეხედულებებს.

მეცნიერება არ უნდა გრძნობდეს თავს იდეოლოგიურ-პოლიტიკური შეხედულებების შეზღუდვებში. რა თქმა უნდა, მეცნიერება შეიძლება ცდებოდეს, მაგრამ ის თავისი ძიების პროცესში თავისუფალი უნდა იყოს.

ვფიქრობ, ეთნომუსიკოლოგიას დღეს კარგი შანსი აქვს, რომ ამ მხრივ ახალი პერსპექტივები დაუსახოს მთელი რიგი მეცნიერების დარგებს და აჩვენოს, რომ მეცნიერებაში მხოლოდ „მეცნიერული კორექტულობის“ პრინციპი შეიძლება და უნდა ბატონობდეს.

---

*JOSEPH JORDANIA*  
(*AUSTRALIA/GEORGIA*)

## MANY FACES OF ETHNOMUSICOLOGY

During the 135 years of its existence ethnomusicology has been undergoing and is still undergoing a constant change. There were many reasons of these changes. Today I will discuss two of the prominent reasons: changes in political and ethical viewpoints, and the advances in technology.

### **1.Changes in Political-Ethical Views**

The initial aim of ethnomusicology was to study and systemize the musics of non-European peoples. It was these theoretical aims that created a fruitful basis for the wide use of the comparative methodology.

Deep understanding and details of compared cultures were not considered necessary nor feasible, so scholars did not trouble themselves with the enormous task of learning the languages of the compared cultures, or of organizing fieldwork, even brief projects. As a result, scholarly works from this period of the development of the discipline on one hand had an extremely wide vision of the problems, posing issues of tremendous theoretical depth, and at the same time, the methodological basis of these works was very shaky, and knowledge of the compared cultures suffered from the lack of many useful details.

For example, neither Siegfried Nadel, nor Marius Schneider, who were actively working on aspects of Georgian polyphony, ever visited Georgia, and for sure, it was never expected that they would learn the Georgian language or study an existing literature on Georgian language.

During this first period of development of ethnomusicology the most influential school was in Berlin, Germany. With truly a German diligence, those scholars utilized the situation created by the WWI, when the great number of nationalities gathered in Germany as prisoners of war. The recordings made by the Viennese and Berlin Phonogrammarchiv are of great scholarly value even today. In many cases, they represent the very first sound recordings from some cultures.

Unfortunately, this same period had given Germany the rise of questionable Nazi racial theories. It was believed, because of these theories in the 1920s and the 1930s, that various races had inborn differences in intellectual development and learning faculties. It was also believed that language was the central defining element of culture and race, and that there was a pre-determined genetic link between the language and music of a people.

Because of similar beliefs, for example, the rich polyphonic music of the North Caucasian Balkarians and Karachaevis were recorded as monodic melodies (by Balkarian musicologists themselves!), as they tried very hard to bring their Turkic language and related identity closer with their own musical traditions (this is the case for example, in Sheibler's several collections of Balkarian songs, all recorded as monophonic versions).

It is true that great Berlin school of comparative musicology played a major role in the development of our discipline and gave the world a generation of widely thinking scholars (among them Erich Moritz for Hornboŕstel, Alexander Ellis, Carl Stumpf, Curt Sax, and Marius Schneider), but their theoretical constructions had "clay feet" and crumbled as soon as WWII finished. By the way, WWII itself, with its racist attitudes and genocidal atrocities, became the main political reason

for the destruction of comparative musicology. Not only was comparative musicology outlawed, but also even the term “race” was found to be untenable for the contemporary development of the natural sciences, and the more neutral term “population” was substituted for “race.”

It was after WWII that the term “ethnomusicology” was widely used in its contemporary meaning. The study center of the discipline shifted from the ruins of Berlin to the thriving Los Angeles.

According to the new approach to the discipline, the demands of ethnomusicologists also changed completely. If a typical representative of the Berlin School of comparative musicology was an armchair scholar who was never expected to organize fieldworks, in the new doctrine ethnomusicologists were obliged to have fieldwork organized, and not only short-term field studies but also long-term studies for months, or even better for years, living in among representatives of the studied culture, learning their culture and language, and reading their literature on native language. Moreover, field studies had a different aim, not so much gathering materials as exploring the role of music in people’s lives.

With the introduction of the new methodology of study, ethnomusicology was completely transformed. First of all, spending prolonged periods of time in a single culture and the requirement to study the native language greatly limited scholars’ cultural viewpoint and range of interests. Scholars were able, as a rule, to establish close contact with a single culture and single language. Wide cross-cultural studies were completely out of reach.

This brought certain negative results as well, as ethnomusicology found itself cut off from any wide-ranging theoretical studies requiring cross-cultural perspectives. This tragic result was critically discussed by prominent ethnomusicologists (Bruno Nettl, Tim Rice). I remember very well when Tim Rice learned from me that Steven Brown and I were going to organize a special “comparative dinner” during the ICTM World Conference in Rio de Janeiro in 2001; he told me that when ethnomusicology refused any cross-cultural comparative research, they, in his words, had “thrown out the baby with the bath water.”

Gradual changes of a political-ethical nature were caused by diversification in the ethnic profiles of ethnomusicologists as well. Before the 1960s, the entirety of ethnomusicology was divided into two huge spheres. The first part constituted the cultures with richly preserved materials, including many cultures of Africa, South America, Asia, and Native Australians.

The second big part of ethnomusicology constituted the cultures the ethnomusicologists came from. These were affluent countries, mostly of Western Europe and North America. It was believed at the time that in such affluent countries creative folklore was the thing of the past. In this period a widespread practice was for European or American ethnomusicologists to marry a representative of the exotic culture, and conduct long-term fieldworks in this culture, learn their language, and get a deep understanding of the culture.

This widely accepted practice had obvious overtones from the colonialism era, when scholars from technologically advanced countries were helping the cultures that were rich with materials but did not have required technical and financial means and professionals to study and properly classify their rich traditions.

This problem gradually found a logical solution when representatives of the cultures rich in traditional heritage started researching their own culture. As would be expected, elements of a certain rivalry resulted in some cases between the Euro-American and native experts of the culture.

There were lucky exceptions as well. For example, despite the fact that during this period



of the development of ethnomusicology research projects based on comparative studies became non-existent, remarkably the largest comparative project in history was undertaken exactly at this time. This was “Cantometrics.”

By the way, the project was conceived and carried out outside of musicological academia. The leader of the project, legendary American singer Alan Lomax, was not a professional ethnomusicologist, and in fact he was unable to read or write musical notation. Therefore, the entire project was undertaken without musical notations. The academy reaction was generally negative towards “Cantometrics.”

Because of the heavy concentration of non-European cultures, there were interesting curiosities as well. This was primarily caused by organizing a great number of fieldworks and making thousands of recordings in exotic cultures, whereas many extremely interesting regions of Europe remained outside of the interests of ethnomusicologists. For example, polyphonic traditions from Polynesia and Africa were widely known among musicologists from 19<sup>th</sup>, and sometimes even from 18<sup>th</sup> centuries (actually, before the birth of the discipline), and in contrast very interesting archaic forms of vocal polyphony from Albania or Greece only became known to scholars after WWII.

There were lucky exceptions as well. Among such exceptions we can name Bulgarian, Georgian, Lithuanian, and Russian polyphony that became known to scholars during the early stages of the development of our discipline. Naturally, these cultures were for many decades studied by native scholars. Today this is the leading tendency in ethnomusicology.

## **2. Ethnomusicology and Technological Progress**

Now let us have a look at the role of technological progress in ethnomusicology. From the very birth of our discipline, the development of ethnomusicology was intimately connected to the technological progress of humanity. Initially, the invention of the phonograph was a great push for the development of discipline. For the “armchair ethnomusicologists” that constructed grand classification schemes of the world’s musical cultures, the large amount of recorded material (often without the cultural context) was simply a must.

By the way, the invention of the phonograph brought about a very specific “Golden Age Myth.” The essence of this myth is that the first local artists (even professional singers) recorded by phonograph became legendary figures in many cultures. The phonograph enabled the magic of transcending time and geographical barriers so that the recordings could be heard anywhere, anytime, in other countries, in future generations. This was actually achieved a kind of performance immortality that earlier generations of performers could not even dream about.

For that reason, if you ask any Georgian person who is well-acquainted with Georgian traditional music a question about the “golden age” of Georgian traditional performance when the largest number of folk performers were active in Georgia, there is a high likelihood that you will hear in response that the end of 19<sup>th</sup> century and about the first three decades of the 20<sup>th</sup> century were, in fact, the “Golden Age” of Georgian folk performers.

Interestingly, the same question is answered the same way in many other countries as well. This is a strong indication that the appearance of the first gramophone recordings had a crucial influence in most cultures, raising the first recorded folk performers to the status of the legendary.

This myth of the “Golden Age” influences the realm of professional music as well. Let us recall what great authority some early professional singers had and still have, such as Caruso, Chaliapin, or Vano Sarajshvili.

Later constant technological progress introduced more high-quality recording and more portable means, but the psychological impact of the first gramophone recordings was never replaced or even replicated.

For ethnomusicological fieldworks, the wide introduction of cassette recordings in the 1980s and then digital recordings in the 2000s were very effective.

The new epoch came together with the digital recording of both the audio and video channels with the internet creating the new possibilities of sharing lots of unique materials on YouTube. The new YouTube epoch of ethnomusicology started, but we have not yet noticed increased new possibilities.

Today the scholar only needs a personal computer and reliable internet to access virtually all the needed information, or to share his or her new finding with colleagues. The internet has drastically changed the everyday life of scholars. For example, when I need to cite something from my books, instead of getting up, approaching the bookshelf and checking the information in my book, I often go to the internet, find my book there, open it, and search for the required text in the file.

That sounds like magic, but today in a single internet-connected computer we can find much more information than in the entire Tbilisi or Moscow public library, and free Wikipedia has 20 times more and more updated information than the legendary *Encyclopedia Britannica*.

New technical means of communication, sharing and storing information will give ethnomusicologists more possibilities to conduct research, and without any doubt these possibilities will only increase in the future.

I remember very well when at the time I was working on my Dr. Mus. dissertation, I needed some foreign sources, and my colleagues from the ministry of Culture specially requested some of these works from the Moscow University library (some works were not present even in the Moscow library). This was the end of the 1980s. It is very difficult to imagine such problems, particularly the need to request a literature from Moscow today...

The only requirements for the ethnomusicologist today are knowledge of the English language, computer literacy, and most importantly, unconditional love of the subject of study. This last requirement is often the hardest-to-get ingredient today, as in the contemporary world students look to their profession according to its strictly utilitarian function.

The rector of Melbourne Conservatory, Gary McPherson, comes to my mind. He was working for many years with a Chinese child prodigy who was showing amazing mastery on a piano. When the time came, the prodigy was asked what he was going to do after finishing school. I've read the interview with the prodigy and was somewhat disappointed that he was going to become a dentist...

If we try to evaluate the new perspectives in ethnomusicology, we must confess, that if we can ever dream about the comeback of comparative musicology, and comeback of the big theoretical problems in our sphere, there will hardly be a better time than now. It was therefore very timely that in Canada in 2012 there was an attempt to organize a conference to bring back comparative musicology.

Several well-known contributors—Steven Brown, Michael Tenzer, Victor Grauer (symbolically the important collaborator of Alan Lomax on “Cantometrics”), and some others—were involved in the conference. Unfortunately, I was not able to go to Canada, due to my other plans involving the trip to India. So far, the return of comparative musicology is only a dream without much results. What is the reason for this?

**Conclusions: The Need for Free Science!**

Contemporary ethnomusicology, as it seems to me, cannot recover psychologically from the horrible legacy of WWII. Our technological means are extremely advanced, but we are still tied in the intangible shackles of “political correctness.” It is still difficult to mention the term “race,” and my colleagues still feel terror when someone starts talking at an ethnomusicological conference about the existing parallels between the data of polyphony and physical anthropology.

We need to realize that modern research technology and easier communications alone will not bring back the new perspectives of comparative musicology. We need to get rid of the ideological shackles that hamper the free development of our discipline.

Generally, many fields of science are deeply divided into two parts, with one part (the biggest part) trying with all they can not to violate the sanctity of principles of “political correctness”, and ready to sacrifice and scientific progress. The rest of the scientific community tries to get rid of the harmful effects of the notions of “political correctness,” but their efforts are met so far with a brick wall.

I have experienced this myself firsthand. As recently as 1991, at an international conference of musicologists and ethnomusicologists, I remember very well the audience’s reaction of silent terror upon hearing my arguments of the closeness of the data on traditional polyphony and the data of physical anthropology.

I had a conversation on this sensitive topic years later with Bruno Nettl, and I must declare with a pleasure that there are welcome shifts in this direction. We could probably say that ethnomusicology is moving forward, unlike many other spheres.

For example, the experts of human speech pathology have no clue, why there is a much higher prevalence of stuttering in Africa (and among the descendants of Africans in different continents) than in Europe or East Asia. They have problems in accepting even such a fact, although I wrote a paper dedicated to this question together with Professor Sheree Reese at an international conference in 1998. There has been no interest in this paper, not even attempts to prove us wrong, despite the passage of almost 25 years.

We must be keenly aware that technological progress cannot guarantee scientific progress. We need to fight for the freedom of science from any restrictions, ideological, political, cultural, ethnic, or historical. Unfortunately, our technology is growing much faster than our ethical-political views. Free development of science needs freedom from any political and ideological dictate.

These political constraints feel particularly acute in our sphere, in ethnomusicology, and especially when researching the phenomenon of polyphony. There are reasons for this.

No scholar can disprove the closeness of regions of vocal polyphony with the regaining of related genetic markers. We are witnessing a gradually amassing data about the genetic nature of our musical abilities. The brain centres that control music are localized in much deeper structures of the brain than language or speech. It is widely known that in cases of loss of memory and gradual degradation of our mental abilities, musical memories are last to disappear.

We know also very well that musical information is stored in the so-called “reptilian brain,” where only the basic means for survival are maintained. Therefore, we should not be surprised when we see obvious links between the spheres of distributions of human musical styles and human genetics. These links might still seem subtle, but we should not discard them just because they do not agree with our pre-conceived principles of “political correctness.”

Of course, scientific progress is not a single victorious line that goes ahead farther and higher.

And we should be aware that there always be scholars who will try to use the facts of science for their political aims, but we still need to remember that keeping science away from all kinds of pre-conceived ideas of “political correctness” can only benefit scientific progress.

Ethnomusicology, a younger sister of the big commonwealth family of the humanitarian sciences, probably has a good chance today to show to everyone the new perspectives of free development, following the only acceptable to science principle of “scholarly correctness.”

### References

- Jordania, J. (2010). Sete EnsaioS Sobre os Filems Etnograficos de Michel Giacometti. In Paulo Lima (ed.), *Michel Giacometti, Filmografia Completa*, 8, 26–39. Portuguese.
- Lloyd, A. L. [A.L.L.] (1961). Review: Ramadan Sokoli: Polifonia jone popullore (Polyphonie populaire albanaise); Nikolai Kaufman: Triglasnite narodni pesni ot Kostursko; Tiberiu Alexandru: armonie si polifonie in cintecul popular rominesc. *JIFMC* 13, 143–146.
- Lomax, A. (1968). *Folk song style and culture*. Washington D.C.: American Association for the advancement of Science.
- Merriam, A. (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nadel, S. (1933). *Georgischer Gesange*. Berlin: Lautabt, Leipzig: Harrassowitz.
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Second extended edition (First edition – 1983). Champaign, Illinois, United States: University of Illinois Press.
- Rakhaev, A. (1988). *Musical epic of Balkarians*. Nalchik: Elbrus. (In Russian)
- Sheree, R., & Jordania, J. (2001). Stuttering in the Chinese population in some Southeast Asian countries: A preliminary investigation on attitude and incidence. *online conference “Stuttering Awareness Day”*, Mankato: Minnesota State University. <http://www.mnsu.edu/comdis/isad4/papers/reese2.html>
- Rice, T. (2010). Disciplining Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 54(2), 318–325. DOI: 10.5406
- Schneider, M. (1940). Kaukasische parallelen zur europaisch mittelalterlichen Mehrstimmigkeit. *Acta Musicologica*, 12, 52–61.
- Schneider, M. (1961). Wurzeln und Anfange der abendlandischen Mehrstimmigkeit. In *Reports of Eight Congress of International Musicological Society* (pp. 161–178), vol. 1. New York.
- Schneider, M. (1969). *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. 2<sup>nd</sup> edition with added 3<sup>rd</sup> part. Tutzing: Schneider.

**ტრადიციული მრავალხმიანობის  
შედარებითი კვლევა**

**COMPARATIVE STUDY OF  
TRADITIONAL POLYPHONY**



## **დაბრუნება ტრიტონთან**

### **რეზიუმე**

წინამდებარე პრეზენტაცია წარმოადგენს მიმდინარე კვლევითი სამუშაოს კონკრეტულ ასპექტს. ჩემი მიზანია, არა შედეგების ჩვენება, არამედ, კონკრეტული ელემენტის, ტრიტონის ინტერვალის შესწავლის მიმართულებით გადადგმული პირველი ნაბიჯების დემონსტრირება.

ქართული ჰარმონიული გრამატიკის ეს ერთ-ერთი ფუნდამენტური პარამეტრი, სახასიათო კოლოტირს ანიჭებს გელათის სკოლის ზოგიერთ საეკლესიო საგალობელს, თუმცა, არა ისეთი ხარისხით, როგორც სვეტიცხოვლის ან შემოქმედის სკოლების საგალობლებს. ობიექტისადმი მიდგომა განხორციელებულია პედაგოგიკისა და კომპოზიციისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური მეთოდებით, რადგან ეს დისციპლინები პერმანენტულ ინტერაქციაშია ჩემს კვლევებთან. ეს საშუალებას მძლევს, სხვადასხვა რაკურსით შევისწავლო რთული ჰარმონიული სტრუქტურები.

და, მაინც, რა მაინტერესებს ამ ინტერვალში?

მინდა, შეგახსენოთ ჩემი პირველი გამოსვლა მრავალხმიანობის მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე 2006 წელს, რომელზეც ჩემი მოწვევა ტმკსც-ის მიერ, პროფესორ სიმპა არომის წყალობით მოხდა. მაშინ ჩემი პრეზენტაციის საგანი იყო „ვაგოგოს ვოკალური პოლიფონიები“. ეს იყო აფრიკაში, კერძოდ, ტანზანიაში, ჩემ მიერ წარმოებული სისტემური კვლევის შედეგები, მატერიალიზებული არაერთ აკადემიურ ნაშრომსა და აუდიოვიზუალურ გამოცემაში. მაშინ გამოვყავი ვაგოგოს მრავალხმიან სიმღერებში გავრცელებული რამდენიმე პოლიფონიური ხერხი, როგორიცაა: ოსტინატო, ბურდონი, პარალელიზმი და ჰომოფონია, კანონი და ჰოკეტი (აუდიომაგალითი საწოტო მაგალითი 1.).

რაც შეეხება მუსიკალურ სისტემას, იმ დროს მოკლედ შევეხე (თუმცა, კარგად ვაცნობიერებდი მის მნიშვნელობას) პენტატონიკური ანჰემიტური კილოს გამოყენებას (სი-ლა-სოლ-ფა-რე), რომლის სპეციფიკურობას განსაზღვრავს იმპლიციტური ტრიტონი (სი-ფა). ეს ინტერვალი ექსპლიციტურად, თავს იჩენს მრავალ სიმღერაში და გოგოს მუსიკას განსაკუთრებულ ჰარმონიულ კოლორიტს ანიჭებს, როგორც მისი მუსიკალურ იდენტობის განმსაზღვრელი ნიშანი.

ტრიტონის, როგორც ვაგოგოს მუსიკალური სისტემის შემადგენელი ნაწილის, ვერიფიკაციისა და აღიარების ფაქტი, თავდაპირველად, ჩემთვის შოკის მომგვრელი აღმოჩნდა, მაგრამ, იმავე დროს, აღმიძრა დაუოკებელი მუსიკოლოგიური, პედაგოგიური და კომპოზიტორული ინტერესი. სწორედ ამ მიზეზით, დავიწყე ინფორმაციის ძებნა მისი წარმომავლობისა და ფუნქციონირების შესახებ დასავლეთევროპულ მუსიკაში 2 ათასწლეულის მანძილზე.

რა ვიცი ტრიტონის შესახებ?

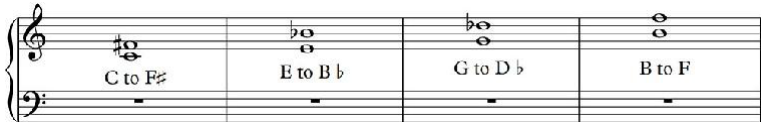
- შუასაუკუნეების თეორეტიკოსებმა (*Musica Ficta*) მას უწოდეს „ემშაკი მუსიკაში“, ხოლო ბერმა გვიდო არეცოელმა მისი აკრძალვის ინსტიტუციონალიზაცია მოახდინა, რაც შენარჩუნებულ იქნა აღორძინების ეპოქაში და, რის შედეგებსაც დღესაც ვხვდებით მუსიკალური განათლების სფეროში.

- ამგვარი კვალიფიკაცია განპირობებული იყო ტრიტონის ინტერვალის რთული ინტონირებითა და მელოდიურ-ჰარმონიული არასტაბილურობით, „სმენისათვის

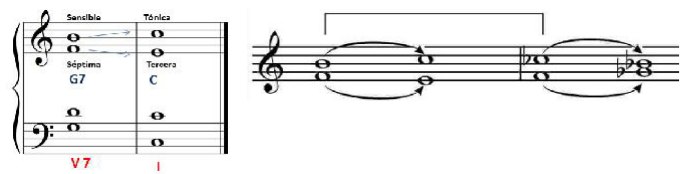
უცნაური და შოკისმომგვრელი ჟღერადობით“. ამგვარმა მიუღებლობამ და აკრძალვამ განსაზღვრა ტრიტონის „დისონანსად“ გააზრება და სახელდება, რაც სრულიად ენინააღმდეგება ამ ინტერვალის ჰარმონიულ კონცეფციას ქართულ მუსიკაში.

მუსიკალური სისტემატიკის თვალსაზრისით, ჩვენ ვიცით, რომ:

- ტონალურ სისტემაში ეს არის ინტერვალი, რომელიც შედგება სამი მთელი ტონისაგან – გადიდებული კვარტა (IV და VII საფეხურებს შორის) ან შემცირებული კვინტა (VII და IV საფეხურებს შორის).



- ის დამახასიათებელია ყველა მაჟორული და მინორული (ჰარმონიული და მელოდირი) კილოსთვის და მისი შემადგენელი ორი საფეხური აუცილებლად ექვემდებარება გადანყვეტას (IV-III, VII-I).



- საინტერესოა, რომ ერთმანეთის „ანტიპოდი“ ტონალობები შეიცავს ენჰარმონიულად ერთ და იგივე ტრიტონებს. მაგალითად C dur-ის ფა-სი უდრის Ges dur-ის ფა-დო ბ-ს. ოქტავის ორ ტოლ ნაწილად დაყოფის ფაქტი ცხადყოფს, რომ, ერთი და იგივე ბგერა, შეიძლება, ფუნქციონირებდეს ორი, განსხვავებული სახით, ენჰარმონიული კონტექსტიდან გამომდინარე.

მაგალითად, ფა და სი, შესაძლებელია, იყონ სოლ-დან აგებული დომინანტსეპტაკორდის ბგერები, რომლებიც წყდებიან C dur-ის დო-მი ტერციაში. თუმცა, ენჰარმონიულად შეცვლილი იგივე ბგერები – მი# და სი, დო# -დან აგებული დომინანტსეპტაკორდის ბგერებია და წყდებიან Fis dur-ის ფა#-ლა# ტერციაში.

- ჰეპტატონურ ბგერათრიგებში, ისევე, როგორც ძველ კილოებში, ტრიტონი ჩნდება მხოლოდ ერთხელ და განსაზღვრულია ზუსტი მომენტი და ხმის მოძრაობით.
- დასავლურ მუსიკაში ამ ინტერვალის ზემოაღნიშნული თავისებურებები, მის გამორჩეულ და „გამომსახველ“ ხმოვანებასთან ერთად, ტრიტონს განსაკუთრებულ მდგომარეობაში აქცევს სხვა ინტერვალებთან შედარებით.
- მთლიანობაში, გელათის სკოლის საგალობლებში ადგილი აქვს რაღაც ტრიტონის მსგავსს, რაც სახასიათო კოლორიტს აძლევს კონკრეტულ ჰარმონიებს.

**ზოგიერთი მაგალითი ევროპული მუსიკიდან**

გარდა გელათის სკოლის, ტრიტონის შემცველი საგალობლების მოსმენისა, იმისათვის, რომ დაგვირგვინოთ ამ ინტერვალის „ქმედებას“ და მოძრაობას სინტაქსში, დავიწყებ დასავლეთევროპული მუსიკის შესწავლა ამ მიმართულებით. როგორც დასაწყისში ვთქვი, მუსიკოლოგიურ კვლევებთან ერთად, ტრიტონს მივუძღვი პედაგოგიური და მუსიკალურ-კომპოზიციური კუთხით.



ზუსტად ისე, როგორც მუსიკის აღწერა არის ანალიზის პირველი საფეხური, ტრიტონზე დაკვირვება პედაგოგიური (პრაქტიკისა და ექსპერიმენტების გზით) ან კომპოზიციური (მუსიკის შექმნის გზით, რომელშიც ტრიტონი სტრუქტურული ელემენტია) თვალთ, ბადებს ლოგიკას, რომელსაც, შეუძლია, დაგვეხმაროს ამ მოვლენის სხვა რაკურსებით დანახვაში.

ქვემოთ მოტანილია რამდენიმე მუსიკალური მაგალითი ცნობილი კომპოზიტორების ნაწარმოებებიდან, სადაც ტრიტონი, აშკარად თუ შეფარულად, არსებობს და მოქმედებს, როგორც შესაფერისი მელოდიური ან ჰარმონიული ელემენტი (სანოტო მაგალითები 2-10)

### ***პედაგოგიური მიდგომა ტრიტონთან***

ტრიტონის მიმართ ცნობისმოყვარეობამ მიბიძგა, მივდგომოდი მას განათლების თვალსაზრისით, ანუ, შემექმნა მარტივი კანონი, რომელიც კლასის რეპერტუარის სიმღერებში გადიდებული კვარტის არსებობის ნორმალიზებას მოახდენდა, ინტერვალის, რომელიც, ჯერ კიდევ სტიგმატიზირებულია მუსიკალურ განათლებაში და განიხილება განსაკუთრებული ინტერესის გარეშე, როგორც, რაღაც ერთჯერადი. ამ მიზნით, შევქმენი სამი ხმის წრიული კანონი, რომელშიც ტრიტონი ჩართული იყო მელოდიაშიც და ჰარმონიაშიც. ამ მუსიკის შესრულებამ ახალგაზრდებთან ერთად, რაც, თავისთავად, უაღრესად საინტერესო აღმოჩნდა, შექმნა ჰარმონიული ატმოსფერო, მსგავსი გელათის სკოლის საგალობლებისა, რასაც მათში „ფერადოვანი“ აკორდები ქმნის (აუდიომაგალითი სანოტო მაგალითი 11).

### ***შემოქმედებითი მიდგომა ტრიტონისადმი კომპოზიციური კუთხით***

ანალოგიური მიდგომით, ოლონდ, უფრო დიდი მიზნებით, შევქმენი საფორტეპიანო ნაწარმოები, დაფუძნებული მხოლოდ ტრიტონებზე. ინტერვალის ასეთი არჩევანი მკვეთრად ავინროვებს ჰარმონიულ ასპარეზს და, საინტერესო შედეგის მისაღწევად, გაიძულებს, შეიმუშავო ორიგინალური კომპოზიციური ხერხები. კლოდ დებიუსის საფორტეპიანი ეტიუდებით შთაგონებულმა (მათი შესრულების სიამოვნება მქონდა სტუდენტობის წლებში), სადაც კომპოზიტორი სხვადასხვა ჰარმონიულ ატმოსფეროს ქმნის სპეციფიური ინტერვალებით (კვარტა, კვინტა, სექსტა, ოქტავა), გადავწყვიტე, დამეწერა ნაშრომი ტრიტონების შესახებ, რომელსაც ლოგიკურად „Diabolus“ დავარქვი (აუდიომაგალითი).

მიუხედავად იმისა, რომ ეს არის წმინდა შემოქმედებითი გამოცდილება, ამ ეტიუდის კომპოზიციაში, საშუალებას მომცა, კვლავ დავფიქრებულოყავი ტრიტონზე, მაგრამ სხვა კუთხით. ვიცი, რომ ამ ტიპის მიდგომები შეიძლება იყოს ძალიან სუბიექტური, მაგრამ ეს ხაზს უსვამს ამ ინტერვალის ქცევის აღქმის ხარისხს სხვადასხვა ჰარმონიულ კონტექსტში.

### ***გელათის მონასტრის საგალობლების კარიბჭე***

როგორც ამოსავალი წერტილი, იმ როლზე დაკვირვებისათვის, რომელსაც ტრიტონი ასრულებს ქართულ ჰარმონიულ სინტაქსში, ავირჩიე ქართველებისთვის ძალიან კარგად ცნობილი ლიტურგიკული საგალობელი „განათლდი“. ამ ერთის მსგავსად, შემიძლია ავირჩიო ნებისმიერი სხვა, რადგან მათ უმეტესობას მსგავსი მახასიათებლები აქვს. ვგულისხმობ ისეთ საგალობლებს, როგორებიცაა:

- „ესე არს წმიდა და ჩინებულ დღე“. ხმა I, აღდგომის VIII ძლისპირი. გელათი
- „გიხაროდენ შენ, წმიდაო დედუფალო“. სულთმოფენობის IX ძლისპირი. გამშვენებული კილო. გელათი

- „წმიდაო, წმიდაო, წმიდაო, უფალო, საბაოთ“. გამშვენებული კილო. გელათი
- „ნეტარ არს კაცი“. მწუხრის VIII ხმის საგალობელი. გამშვენებული კილო. გელათი

• „ღმერთი ხარ მშვიდობისა“. შობის V ძლისპირი. ხმა 1. გელათი  
ახლა, ვთავაზობ აუდიტორიას, მოუსმინოს საეკლესიო საგალობელს „განათლდი“, იმ ვერტიკალის მითითებით, რომელზეც ჩნდება ტრიტონი. მართალია, ეს ჟღერადობა ხანმოკლეა, იგი სავსებით აღქმადია ყურისთვის, თავისი ექსპრესიულობისა და ფერადოვნების წყალობით, რაც გელათის მონასტრის მრავალ საგალობელს ახასიათებს.

ეს გახლავთ ჩემი კვლევის საწყისი ეტაპი, რომლის შედეგებს, იმედი მაქვს, მომავალ შხვედრაზე წარმოგიდგენთ. (აუდიომაგალითი სანოტო მაგალითი 12)

**თარგმნა მაკა ხარძიანმა**

### **აუდიომაგალითები**

აუდიომაგალითი მოკლე ნაწყვეტი ციპანდეს რეპერტუარიდან

აუდიომაგალითი ფრაგმენტი კანონიდან „ქარი“, რომელსაც ასრულებს ახალგაზრდა სტუდენტთა გუნდი.

აუდიომაგალითი ნაწყვეტი Diabolu-დან. საფორტეპიანი სტუდია. 'Cuadernos del Tiempo' @Polo Vallejo

აუდიომაგალითი „განათლდი“. გელათის სკოლა. ანსამბლი ბასიანი CD *Georgia: Sacred and Secular Polyphony*. Ocora / Radio France

POLO VALLEJO  
(SPAIN)

## REVISITING THE TRITONE

### Resumé

This presentation shows a specific aspect of research work currently in progress. But my purpose here today is not to present results, but to describe and illustrate with examples the first steps taken towards the study of a particular element, an interval: the **Tritone**. This constitutive parameter of the Georgian harmonic grammar punctually grants a characteristic color to certain liturgical chants of the Gelati Monastery-School (Imereti), not so much as in the Svetitskhoveli or Shemokmedi Monasteries. The approach to this object will be supported by musical tools coming from **Pedagogy** and **Composition** fields, disciplines that, in my case, coexist and are in permanent interaction with research. Its use offers the possibility of accessing and observing complex harmonic structures from other angles.

### And why my Interest in this Interval?

I would like to remind my first participation in the 5th International Symposium in Traditional Polyphony that took place in 2006, when I participated thanks to the invitation of the International Research Center for Traditional Polyphony through Professor Simha Arom. At that time the subject chosen for my presentation was 'The Wagogo Vocal Polyphonies', a systematic study carried out in Tanzania, Africa, and materialized in several academic works, books and audiovisual editions. At that time, I highlighted the different polyphonic techniques used by the wagogo and its combination within their plurivocal songs; proceedings such as *ostinati superimposition*, **bourdon**, **parallelism** & **homophony**, **canon** and *hoquetus*. Let's listen to a brief example (audio ex. 1, example 1).

Concerning the Musical System, at that time I mentioned briefly -although giving the importance it deserves- the use of an *pentatonic anhemitonic* scale (Si-La-Sol-Fa-Re), which has the peculiarity of containing an implicit **tritone** (Si-Fa), an interval that appears also explicitly in many other songs and gives to the Gogo music a peculiar harmonic color as an essential hallmark of its musical identity.

This fact -recognition and verification of the tritone as a constitutive element of their musical system- caused me a certain shock at the beginning, but at the same time it aroused an unusual interest on it, both musicological, pedagogical and compositional. For this reason, I began to search about its origin and its presence in Western Music History during the 2nd millennium.

What we know about the tritone:

- It was described as 'Diabolus in Musica' by medieval theorists (*Musica Ficta*) and institutionalized its prohibition by Monk Guido D'arezzo, an aspect that remained along the Renaissance and whose consequences are still visible today in the field of music education.

- This qualification, *diabolus in music*, was due to its difficulty for intonation and to the fact that it was -melodically and harmonically- unstable, 'strange and shocking to the ear'. This rejection and prohibition ended officially naming and treating the tritone as a 'dissonance', a concept (like 'consonance') that doesn't work in the harmonic conception of Georgian music.

From a music systematic angle, we know that:

- It is an interval composed of three whole tones, augmented 4<sup>th</sup> between degrees IV and VII, or diminished 5<sup>th</sup> (between degrees VII and IV), both considering the Tonal System.

The image shows two musical examples of the tritone. The first is a piano chord progression starting with a G7 chord (Sensible, Tónica, Tercera, Séptima) and resolving to a C chord. The tritone interval is highlighted with a red 'V7' and a red 'I'. The second example shows four tritone resolutions: C to F#, E to Bb, G to Db, and B to F.

- is a characteristic interval of all the Major scales, or minor (harmonic or melodic), and its 2 constitutive notes are considered obligatory movement or tendency (IV-III, VII-I).

- The interesting thing is that, attending to what we call *enharmony* (notes with different names but same pitch), certain tonalities ‘antipodes’ one to the other, contain the same tritone, for instance C Major (Fa-Si) and Gb Major (Dob-Fa). The fact of dividing the octave into two equal parts indicates that the same sound can function in two different ways depending on the harmonic context.

The image shows two tritones in a grand staff: Fa-Si and Mi#-La. The notes are connected by curved lines, and the text 'tritonos enarmónicos' is written above the staff.

- For example, Fa and Si can be part of a dominant 7th chord over Sol resolving to Mi and Do, respectively, as part of C Major. However, those same notes, with the names of Mi# and Si, can be part of a dominant 7th over Do# and resolve to Fa# and La#.

- In the heptatonic scales, as is the case of the ancient modes’, the tritone only appears once, circumscribed to precise moments and voice movements.

- Within the framework of Western Music, the above characteristics, added to the particular and ‘expressive’ sonority that the tritone generates, gives an exceptional position among the rest of the intervals.

- In general terms, in the liturgical chants of the Gelati Monastery happens something similar with the tritone that confers a characteristic color to certain moments of the harmony.

### Some Examples in Western Music

Apart of listening music examples containing the tritone in the Gelati’s chants, and to observe its behavior and movements within the syntax, I devoted myself on recognizing and doing an immersion in Western music’s where it appears. As I announced at the beginning, in addition to the musicological research, I approached the tritone from two paths: Pedagogy and Music Composition.

In the same way that the fact of transcribing music becomes itself a first degree of analysis, observing the tritone from the field of Pedagogy (by practicing and experimenting), or Composition (by creating music’s where the tritone is a structural element), generates logics that can help us to understand this phenomenon from other angles.

Below, some music examples composed by distinguished composers where the tritone is present, implicitly or explicitly, acting always as a relevant melodic or harmonic element (examples 2-10)

### **Pedagogical Approach to the Tritone**

This curiosity about the tritone led me to treat it from the educational field, creating a simple canon with the aim of ‘normalizing’ the presence of an augmented 4th in songs from the classroom repertoire; an interval that, in a way, is still stigmatized in music education and considered with not much interest, something disposable. A 3 equal voices circular canon in which the tritone acts both melodically and harmonically.

Apart from the interesting work behind singing this music with young’s, the harmonic atmosphere that arise from the total is very particular and expressive, a similar impression to some songs from Gelati Monastery that present ‘colored’ chords like this. Here, a fragment from canon ‘The Wind’ performed by a choir of teenage girl students (audio ex. 2, example 11)

### **Creative Approach to the Tritone from the Field of Composition**

Following a similar process but with a higher goal, I composed a piano work based exclusively on tritones. This interval selection reduces considerably the harmonic field and forces the development of compositional procedures to give mobility and interest to the result. Inspired by Claude Debussy and his collection of Piano Studies, some of which I have had the pleasure to play when I was a student, these studies show different harmonic atmospheres created by specific intervals: 4th, 6th, 5th, 8<sup>th</sup>. And so, that was the reason I ventured to compose a study based exclusively on tritones.

Logically, I called it ‘Diaboulus’ (audio ex. 3)

Although it is a purely creative experience, the composition of this study allowed me to reflect again on the tritone but from a different angle. I know that approaches of this type can be very subjective, but it accentuates the degree of perception towards the behavior of this interval in different harmonic contexts.

### **A Gateway to the Liturgical Chants of the Gelati Monastery**

As a starting point to observe the role that this interval plays in the Georgian harmonic syntax, I chose a very well-known liturgical chant to the Georgians: *Ganatldi*. Like this one, I could have selected any other since most of them present similar characteristics. I refer to chants like:

- *Ese ars tsmida da chinebul dge*. ‘This is the chosen and Holy day’. Tone I, VIII irmos to Easter. Gelati
- *Gikharoden shen, tsmidao dedupalo*. ‘Hail, O Queen’. IX Theme-song of Pentecost (Whith Sunday). Ornamented Style. Gelati
- *Tsmidao, tsmidao, tsmidao upalo sabaot*. Holy, holy, Holy. Lord of Sabaoth’. Ornamented Style. Gelati School
- *Netar ars katsi* ‘Blessed is the man’, in Tone VIII, hymn for vespers (1er samo) Ornamented Style, Gelati
- *Gmert khar mshvidobisa* V Irmos of the Nativity, in Tone I. Gelati And now propose I propose the audience to listen the liturgical song *Ganatldi* while pointing out on the vertical points where the tritone appears. Even if brief and almost fleetingly, it is perfectly recognizable to the ear thanks to its expressivity and the given color to the music, an identity sign of many liturgical chants of the Gelati Monastery. And, if time permits, following the listening I will make some observations and throw out some simple questions.

And this is the beginning point of advanced research whose results I hope to be able to present on future occasions. (audio ex. 4, example 12).

### Audio Examples

**Audio Example 1.** 5 voices Polyphonic fragment from *Cipande* repertoire (Wagogo, Tanzania)

**Audio Example 2.** Fragment from „The wind”, Three parts canon & one tritone. ©Polo Vallejo

**Audio Example 3.** An excerpt of *Diaboulus*, Piano Studio. ‘Cuadernos del Tiempo’ @Polo Vallejo

**Audio Example 4.** *Ganatldi*, Gelati Monastery. Basiani Ensemble. CD *Georgia: Sacred and Secular Polyphony*. Ocora / Radio France

**მაგალითი 1.** 5 ხმიანი პოლიფონიური ფრაგმენტი ციპანდეს რეპერტუარიდან (ვაგოგო, ტანზანია)

**Example 1.** (Cipande Repertoire) 5 voices Polyphonic fragment from *Cipande* repertoire (Wagogo, Tanzania)

**მაგალითი 2.** ი.ს. ბახი. ქორალი *Est ist Genug*. კანტატა *O Ewigkeit, du Donnerwort*. BWV 60 (ასევე, გამოყენებულია ალბან ბერგის მიერ სავიოლინო კონცერტში)

**Example 2.** J.S. Bach, coral *Est ist Genug*. Cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort*. BWV 60 (Used as well by Alban Berg in his Violin concerto)

**მაგალითი 3.** ლ.ვ. ბეთჰოვენი. სონატა 32, Op. 111 (დასაწყისი)

**Example 3.** L. V. Beethoven: *Sonata 32*, Op. 111 (beginning)

**მაგალითი 4.** რიჰარდ ვაგნერი. ტრისტანი და იზოლდა (პრელუდია, სანწყისი აკორდი)  
**Example 4.** Richard Wagner: *Tristan und Isolde* (Prelude, initial Chord)



**მაგალითი 6.** ფერენც ლისტის. *Via Crucis*. ნაწილი XII „იესო აღესრულება ჯვარზე“  
**Example 6.** Franz Listz: *Via Crucis*. Station XII ‘Jesus Stirbt am Kreuze’



**მაგალითი 7.** კლოდ დებუსი. „ფავნის ნაშუადღევის პრელუდია“  
**Example 7.** Claude Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*



**მაგალითი 8.** იგორ სტრავინსკი. ფასკუნჯი (ინტროდუქცია)  
**Example 8.** Igor Stravinsky: *The Firebird* (Introduction)





**მაგალითი 9.** ა. სკრიაბინი. „მისტიკური აკორდი“ (პრომეთეს აკორდი/IV საფორტე-პიანო სონატა)

**Example 9.** Alexander Scriabin: 'Mystic Chord' (Prometheo's Chord/Piano 4<sup>th</sup> Sonata)

Andante ♩=63

*p doleiss.*

Op. 30 (1903)

**მაგალითი 10.** ლეონარდ ბერნსტაინი. დასავლური ისტორია („მარია“)

**Example 10.** Leonard Bernstein: *West Side Story* ('María')

*mf*

Ma ri-a, I've just met a girl named Ma - ri-a, And

Moderately (warmly)

*mf*

**მაგალითი 11.** „ქარი“, სამხმიანი კანონი და ერთი ტრიტონი. ©Polo Vallejo

**Example 11.** The wind, Three parts canon & one tritone. ©Polo Vallejo

S

up blows down the wind blows up and up up to the

A

The wind blows up to The wind blows down to The wind blows always in my ears blows down blows

T

The wind blows up to The wind blows down to The wind blows always in my ears blows down blows

**მაგალითი 12.** გელათის სკოლის საგალობელი „განათლდი“.

**Example 12.** *Ganatldi*, Gelati Monastery. Basiani Ensemble. CD *Georgia: Sacred and Secular Polyphony*. Ocora / Radio France

Ganatldi  
Gelati Monastery, Imereti

Transcription in C. Polo Valejo

The musical score is presented in three systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Yellow circles are placed over specific notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, and 35 across the different staves.

**შავი ზღვისპირეთის ტრადიციული მუსიკის წინასწარი შესწავლა:  
აქცენტი ქართულ და ჩერქეზულ რიტუალურ სიმღერებზე,  
საკრავებსა და მრავალხმიანობაზე**

ქართული და ჩრდილოკავკასიური ხალხური მუსიკის შედარებითი კვლევა არაერთ ქართველ ეთნომუსიკოლოგს ჩაუტარებია, მათ შორისაა მანანა შილაკაძე. ტრადიციულ ჩერქეზულ მრავალხმიანობას ამჟამად საქართველოში მხოლოდ ახალგაზრდა მომღერალთა ფოლკლორული ანსამბლი „დიდგორი“ ასრულებს, თუმცა ინტერესი ჩრდილოკავკასიური ხალხური მუსიკისადმი ამჟამად მზარდია. ჩრდილოეთ და სამხრეთ კავკასიის ხალხთა მუსიკალურ ფოლკლორს მრავალი რამ აახლოებს, მათ შორის ბურდონული მრავალხმიანობა, სასიმღერო ჟანრები და მუსიკალური საკრავები. ბრიტანელი მუსიკოლოგი ჯ. სამსონი მიუთითებს ნათესაობაზე თუშურ და ჩერქეზულ ხალხურ მელოდიებს შორის, ასევე, ჰარმონიის მსგავსებაზე სვანურ და ყაბარდო-ბალყარულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში (Samson, 2017: 19–20). სამსონი ვარაუდობს, რომ „დიალექტის“ მუსიკალური კლასიფიკაციის კონცეფცია, რომელიც გამოყენებულია ხალხური მუსიკის კვლევებში, შეიძლება გავრცელდეს საქართველოს ფარგლებს გარეთაც (იქვე: 18). 10 წელიწადზე მეტი ხნის წინ მე ჩავატარე სავსე ექსპედიცია თუშეთში, სადაც აღმოვაჩინე, რომ დაღმავალი საგარმონე მელოდიები და ასევე, თუშური სამგლოვიარო სიმღერები შესაძლოა ჰგავდეს ვაინახების და მათ შორის საქართველოში მცხოვრები ქისტების ტრადიციულ მუსიკას. აქედან გამომდინარე და სამსონის მოსაზრებაზე დაყრდნობით, შევეცადე მსგავსების გამოვლენის მიზნით შემედარებინა ჩერქეზული და ქართული ეთნოგრაფიული ჯგუფების: მეგრელების, გურულების, აჭარლებისა და ლაზების მუსიკალური კულტურები. ი. ჟორდანიას აღნიშნავს, რომ კავკასიელების ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელი საერთო ელემენტები, როგორცაა მრავალხმიანობის ფორმები, ხალხური საკრავები და სასიმღერო ჟანრები, სძლევს ენობრივ და რელიგიურ განსხვავებებს ამ ხალხებს შორის (Jordania, 2010: 234).

**კულტურული მსგავსება ქართველებსა და ჩერქეზებს შორის**

აფხაზურ-ადიღურ ენათა ოჯახი, რომელშიც ერთიანდება ჩერქეზული, ქართულთან ერთად მიეკუთვნება ერთ კავკასიურ ენათა ოჯახს და მათ შორის ამჟამად საერთო ელემენტები. მაგალითად, ქართული და ჩერქეზული ენების გრამატიკაში მოთხრობითი ბრუნვის ფორმა გამოიყენება წარსულ დროში; ფუძის კუმშვაც, ასევე, დამახასიათებელია ქართული და ჩერქეზული ფონეტიკისთვის. მსგავსია ქართველ და ჩერქეზ მამაკაცთა სამოსი – ჩოხა. ჩერქეზები მართლმადიდებლები იყვნენ ყირიმის სახანოს მიერ მათ იძულებით ისლამიზაციამდე (XV–XVIII სს). სწორედ იმ დროიდან არის აქ შემორჩენილი წმინდა გიორგისა და წმინდა ელიას კულტები. ამასთან, ელიას თაყვანისცემა ჩერქეზეთშიც, საქართველოს მსგავსად, ამინდის მართვას უკავშირდება. „წვიმის გამომწვევი“ სიმღერები ძალიან მნიშვნელოვანია ამ ხალხისთვის. ისინი ამზადებენ თოჯინას, რომელსაც ხანწე-გუაშს უწოდებენ და მისი თანხლებით წვიმის გამოსათხოვ სიმღერებს მღერიან (Naloev, 1980: 18). ამგვარად, ამჟამად კავშირი ქართულ თოჯინა გონჯასა და რიტუალ გონჯაობასთან (იქვე: 15). ჩერქეზეთში ფართოდ იყო გავრცელებული ბავშვთა ინფექციური დაავადებისა

შესასრულებელი სამკურნალო სიმღერებიც. ამით ისინი მიმართავდნენ ღვთაება ზიუსხანს, რომელსაც მოჰქონდა ავადმყოფობა, მსგავსად ქართული ბატონებისა. ქართველებთან შედარებით, ჩერქეზებმა შემოინახეს ძალიან ბევრი ტრაგიკულ-ეპიკური სიმღერა (ლიბზა), რაც იმით აიხსნება, რომ ამ ხალხის საგმირო ისტორიები დამწერლობის არქონის გამო, ზეპირად სიმღერების სახით იქმნებოდა და ვრცელდებოდა. ჩერქეზული გმირული ეპოსის მთავარი თემა არის ბრძოლა სამშობლოს (ადილა ხაკუ) მტრებთან, მათ შორის დაღესტნელ დამპყრობლებთან, ყირიმის სახანოსთან და რუსეთის იმპერიასთან. სამშობლოს დაცვის თემა ქართულ ხალხურ სიმღერებშიც აქტუალურია. შავიზღვისპირეთში მცხოვრები ჩერქეზები ავლენენ კულტურულ კავშირს დასავლეთ საქართველოს მოსახლეობასთან – მეგრელებთან, გურულებთან და აჭარლებთან. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა საქორწილო სიმღერების მსგავსება. დასავლელი ჩერქეზების, კერძოდ, შაფსულებისა და ჩემირგოის ხალხისათვის კარგადაა ცნობილი სიმღერა სი ფაქ (Ci Paq), რომელიც ძალიან ჰგავს აჭარულ ხინკალას. სამეგრელოში გავრცელებული საქორწილო სიმღერის კუჩხი ბედინერის მსგავსი სიმღერები ცნობილია აფხაზეთშიც. შესაძლოა საქორწილო სიმღერა უნიკალური ჟანრია, რომელიც მთელ შავიზღვისპირეთში იყო გავრცელებული.

### **განსხვავება აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის ჩერქეზულ პოლიფონიაში**

ჩერქეზული მუსიკის ერთ-ერთი ექსპერტი, ალა სოკოლოვა ჩერქეზულ მუსიკას ყოფს აღმოსავლურად და დასავლურად (Sokolova, 2006: 100). დასავლურად ითვლება აბზახების, ბუედულების, შაფსულებისა და ჩემირგოის ხალხების მუსიკა. ისინი ადიღეს რესპუბლიკასა და რუსეთის ფედერაციის კრასნოდარის მხარეში სახლობენ. აღმოსავლურად მოიაზრება ყაბარდოელებისა და ბესლენეის ხალხის მუსიკა. ისინი ყარაჩაი-ჩერქეზეთისა და ყაბარდო-ბალყარეთის რესპუბლიკებში ცხოვრობენ. გარდა ამისა, რუსული იმპერიის მიმართველობისას, ჩერქეზები მიგრირდნენ თურქეთშიც, ასევე, როგორც დიასპორა ცხოვრობენ მთელ მსოფლიოში. როგორც სოკოლოვა აღნიშნავს, ჩერქეზული პოლიფონია არ ავლენს დიდ სტილურ განსხვავებას სუბ-ეთნიკურ ჯგუფებს შორის, მსგავსად საქართველოსი. მეორე მხრივ, ზ. გუჩევი, ჩერქეზული ტრადიციული მუსიკის ცნობილი შემსრულებელი (ყაბარდოული წარმომობისა), აღნიშნავს, რომ ჩერქეზული პოლიფონიის აკომპანიმენტის პარტიის სტილი, რომელსაც ჟუი-ს უწოდებენ, სხვაობს აღმოსავლეთსა და დასავლეთში. ძველი სანოტო და აუდიოჩანაწერების შესწავლის საფუძველზე, მეც ვეთანხმები მოსაზრებას, რომ ჩერქეზული პოლიფონია შეიძლება დაიყოს აღმოსავლურად და დასავლურად. ბურდონული მრავალხმიანობა აღმოსავლეთში უფრო ფართოდაა გავრცელებული. საინტერესოა, რომ ყაბარდო-ბალყარელები ემეზობლებიან ოსებს, რომელთაც, ასევე, ახასიათებთ ბურდონული ტიპის სიმღერა. ისევე როგორც საქართველოში და ოსეთში, ბურდონული მრავალხმიანობის ნიმუშები ჩერქეზეთშიც კოლექტიურად სრულდება. ყაბარდოელთა სიმღერები, განსაკუთრებით, ეპიკური ჟანრისა, ბურდონულ ბანთან ოქტავური ან პარალელური კვინტური მოძრაობებით ხასიათდება, განსხვავებით ქართული პოლიფონიისაგან, სადაც ბანი უმთავრესად მონოტონურია. ჩერქეზულ მრავალხმიანობაში გვხვდება ვოკალური აკომპანიმენტი სიტყვების გარეშე, ბურდონის ან ანტიფონის სახით, რომელსაც ჟუი (ყაბარდოულად ეჟუ) ეწოდება.

შილაკაძე აკეთებს საინტერესო დაკვირვებას ჩერქეზული ჟუის ინდივიდუალურ ვოკალურ პარტიასა და ქართული ბანის კოლექტიურ პარტიას შორის მსგავსებაზე

(Shilakadze, 2010: 177). ქართული ბანის მსგავსად, ჩერქეზული ჟუიც ხშირად უსიტყვოდ იმღერება, თუმცა, ქართული ბანისგან განსხვავებით, არ ჟღერს აუცილებლად ტექსტიან პარტიებზე დაბლა. შილაკაძე იზიარებს ი. ჭავჭავაძის მოსაზრებას, რომ ძველად ქართული მრავალხმიანი სიმღერის ბანი, შესაძლოა გულისხმობდა მხოლოდ აკომპანიმენტს და არა დაბალი რეგისტრის ხმას (იქვე).

ქართული საეკლესიო გალობა სათავსს იღებს შუა საუკუნეებში. შესაბამისად, შესაძლებელია, საგალობლების მრავალხმიანობამ როგორც სტილიზაციის შედეგმა, შეზღუდა ბანის დიაპაზონი და მიუჩინა მას დაბალი რეგისტრი, რამაც გავლენა იქონია საერო მუსიკაზეც. იმ ფაქტს, რომ ძველად საქართველოში თანმხლები ხმები აუცილებლად დაბალ რეგისტრში არ ჟღერდნენ, ადასტურებს დასავლეთ საქართველოს ბარის სიმღერებში გავრცელებული კრიმანჭული, როგორც თანმხლები ხმის ერთ-ერთი ნიმუში.

ქრისტიანული გალობის ტრადიცია არ დამკვიდრებულა ჩერქეზეთში. ამიტომ სავსებით შესაძლებელია, რომ ჟუიც არ დაეკარგა იმგვარი აკომპანიმენტის როლი, როგორც, სავარაუდოდ, ქართულ ბანსაც ჰქონდა.

დასავლელ ჩერქეზებში ძალიან პოპულარულია ჩასაბერი საკრავი კამილი, სიმებიანი შიჭაფშინი და საჩხარუნებელი ფხანჩი. აქაური სიმღერები სრულდება სოლისტისა (რომელიც მღერის ტექსტს) და კოლექტიური ან ინდივიდუალური შემსრულებლის (რომელიც ასრულებს ჟუიცს) მიერ საკრავის თანხლებით. არის შემთხვევები, როცა ტექსტს მღერის შიჭაფშინზე შემსრულებელი ან ჟუიცს პარტიას ასრულებს ფხანჩზე დამკვრელი. შიჭაფშინისა და კამილის პარტიები, უმთავრესად, მიჰყვება სოლისტის მელოდიას, თუმცა, ზოგჯერ იმეორებს ჟუიცს პარტიას, რაც ჰეტეროფონიულ ხმოვანებას ქმნის.

აღნიშნავენ, რომ აფხაზ-ადიღელ ხალხთა მრავალხმიანობა მოიცავს ურთიერთდაპირისპირებულ სოლო და საგუნდო პარტიებს, მსგავსად ორი საპირისპირო საწყისისა მათ ეპოსში: „სოსრუყო – აშამაზი“ ჩერქეზთა ნართულ ეპოსში და „ღმერთი – ადამიანი“ აფხაზურში (Sokolova, 2009: 46). ამიტომ ჩერქეზები არ აღიქვამენ თავის მუსიკას როგორც სამხიან პოლიფონიას. მეორე მხრივ, დასავლელი ჩერქეზების მუსიკისთვის დამახასიათებელი დიალოგი სოლისტსა და ჟუიცს შორის, ჟღერს ვოკალური პარტიებისაგან სრულიად დამოუკიდებელი, ინსტრუმენტული მელოდიის ფონზე. ზოგ შემთხვევაში, სოლისტის ნაცვლად, რომელიც მღერის ტექსტს, ძირითად მელოდიას ასრულებენ შიჭაფშინი და კამილი, მხოლოდ ჟუი იმღერება ადამიანის ხმით. ასეთ დროს ჟუი ან ინსტრუმენტული მელოდიის პარტიას იმეორებს, ან იშვიათად მის კონტრასტულ მელოდიას ასრულებს. კონტრასტის ელემენტი ორხმიან ვოკალურ პოლიფონიაში გვხვდება როგორც ჩერქეზეთში, ისე – აფხაზეთში. აფხაზური სიმებიანი საკრავი აფხარცა ასრულებს წამყვან მელოდიას, საგუნდო პარტია არგიზრა კი მღერის აკომპანიმენტს (Tchanba. 2004: 48).

შეიძლება ითქვას, რომ აფხაზ-ადიღელებისთვის სიმებიანი და ჩასაბერი საკრავები ადამიანის ხმის მსგავსად, წამყვან მელოდიას ასრულებენ, განსხვავებით ქართული სიმებიანი ჭიანურისა, რომელიც მხოლოდ აკომპანიმენტის ფუნქციას ასრულებს. ჩერქეზული საკრავი კამილის მელოდიები მეტად დამოუკიდებელი და კონტრასტულია ვოკალური პარტიისა, ვიდრე შიჭაფშინის. კამილი ლერწმისგან მზადდება და მისი ბგერათრივი ასეთია: a-b-c-d-e-f-g-a', თუმცა, შეუძლია გამოსცეს ობერტონები გადაბერვის შემთხვევაში. ამგვარი ჩასაბერი საკრავები, რომლებიც ფართოდაა გავრცელებული ჩერქეზეთსა და სხვა კავკასიურ ხალხებში, გვხვდება თურქეთშიც ნეი-ს სახით. გრძელი და ვიწრო ვიოლინოსმაგვარი საკრავები, როგორებიცაა აფხაზურ-ადიღური სიმებიანი-ხემიანი შიჭაფშინი და აფხარცა,

გვხვდება ლაზეთშიც ქილილის სახით, რომელიც, ასევე, შესაძლოა ე.წ. პონტოური ვიოლინოს (ქამანჩას) ტიპის იყოს. დასავლურ-ჩერქეზული ორსიმინიანი შიჭაფშინი წმინდა კვინტური წყობისაა. ამგვარი საკრავი, სავარაუდოდ, ხანგრძლივი დროის განმავლობაში იყო გავრცელებული შავიზღვისპირეთში. ლაზები ფიქრობენ, რომ ქართული სახელწოდება ჭიანური მოდის ლაზთა ანტიკური სახელწოდებიდან ჩან. ჩვენ არ ვიცით როდის გავრცელდა სიმებიანი და ჩასაბერი საკრავები სამხრეთ-დასავლეთ კავკასიაში, თუმცა XIX საუკუნის ჩერქეზი ეთნოგრაფის, სულთან ხან-გირეის ინფორმაციით, მისი მოღვაწეობისას კამილიც და შიჭაფშინიც დამკვიდრებული იყო ჩერქეზეთში, შიჭაფშინი კი ფართოდ იყო გავრცელებული ყველა სოციალური ფენის ხალხში (Khan-Giray, 2009: 100).

საქართველოში შავიზღვისპირეთი ცნობილია რეგიონად, სადაც ყვავის პოლიფონია. სამეგრელოში, გურიასა და აჭარაში ვოკალური მრავალხმიანობის კონტრასტული ფორმაა წამყვანი. მიუხედავად იმისა, რომ აფხაზურ-ადიღურ ტრადიციულ მუსიკაში ძალიან მცირეა კონტრასტული პოლიფონიის ელემენტები, მაინც შეიძლება საუბარი დასავლეთ საქართველოსთან ამ კუთხეების კულტურულ კავშირზე.

**თარგმნა მაკა ხარძიანმა**

KAE HISAOKA  
(JAPAN)

**PRELIMINARY STUDY ON THE TRADITIONAL MUSIC AROUND  
THE BLACK SEA COAST: FOCUSING ON GEORGIAN AND  
CIRCASSIAN RITUAL SONGS, INSTRUMENTS, AND POLYPHONY**

Comparative studies of the folk music of Georgian and the North Caucasian peoples had been conducted by outstanding Georgian musicologists, including M. Shilakadze. Recently, in Georgia, the traditional polyphony of the Circassians has been sung by *Didgori*, a folk ensemble of the younger generation, and interest in the traditional music of the North Caucasian peoples is also growing. Among the traditional music of the peoples of the North and South Caucasus, spread similar elements, such as drone polyphony, song genres, and musical instruments. British musicologist J Samson pointed out the similarities of folk music melodies between the Tusheti of northeastern Georgia and the neighboring Chechen, and he also noted harmonic similarities in the traditional polyphony of the northwestern Svaneti and neighboring Kabardino-Balkaria (Samson, 2017: 19-20). Samson suggested that the musical classification concept of “dialect” which is used in Georgian folk music studies may be spread beyond Georgia’s borders (Samson, 2017: 18]. More than ten years ago, I conducted my field expedition to the Tusheti region, where I found that the descending minor scale melodies of accordion *Garmoni*, as well as the funeral songs of Tushetian people, could be similar to the traditional music of the Vainakh people, including Kist people of Georgia. Therefore, with the help of Samson’s opinion, I tried to compare the musical cultures of the Circassians with Georgian neighboring groups, including the Mingrelian, Gurian, Adjarian, and Laz people, in order to clarify similarities in their musical cultures. J. Jordania points out that common elements, including forms of polyphony, folk instruments, and song genres, are widespread among the Caucasian peoples, transcending differences in language and religion (Jordania, 2010: 234).

**Cultural Similarities between Georgians and Circassians**

The Abkhaz-Adyghe language family, which includes the Circassian language, belongs to the same Caucasian language family with Georgian (Kartvelian) language, and with the Georgians and they have common elements. For example, in the grammar of Georgian and Circassian languages, the ergative case is found in specific constructions such as the past tense, where the subject ends with -M. The ejective consonants are also characteristic in Circassian and Georgian phonetics. In addition, the men’s wool coats with bullets, called *Chokha* among Georgians and *Tsyi* among Circassians, are similar. Songs in praise of St. Georgios and St. Elijah also remain among the Circassians, who were Orthodox Christian until the Crimean Khanate (15th-18th) influenced them to Islamize their religion. The worship of Elijah is linked to rain-making rituals, which are in common Georgia. Rain-making songs are important among Circassian people. They make puppets which called *Khantse-guash* and sing songs to pray for rain is well known (Naloev, 1980: 18). This is common with the Georgian rain-making puppet which is called *Gonja* and the ritual song of rain-making *Gonjaoba*. Smallpox cure songs were also once widespread among Circassian people (Naloev, 1980: 15). This song is a song of appeasement to the lord called *Ziuskhan*, who brings illness, and is the Georgian equivalent of *Batonebo* (It also means lords). In comparison with Georgians, many

tragic epic songs (*Ghybza*) remain among Circassian people. Among the Circassians, epic songs were especially important as a means of transmitting their history, who had no written language. The main theme of the Circassian heroic epic is the struggle to defend the homeland (*Adygha Khaku*), including the battles against the invaders from Dagestan, as well as the military campaign against the Crimean Khanate and the Russian Empire. The defense of the homeland is also an important theme in Georgian folk songs. Western Circassians living on the Black Sea coast have cultural similarities with populations in western Georgia, including Mingrelians, Gurians, and Adjarians. It is interesting to note the similarities between Western Georgians and Western Circassians in terms of musical genres, such as brilliant wedding songs. Among west Circassians, including Shapsugh and Chemirgoy peoples, a gorgeous song for a wedding, called «*Ci Paq*» (Ci means my and Paq is a girl's name) is well known, while in the Adjara, a similar wedding song called «*Khints-kala*» (girl's name), is also known to praise the beauty of the girl. In Samegrelo, although it does not mention the girl, a brilliant wedding song called «*Kuchkhi Bedineri*» (Happy Foot) is known. Gorgeous wedding song is also known among the Abkhazians. It is possible the gorgeous song for a wedding may be a genre, unique to the traditional music of the Black Sea coast.

#### **Differences between East and West in Circassian Polyphony**

According to A. Sokolova, one of the experts of Circassian of Circassian music, the musical form of the Circassians can be divided into East and West (Sokolova, 2006: 100). The Western Circassians include Abzakh, Bzhedugh, Shapsugh, and Chemirgoy peoples. They live in the Republic of Adyghea and Krasnodar province of the Russian Federation. Eastern Circassians include the Kabarday (Kabardians) and Besleney peoples. They live in the Republic of Karachay-Cherkessia and the Kabardino-Balkaria Republic in the Russian Federation. Furthermore, Circassians migrated to Turkey, during the regime of the Russian Empire and lived as a diaspora all over the world. However, Sokolova points out that Circassian polyphony does not show much stylistic difference between sub-ethnic groups, like in Georgia. On the other hand, Z. Guchev, a well-known performer of Circassian traditional music with Kabardian roots, points out that the style of the accompaniment part of Circassian polyphony, called *Zhyu*, differs between East and West. Examining old recordings and notations, I also agree that the Circassian polyphony can be divided into East and West. Drone polyphony more flourishes among Eastern Circassian. It is interesting to note that the Kabardians are neighboring Ossetians who also have a drone singing style. As well as Georgian and Ossetian, among the Circassians, polyphony, and drones are sung by collective. Many songs of Kabardians, such as the epics genres, are sung in drones with octaves or parallel fifths, as well as single tones. This is in contrast to Georgian polyphony, where drones are often sung in a monotone. In Circassian polyphony, accompaniment by voice without lyrics, like a drone or antiphon part, is called *Zhyu* (*Ezhu* in Kabardian). Shilakadze makes an interesting observation about the similarities between the vocal part *Zhyu* in Circassian polyphony and the collective vocal part *Bani* in Georgian polyphony (Shilakadze, 2010: 177]. Like the Georgian *Bani*, which is often sung by without lyrics, the Circassian *Zhyu* is also sung by without lyrics. Generally, in Georgian polyphony, the *Bani* is sung by a lower pitch than the part singing the lyrics. However, in Circassian polyphony, the *Zhyu* is not necessarily sung by a lower pitch than the lyric parts. Shilakadze, quoting I. Javahishvili's view, argues that in Georgian polyphony, *Bani* may in the past have simply meant accompaniment, rather than the lower register (Ibid.). In Georgia, orthodox chants have taken root since the Middle Ages. Therefore, it is possible, that the polyphony of Orthodox chants, as a result of stylization, may have



limited the *Bani* to a lower pitch and also influenced the range of *Bani* in secular polyphony. In the past in Georgia, accompanying voices, such as *Bani* may not have been limited to lower pitches. The Upper voice *Krimanchuli* of western Georgia, may be an example of the remnants of the role that accompaniment voice had in the past. The Orthodox chant tradition is not rooted among the Circassians. Therefore, it is possible that *Zhyu* has not lost the general role of accompaniment that the Georgian *Bani* possibly had. When referring to the differences in Circassian polyphony between the East and West, it is possible to say that Western Circassians prefer instrumental music rather than Eastern Circassians. In particular, the end-blown flute *Qamyl* and the fiddle-*Shichepshin* are very popular among the western Circassians. The clapper *Pkhatsich* is also necessary in Western Circassian music. The polyphony of the Western Circassians includes a soloist who sings the lyrics, a collective or single performer, who sings a part of *Zhyu*, and a player of musical instrument, such as *Shichepshin* or *Qamyl*. In some cases, the lyrics are sung by the performers of the *Shichepshin*, and the percussion-*Pkhatsich* performer sings a part of *Zhyu*. The melody of *Shichepshin* or *Qamyl* mainly follows the melody of the soloist, but occasionally follows the melody of *Zhyu*, creating a heterophonic sound. It is noted that the polyphony of the Abkhaz-Adyghe people is composed of solo and choral parts by two opposing phenomena: “*Sosruko* and *Ashamaz*” (heroes of Nart sagas in Circassians) or “*God and Man*” (Abkhazians) (Sokolova, 2009: 2, Tchanba, 2004: 46). Therefore, the Circassians do not consider their music as three-part polyphony. On the other hand, in the principle of the dialogue between the soloist and the *Zhyu* in the polyphony of the Western Circassian, the instrumental melody sometimes sounds with a character independent from the voice parts. In some cases, in the traditional music of the Western Circassians, instead of a soloist who sings the lyrics, the instruments, *Shichepshin* or *Qamyl* play the main melody and only the *Zhyu* is sung by the human voice. In this case, *Zhyu* basically sings a variant of the instrumental melody, but occasionally sings a contrasting melody to the instrumental melody. Contrast element in two-part vocal polyphony is found among the western Circassians and also found among the Abkhazians. Among the Abkhazians, stringed instruments-*Apkhartsa* plays the melody, and the choral part *Argyzra* sings the accompaniment (Tchanba, 2004: 48). It is possible to say that for the Abkhaz-Adyghe people, instruments such as the fiddle and end-blown flute are close to the human voice. In contrast, among Georgians, fiddle-like *Chianuri* plays only the role of accompaniment in polyphonic singing. Among the Circassians, the wind instrument *Qamyl*, which has characteristics similar to the human voice, plays independent melodies that seem to contrast to the vocal parts, more than the melody of *Shichepshin*. The Circassians *Qamyl*, which is made from reeds, has a scale such as a-b-c-d-e-f-g-a', and can also produce overtones by blowing harder. The end-blown flute, which is widespread among the Circassians and other North Caucasian people, is an instrument found among Turkic peoples, for which the Turkish *Ney* is famous. The long-narrow fiddle of the Abkhaz-Adyghe people, like *Shichepshin* and *Apkhartsa*, is also known among the Laz people as *Chilili*, and these could be a kind of instrument, commonly called a Pontic fiddle (Kamancha). The western Circassian two-string *Shichepshin* is often tuned to the perfect fifth degree. Such a fiddle was possibly an instrument that has been widespread along the Black Sea coast for a long time. There is a belief among the the Laz people that the name of Georgian *Chianuri* originated from *Chan*, the ancient name of the Laz people. We do not know when fiddle and end-blown flute spread to the northwest Caucasus. As an example of interesting information, Sultan Khan-Giray, an excellent Circassian ethnographer of the 19th century, revealed that the *Qamyl* and *Shichepshin* had already taken root among the Circassian people at that time (Khan-Giray, 2009: 100]. In particular,

the *Shichepshin* was widespread among people of all social strata (Ibid.). In Georgia, the Black Sea coast is known as an area, where polyphony is spread. In Samegrelo (Mingrelia), Guria, and Adjara, the contrast element of vocal polyphony is prevalent. While there are very few elements of contrasting polyphony among the Abkhaz Adyghe people, this may reflect their cultural connection with the people of Western Georgia.

### References

- Jordania, J. (2010). Georgian Traditional Polyphony in Comparative Studies: History and Perspectives. In Tsurtsunia, R., & Jordania J. (Eds.), *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony* (pp. 229–248). New-York: Nova Science.
- Naloev, Z. (1980). U Iŝtokov Pesennogo Iskusstva Adygov. In E. Gippius (Ed.), *Narodnye Pesni i Instrumentalnye Naigryshi Adygov, tom I* (pp. 7–26). Moscow: Sovetskii Kompozitor.
- Samson, J. (2017). There and back: Circassians in Anatolia. In Jernej Weiss (Ed.), *Musical Migrations: Crossroads of European Musical Diversity* (pp. 17–32). Ljubljana.
- Shilakadze, M. (2010). Georgian and Adyghe Music in the Context of Polyphony (Typological Parallels). In Tsurtsunia, R., & Jordania J. (Eds.), *4th International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 177–182.). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Sokolova, A. (2006). Adyghe Harmonica as a Symbolic Text. In Zarskiene, R. (Ed.), *Tautosakos Darbai vol.32 ICTM Study Group on Folk Musical Instruments, Proceedings from the 16th International Meeting* (pp. 95–104). Vilnius.
- Sokolova, A. (2009). Adyghe Traditional polyphony and its transformation in modern conditions. In *Circassian world*. <https://www.circassianworld.com/pdf/Adyghe-Pholyphony.pdf>
- Sultan, K. G. (2009). (1836). Zapiski o Cherkessii. In Gubjokov, M., Panesh, A., Buzarov, A., & Jemuhov, S. (Eds.), *Izbrannye Trudy i Dokumenty* (pp. 33–318). Maykop: Poligraf-Yug.
- Tchanba, N. (2004). Geroicheskaya Horovaya Pesnya Abkhazov [Monograph]. Sukhum: Abriz.

**ტრადიციული მრავალხმიანობის  
რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა**

**REGIONAL STYLES AND MUSICAL  
LANGUAGE OF TRADITIONAL POLYPHONY**



**სიმჰა არომი, ფლორენ კარონ-დარა,  
მიხელ კასტალუნო, ფრანკ კინი (საფრანგეთი)  
ანა ლოლაშვილი (საქართველო), ფრანკ შერბაუმი (გერმანია)**

**აკორდაბისა და აკორდული თანმიმდევრობების კატეგორიზაცია  
ქართულ მრავალხმიანობაში (მუშაობის პროცესი გრძელდება)**

**შესავალი**

პრეზენტაციაში გვსურს, წარმოგიდგინოთ ჩვენი ნამუშევარი მიმდინარე ფაზაზე, რომელიც მოიცავს აკორდების წარმოებისა და აკორდული თანმიმდევრობების სტრუქტურათა მახასიათებლების განსაზღვრას ტრადიციულ ქართულ მრავალხმიან ვოკალურ მუსიკაში. აქ წარმოდგენილი ნაშრომის მიზანია, შემთხვევით შერჩეული, ტრადიციული ქართული სიმღერის ციფრულ პარტიტურაზე დაყრდნობით (musicXML ფაილი), მისი დიალექტისა და/ან ჟანრის კომპიუტერული განსაზღვრის სამუშაო პროცესის ჩვენება. ეს ნამუშევარი მოიცავს კონცეპტუალურ, ტექნიკურ, მუსიკალურ და აღქმით გამოწვევებს (ზოგიერთის აქ განვიხილავთ), რომელთა ამომწურავად და დეტალურად განხილვას დღეს ვერ შევძლებთ.

ამ პროექტს გრძელი პრეისტორია აქვს:

- პირველი ნაბიჯები ჩვენი წინამდებარე ნაშრომის მიმართულებით: (Arom & Vallejo, 2008, 2010). იმ დროს მხოლოდ სიმჰა არომი და ფრანკ კინი შეხვდნენ (1990).
- 2010-დან 2015 წლებში ფრანკ კინმა და ფრანკ შერბაუმმა (2010) და სიმჰა არომმა და ფრანკ შერბაუმმა (2014) და სიმჰა არომმა და ფლორენ კარონ-დარასმა (2015) ერთად დაიწყეს მუშაობა. ამან მოგვიყვანა მცირე კვლევების პირველ სერიამდე, ჩვენი ამჟამინდელი სამუშაოს ქვეპრობლემებამდე, რომლებიც დაგვებმარა გამოგვევლინა ზოგიერთი ძირითადი დაბრკოლება, რომლის წინაშეც ახლა ვდგავართ: (Arom et al., 2018; Scherbaum et al., 2015, 2016b, 2016a).

პირველი მთავარი პრობლემა, რომლის გადაჭრა მხოლოდ ახლა შეგვიძლია, არის შემდეგი: როგორ უნდა გავუმკლავდეთ იმას, რომ ტრადიციული ქართული მუსიკის ტონალური ორგანიზაცია არ შეესაბამება 12TET (12 ტონიან ტემპერირებულ) სისტემას, რომელსაც დასავლური ნოტაცია ეფუძნება. საჭირო გახდა რამდენიმე აკუსტიკური კვლევა (Scherbaum et al., 2020, 2022) და რიგი კონცეპტუალური ჩიხების შესწავლა (მაგ. დასავლური ეკლესიის კილოების განსაზღვრა, ფინალისი, როგორც მისათითებელი ნოტი, სანამ ვიპოვეთ მიმდინარე სამუშაო მიდგომა).

მეორე მთავარი დაბრკოლება, რომელიც უნდა გადაგველახა იყო ის, რომ სანამ ანა ლოლაშვილი გუნდს შეუერთდებოდა 2021 წელს, გუნდში ქართველები არ იყვნენ და ამიტომ ვღელავდით, რომ ჩვენს სამუშაო ჰიპოთეზებს, მაგ. რა არის არსებითი და რა არის ნაწარმოების ორნამენტული ასპექტები, რომელია ტონალური ცენტრები და/ან მისათითებელი ნოტები, შესაძლოა ვერ გაეძლო ჩვენი ქართველი კოლეგების მკაცრ შეკითხვებისთვის.

2019-დან 2021 წლამდე, წყობისა და ბგერათრიგის დასადგენად, ჩვენ მოგვიწია სანოტო ტრანსკრიფციისგან დისტანცირება, რადგან ისინი ზღუდავდნენ მუსიკას ტონალური და ტემპერირებული ორგანიზაციის ჩარჩოში, მაგალითად, საგასაღებო ნიშნების, ნახევარ ტონებისა და მოდულაციების არსებობით. ჩვენ უნდა გადავსულიყავით უშუალოდ აკუსტიკური ანალიზისკენ.

დღეს, როდესაც დავადგინეთ, რომ ქართული მრავალხმიანობა ეფუძნება დაახლოებით უნიტონურ ჰეპტატონურ ბგერათრიგს, წმინდა კვარტისა და კვინტის

დამახასიათებელი ვერტიკალური კოორდინაციით, შევძელით გაგვეგრძელებინა ჩვენი სტრუქტურული და სინტაქსური კვლევა. ჩვენი კვლევის კორპუსში ხელახლა შესული სანოტო მასალისთვის უკვე ახალი მიდგომა შევიმუშავეთ. ეს მონაცემები აუცილებელია ჩვენს პროცესში, რადგან ისინი წარმოადგენს აკუსტიკური ველის სიმბოლიზაციას და ეს სიმბოლიზაცია ინვესს გამარტივებასა და სტანდარტიზაციას. ისინი გვაძლევენ საშუალებას ვისაუბროთ ნოტებით და არა სიხშირით. როდესაც ეს სანოტო ტექსტები მიიღება ციფრულ ფორმატში, ისინი წარმოადგენენ ჩვენი მონაცემთა ბაზის ძირითად მასალას გამოთვლითი ანალიზისთვის. ამ გზით, ჩვენ შეგვიძლია გავუმკლავდეთ სიმღერების ძალიან დიდ რაოდენობას ჩვენი ანალიზის გასამყარებლად.

### **მიმდინარე სამუშაო პროცესი**

ჩვენი მიმდინარე წინასწარი დამუშავების სამუშაო პროცესი რამდენიმე ეტაპისგან შედგება.

1. ციფრული სანოტო ტექსტების გასუფთავება: სიმღერის 3 ხმის გამოყოფა სხვადასხვა სტრიქონებზე (ტექნიკური მიზეზით), გამვლელი, მეზობელი, გადასაწყვეტი ტონების, ორნამენტების, აპოგიატურების, შეკავებისა და შეჩერების ამოღება ისე, რომ განმედილი პარტიტურები შეიცავდეს მხოლოდ ნოტებს სამ ხმად, თითო ხმას თითო სტრიქონზე და სხვას არაფერს (Arom, 2017). ეს არის წმინდა ტექნიკური წინასწარი დამუშავების ეტაპი, რომელიც დიდ ყურადღებასა და ბევრ დროს მოითხოვს.

2. სანოტო ტექსტების შემცირება მათ „ჰარმონიულ საყრდენებამდე“: მხოლოდ სტრუქტურული აკორდების დატოვება. ციფრული ვერსიიდან „უხილავი ნოტების“ ამოღება.

3. სანოტო ტექსტების musicXML ფაილებად დაკონვერტირება.

4. დამუშავების პროცესის შემდეგი ნაბიჯი მოიცავდა ციფრული პარტიტურის კორექტირებას და მორგებას დასავლურ ხუთხაზიან სანოტო სისტემასთან, რომელიც არსებითად ეფუძნება 12 ტონიანი თანაბრად ტემპერირებულ (12TET) ნყობას. ძველი და ბოლოდროინდელი ჩანაწერების ტონალური ორგანიზების აკუსტიკური ანალიზი (Scherbaum et al., 2020, 2022) ამკარად მიუთითებს, რომ ეს შესაბამისაა. ესეც კონსენსუსია ჩვენს ქართველ კოლეგებს შორის. ჩვენი აზრით, ტრადიციული ქართული ვოკალური მუსიკის ტონალური ორგანიზაციის აღწერა, როგორც ჩანს, მეტს მოითხოვს, ვიდრე მხოლოდ ერთ ფიქსირებულ ნყობას, რადგან ჰარმონიული და მელოდირი ბგერათრიგები განსხვავდება ერთმანეთისგან (ყოველ შემთხვევაში მე-2-თან მიმართებაში). გარდა ამისა, მელოდირი ინტერვალების სიდიდე (როგორც ტონალური ორგანიზაციის მესამე ასპექტი) ძალზე ცვალებადია და ისევე განსხვავებულ ამბავს მოგვითხრობს (მელოდირი ინტერვალების სიდიდის განაწილების მოდალური მნიშვნელობით გააზრება თანაბარ მელოდირ ბგერათრიგზეც კი მიგვითითებს). ჩვენი მუშაობის კონტექსტში, თავიდან ავიცილებთ გადაწყვეტილების მიღებას კონკრეტული ნყობის სისტემაზე. ამის ნაცვლად, ჩვენ ვაკეთებთ დაშვებას, რომ:

ა. მელოდირი ბგერათრიგი არის ჰეპატატონური (გაურკვეველი ზუსტი ინტერ—ვალური სტრუქტურით ცენტრში) და

ბ. თუ ჩვენ მოვხსნით ყველა შემთხვევითობას და ავიღებთ ბგერათრიგის სიმადლებების განსხვავებას ორ ხმას შორის, მივიღებთ შესაბამის ჰარმონიულ ინტერვალს. იმისათვის, რომ შევადაროთ ბანის ხმის ბგერათრიგი, ჩვენ განვსაზღვრავთ ბანის ბოლო ბგერის სიმადლეს, როგორც 0-ს, მის ქვემოთ ბგერებს

უარყოფითი რიცხვებით, ხოლო ზედა ბგერებს დადებითი რიცხვებით. ეს მოგვცემს ბგერათრიგების შედარების საშუალებას. მაგალითი: ბანის ხმის ბგერა: -1, შუა ხმა: 3, ზედა ხმა: 4. შედეგად მიღებული აკორდი იქნება {-1, 4, 5}, პირველი რიცხვი იქნება ბანის ხმის სიმაღლე და მეორე და მესამე რიცხვები ინტერვალები ბანიდან შუა ხმამდე და ბანიდან ზედა ხმამდე.

ამ დამუშავების სტრატეგიის გამოყენებით, ჩვენ ვიღებთ ცხრილს, რომელიც შეიცავს სრულ აკორდულ თანმიმდევრობას თითოეული სიმღერისთვის (ნახ. 1).

### **მონაცემთა ნაკრები და წინასწარი შედეგები**

ამჟამინდელი მდგომარეობის შესასწავლად ჩვენ დავამუშავეთ დაახლოებით 120 სიმღერა ხუთი სხვადასხვა კრებულიდან: GEL (გელათი), KAR (ქართლ-კახური ლიტურგიული), SHE (შემოქმედი), FO1 (ხალხური სიმღერები), GUR (გურული ხალხური სიმღერები).

მონაცემთა ნაკრები შეირჩა სანოტო კრებულების კოლექციების საფუძველზე, რომლებიც იმ დროისთვის ხელმისაწვდომი იყო XML ფორმატში ანა ლოლაშვილისთვის, გარკვეული მრავალფეროვნების მიღწევის და გრძელვადიან პერსპექტივაში, თითოეულ კატეგორიაში სიმღერების რაოდენობის გაზრდის მიზნით.

მას შემდეგ, რაც აკორდული თანმიმდევრობის ცხრილები (შდრ. სურ. 1) მომზადდა, მათში შემავალი ინფორმაციის გამოყენების მრავალი განსხვავებული გზა არსებობს. ერთი რამ აშკარაა, შეგვიძლია მარტივად გავაანალიზოთ კონკრეტული აკორდების ან აკორდული თანმიმდევრობის პერიოდულობა (სურ. 2).

როგორც საბოლოო მაგალითი და პერსპექტივა ჩვენი პროექტის შემდგომი ნაბიჯებისთვის, მოკლედ ვაჩვენებთ ჩვენს მონაცემთა ბაზაში არსებულ სხვადასხვა ტიპის ხშირად გამოყენებული კლასიფიკაციის ალგორითმების გამოცდის შედეგებს და შევამოწმებთ რამდენად კარგად მოქმედებენ ისინი ჯერ კიდევ არაკატეგორირებული სიმღერების კლასიფიკაციისას. ვინაიდან მონაცემთა ნაკრები ჯერ კიდევ მცირეა, ჩვენ ხაზს ვუსვამთ, რომ ეს ძალიან წინასწარი შედეგია. კონკრეტულად, კორპუსის  $\frac{3}{4}$  გამოვიყენეთ ცდისთვის და  $\frac{1}{4}$  ტესტირებისთვის. სხვადასხვა კლასიფიკატორები: Markov, Random Forest, Naïve Bayes, Support Vector Machine, Nearest Neighbor და Logistic Regression, საკმაოდ განსხვავებულად მოქმედებდნენ, საუკეთესომ (მარკოვმა) სწორად მოახდინა ტესტის მონაცემების დაახლოებით 95% კლასიფიკაცია. შედეგად მიღებული დაბნეულობის მატრიცა ნაჩვენებია სურ. 3-ში.

### **რატომ მუშაობს ასე კარგად?**

დაბოლოს, არსებობს ორი შესაძლო მიზეზი, რის გამოც კლასიფიკაცია ასე კარგად მუშაობს. პირველ რიგში, შესაძლოა სხვადასხვა ქვეკორპორატების აკორდების წარმოქმნა მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდეს, რაც – დაუდევრად რომ ვთქვათ – უადვილებს კლასიფიკაციის ალგორითმს ადრე „არა კატეგორირებული“ სიმღერისთვის შესაბამისი ასოციაციის პოვნას. იმისათვის რომ ეს მოხდეს, კონკრეტული აკორდების გაჩენის სიხშირე მკვეთრად განსხვავდება ქვეჯგუფებს შორის. იმ შემთხვევებში, როდესაც აკორდების წარმოქმნა მნიშვნელოვნად არ განსხვავდება, შესაძლოა აკორდული თანმიმდევრობა (და არა თავად აკორდები) განსხვავდებოდეს ქვეჯგუფებს შორის. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სხვადასხვა ქვეკორპორები განსხვავებულად იყენებენ აკორდებს. ამის შესამოწმებლად, ჩვენ გამოვთვალეთ წარმოქმნის პროფილების სიხშირე ყველაზე ხშირად ერთობლივად გამოყენებული აკორდებისთვის სხვადასხვა ქვეჯგუფებში (სურ. 4).

სურათი 4-ში. სხვადასხვა ქვეჯგუფების აკორდების წარმოქმნის პროფილები მთელი კორპუსის აკორდული თანმიმდევრობის საშუალო პროფილთან შედარებით. აკორდის ეტიკეტებზე მითითებულია ინტერვალები ბანსა და შუა ხმასა და ბანსა და ზედა ხმას შორის შესაბამისად. თითოეული აკორდის ჰისტოგრამის ზოლები მიმაგრებულია ამ აკორდის წარმოქმნის საშუალო სიხშირეზე მთელ კორპუსში. საშუალო ხაზის ზემოთ მყოფი ზოლები მიუთითებს იმაზე, რომ ამ კორპუსში შესაბამისი აკორდი (იხ. ფერის კოდი) გამოიყენება საშუალოზე უფრო ხშირად, ხოლო ქვემოთ მიმავალი ზოლები მიუთითებს იმაზე, რომ ის ნაკლებად გამოიყენება.

სურ. 4 გვიჩვენებს, რომ ცალკეულ ქვეკორპორებს შორის აკორდული თანმიმდევრობებიდან გამომდინარე, მნიშვნელოვანი განსხვავებებია კონკრეტული აკორდების გამოყენებაში (მაგ. (3-7), (4-8)). შესაბამისად, აკორდული თანმიმდევრობის მახასიათებლებიც განსხვავებული იქნება. დაუდევრად რომ ვთქვათ, კლასიფიკაციის ალგორითმი გთავაზობთ მრავალ ფუნქციას გამოსაყენებლად. თუმცა, გვინდა ხაზგასმით აღვნიშნოთ, რომ მონაცემთა ნაკრები ჯერ კიდევ საკმაოდ მცირეა და ჯერ კიდევ ბევრი დამატებითი სამუშაო გველის, სანამ მზად ვიქნებით ზოგადი დასკვნების გასაკეთებლად.

### **რა არის შემდეგი?**

შემდეგი ნაბიჯები იქნება ჩვენი კორპუსის გაზრდა და შედეგების სტაბილურობის შემოწმება. ეს პროცესი უკვე მიმდინარეობს.

### **დასკვნები და პერსპექტივები**

შედეგები ძალიან დამაიმედებელია, რადგან მათ თანახმად აკორდული თანმიმდევრობის ცხრილი შეიცავს საკმარის დამახასიათებელ შაბლონებს მიმდინარე მონაცემების საკმაოდ წარმატებით და სწორად დასალაგებლად. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩვენ ამას არ განვიხილავთ როგორც საბოლოო შედეგს, არამედ როგორც მნიშვნელოვან შუალედურ წინგადადგმულ ნაბიჯს ქართული მრავალხმიანობის ჰარმონიული ორგანიზების წესების ძიებაში, ჩვენს მიმდინარე მოგზაურობაში.

თუ თქვენ დაინტერესებული ხართ ამ პროექტში ციფრული პარტიტურების შეტანით, გთავაზობთ, შემოუერთდეთ ჩვენს გუნდს.

### **მადლიერებები**

ავტორები მადლობას ვუხდით მიშელ კასტელენგოს ღირებული მოსაზრებებისა და ჩვენი პროექტის მოძალობის განსაზღვრაში დახმარებისთვის; თორნიკე სხიერელს, მუშაობის გადამწყვეტ ეტაპზე პრაქტიკულ ექსპერიმენტებში მნიშვნელოვანი დახმარებისთვის და რუსუდან წურწუმისას, მრავალი წლის განმავლობაში წახალისებისა და ასისტირებისთვის, მათ შორის, სულ ახლახან ჩვენს გუნდში ანა ლოლაშვილს შემომატებისთვის.

*თარგმნა ბაია ეუუნაძემ*



---

*SIMHA AROM, FLOREN.CARON-DARRAS,  
MICHELE CASTELENCO, FRANK KANE (FRANCE),  
ANA LOLASHVILI (GEORGIA), FRANK SCHERBAUM (GERMANY)*

## CATEGORIZATION OF CHORD INVENTORIES AND CHORD PROGRESSIONS IN GEORGIAN POLYPHONY

### Introduction

In this presentation, we want to report on the status of our work to determine the characteristic properties of chord inventories and chord progression structures in traditional Georgian polyphonic vocal music. The goal of the work that we are presenting today is to develop a workflow for the computational determination of the home region and/or the genre of a randomly chosen traditional Georgian song, based simply on a digital score (a musicXML file). This work involves multiple and varied challenges: conceptual, technical, musicological, and perceptual (to name a few), which we will not be able to exhaustively address in detail today. We should also mention that this project has a longer prehistory:

- First steps in the direction of our present work: (Arom & Vallejo, 2008, 2010). At that time, only Simha Arom and Frank Kane had met (1990).
- Between 2010 and 2015, Frank Kane and Frank Scherbaum (2010), Simha Arom and Frank Scherbaum (2014), and Simha Arom and Florent Caron-Darras (2015) started to work together. This led to a first series of short studies on sub-problems of our current work which helped us to identify some of the major hurdles we are facing: (Arom et al., 2018; Scherbaum et al., 2015, 2016b, 2016a).

The first major problem, which we can only now solve to our satisfaction, is how to deal with the fact that the tonal organization of traditional Georgian music does not correspond to the 12TET (12-tone equal temperament) system on which Western notation is based. It took several acoustical studies (Scherbaum et al., 2020, 2022) and the exploration of a number of conceptual dead-ends (e.g. determination of western church modes, *finalis* as reference notes) before we found the current work approach.

The second major hurdle that needed to be overcome was that before Ana Lolashvili joined the team in 2021, there were no Georgians on the team, and we were therefore worried that our working hypotheses, e.g. what are essential and what are ornamental aspects of a piece, what are the tonal centers and/or reference notes, might not stand up to rigorous questioning from our Georgian colleagues.

Between 2019 and 2021, in order to determine temperaments and scales, we had to move away from transcriptions because they constrained the music to a tonal and tempered organization with, for example, the presence of key signatures, semitones, and modulations. We had to move towards an exclusively acoustic analysis. Today, having established that Georgian polyphonies are based on an approximately unitonic heptatonic scale, with notably vertical adjustments for pure fourths and fifths, we were able to pursue our structural and syntactic research. Scores then re-entered our research corpus, but we adopted a new point of view towards them. These scores are essential in our process because they are a symbolization of the acoustic field, and this symbolization leads to simplification and standardization. They allow us to speak in notes rather than in frequencies. Above all, when these scores are obtained in digital format, they constitute the primary material of our database for computational analysis. We can thus handle a very large number of songs to consolidate our analyses.

### Current Workflow

Our current preprocessing workflow consists of several steps.

1. Cleaning the digital scores: Separating the 3 voices of the song onto different staves (for technical reasons), removing passing tones, neighboring, escape tones, ornaments, appoggiaturas, anticipations, and suspensions, so that the cleaned scores contain only the notes from the three voices, one per staff, and nothing else (Arom, 2017). This is a purely technical preprocessing step which, however, requires great care and can become rather time-consuming.

2. Reducing the scores to their “harmonic pillars”: leaving only structural chords. Removing “invisible notes” in digital scores.

3. Converting scores to music XML files.

4. The next step in the processing chain involved correction of the digital score for its representation in an inappropriate Western five-line staff notation which is intrinsically based on the assumption of a 12-tone equal temperament (12TET) scale. Acoustical analyses of the tonal organization of old as well as recent recordings (Scherbaum et al., 2020, 2022) clearly indicate that this is inappropriate. This is also the consensus among our Georgian colleagues. In our opinion, the description of the tonal organization of traditional Georgian vocal music seems to require more than just a single fixed scale, since the harmonic and melodic scales are different from each other (at least with respect to the 2<sup>nd</sup>). In addition, melodic step sizes (as the third aspect of tonal organization) are highly variable and again tell a different story (taking the modal value of the melodic step size distribution would even suggest an equidistant melodic scale). In the context of our work, we avoid having to decide on a particular tuning system. We instead make the assumption that:

- a. the melodic scale is heptatonic (with unknown exact interval structure in cents) and
- b. that if we remove all the accidentals and take the differences of the scale degrees between two voices, we obtain the corresponding harmonic interval. In order to allow for comparison of the relative bass voice scale degrees, we define the scale degree of the ending bass note as 0, scale degrees below that with negative numbers, and scale degrees above with positive numbers. This is simply for convenience to make the scores comparable. Example: bass voice scale degree: -1, middle voice: 3, top voice: 4. The resulting chord would be {-1, 4, 5}, with the first number being the bass voice scale degree and the second and third numbers the intervals from the bass to the middle and from the bass to the top voice, respectively.

Using this processing strategy, we obtain a table containing the complete chord progression for each song (Fig. 1).

### Dataset and Preliminary Results

For the study in its current state, we processed a total of roughly 120 songs from six different collections: GEL (Gelati), KAR (Kakheti-Kartli liturgical), SHE (Shemokmedi), FO1 (folk songs), GUR (Gurian folk songs), KCH (Kakheti-Kartli folk songs)

The datasets were chosen based on the collections of sheet music which were available in XML format at the time to Ana Lolashvili, with an aim to achieve a certain variety, and with the goal of increasing the number of songs in each category in the longer term.

Once the chord progression tables (cf. Fig. 1) have been prepared, there are many different ways to use the information that they contain. An obvious one is to simply analyze the frequencies of occurrence of particular chords or chord progression patterns (Fig. 2).

As a final example and an outlook for the next steps of our project, we briefly illustrate the

results of training different types of commonly used classification algorithms on this dataset and examine how well they perform in classifying as yet uncategorized songs. Since the datasets are still small, we emphasize that this is a very preliminary result. Specifically, we used  $\frac{3}{4}$  of the corpus for training and  $\frac{1}{4}$  for testing. The different classifiers: Markov, Random Forest, Naïve Bayes, Support Vector Machine, Nearest Neighbor, and Logistic Regression, performed quite differently, with the best one (Markov) correctly classifying about 95% of the test data. The resulting confusion matrix is shown in Fig. 3.

### **Why does it Work so Well?**

There are at least two possible reasons why the classification works so well. First, it might be that the chord inventories of the different sub-corpora are significantly different, which – sloppily speaking – makes it easy for the classification algorithm to find the proper association for a previously ‘uncategorized’ song. For this to happen, the frequency of occurrence of particular chords will differ strongly between the subsets. In cases where the chord inventories are not significantly different, however, it might be that the chord progressions (not the chords themselves) differ between the subsets. In other words, the different sub-corpora make different use of the chords. In order to test this, we calculated the frequency of occurrence profiles for the most frequent jointly used chords in the different subsets (Fig. 4)

Fig. 4 shows that based on the chord profiles between the individual sub-corpora there are significant differences in the use of particular chords (e.g. the (3–7), the (4–8)). Consequently, the chord progression features will also be different. Sloppily speaking, the classification algorithm offers many features for use. However, we want to emphasize that the dataset is still fairly small and there is still a lot of additional work ahead of us before we will feel ready to draw general conclusions.

### **What Next?**

The next steps will involve increasing the size of our corpus and testing the stability of the results. This is already underway.

### **Conclusions and Outlook**

The results are very encouraging since they tell us that the chord progression table seems to contain enough characteristic patterns to sort the current dataset quite successfully and correctly. As stated above, we don’t see this as a final result but rather as an important intermediate step forward in our ongoing journey to find the rules for the harmonic organization of Georgian polyphony.

If you are interested in contributing digital scores to this project, we invite you to join our team.

### **Acknowledgments**

The authors would like to thank Michèle Castellengo for her valuable insights and help in defining the modalities of our project, Tornike Skhiereli for his precious assistance with practical experiments at a crucial stage of our work, and Rusudan Tsursumia for her encouragement and assistance over the course of many years including, most recently, recommending Ana Lolashvili to join our team.

## References

- Arom, S. (2017). From Georgian to Medieval Polyphonies. Analysis and Modeling. In Dunsby, J., & Goldman, J. (Eds.), *The Dawn of Music Semiology, Essays in Honor of Jean-Jacques Nattiez* (pp. 59–80). Rochester, NY: University of Rochester Press and Boydell & Brewer.
- Arom, S., Darras, F. C., & Scherbaum, F. (2018). Structural analysis and modeling of Georgian and Medieval polyphonies. In Tsurtsunia, R., & Jordania J. (Eds.), *9th International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 302–312). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Arom, S., Kane, F., & Scherbaum, F. (2015). On the feasibility of Markov Model-based analysis of Georgian vocal polyphonic music. *Proceedings of the 5th International Workshop on Folk Music Analysis* (pp. 94–98). Paris, France: University Pierre and Marie Curie. <https://www.researchgate.net/publication/278242088-On-the-feasibility-of-Markov-Model-based-analysis-of-Georgian-vocal-polyphonic-music>
- Arom, S., Kane, F., & Scherbaum, F. (2016a). A graph-theoretical approach to the harmonic analysis of Georgian vocal polyphonic music. *Proceedings of the 6th International Workshop Folk Music Analysis* (pp. 59–60). Dublin: Technological University Dublin. <https://doi.org/10.21427/D79X7Z>
- Arom, S., Kane, F., & Scherbaum, F. (2016b). Graphical comparative analysis of the harmonic structure of the Akhobadze corpus of Svan songs. In Tsurtsunia, R., & Jordania J. (Eds.), *8th International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 170–184). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Arom, S., & Vallejo, P. (2008). Towards a theory of the chord syntax of Georgian Polyphony. In Tsurtsunia, R., & Jordania J. (Eds.), *4th International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 321–335). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Arom, S., & Vallejo, P. (2010). Outline of the syntax of chords in some songs from Samegrelo. In Tsurtsunia, R., & Jordania J. (Eds.), *5th International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 266–277). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Arom, S., Müller, M., Mzhavanadze, N., Rosenzweig, S., & Scherbaum, F. (2020). Tonal Organization of the Erkomaishvili Dataset: Pitches, Scales, Melodies, and Harmonies [Monograph]. In F. Scherbaum (Ed.), *Computational Analysis of Traditional Georgian Vocal Music*, Issue 1, pp. 1–66. <https://doi.org/10.25932/publishup-47614>
- Arom, S., Müller, M., Mzhavanadze, N., Rosenzweig, S., & Scherbaum, F. (2022). Tuning Systems of Traditional Georgian Singing Determined from a New Corpus of Field Recordings. *Musicologist*, 6(2), 142–168. <https://doi.org/10.33906/musicologist.1068947>



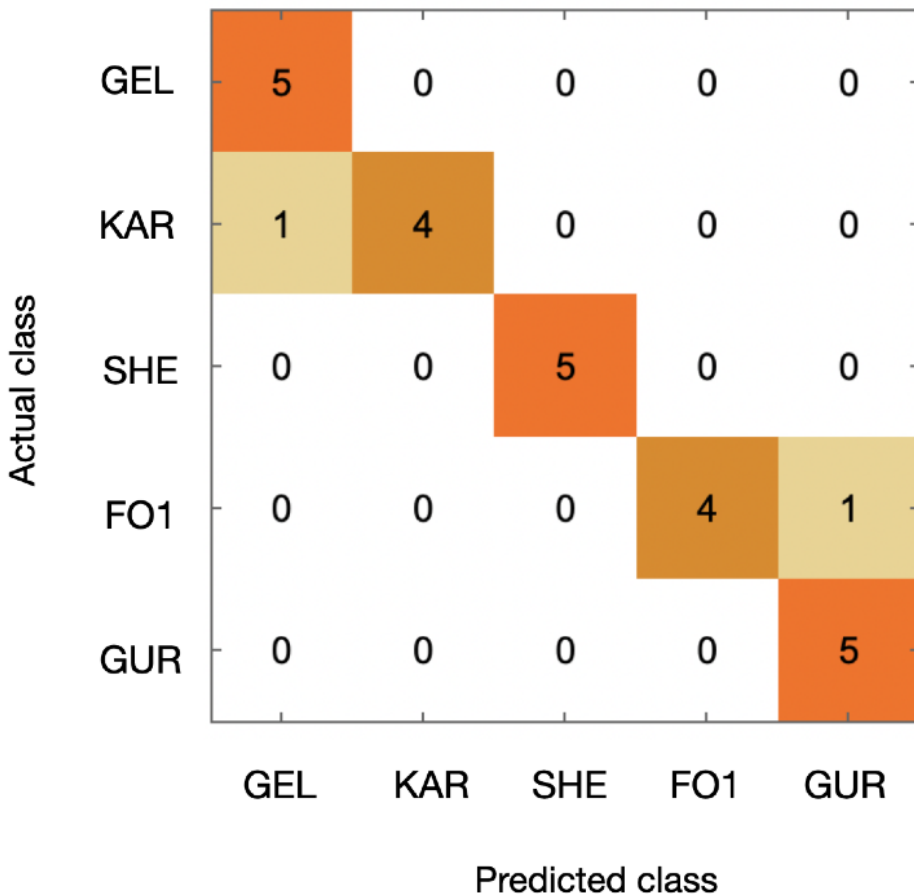
**სურათი 2.** აკორდებისა და მათი თანმიმდევრობის აღრიცხვა ყველაზე ხშირი აკორდებისთვის და აკორდული თანმიმდევრობისთვის სრულ კორპუსში. პირველი რიცხვი თითოეულ სვეტში არის კორპუსში მოტივის გამოჩენის რაოდენობა.

**Figure 2.** Chord inventory and chord progression inventories for the most frequent chords and chord progressions in the complete corpus. The first number in each column is the number of occurrences of a pattern in the corpus

Inventory	Single step	Double step	Triple step
321 (-1/3/5)	88 (0/3/5)→(-1/3/5)	45 (-2/3/5)→(-1/1/3)→(0/1/1)	11 (-3/5/7)→(-2/3/5)→(-1/1/3)→(0/1/1)
248 (-2/3/5)	86 (-1/1/3)→(0/1/1)	25 (-2/6/8)→(-2/5/7)→(-1/3/5)	9 (-4/4/8)→(-5/4/8)→(-4/3/7)→(-3/1/5)
206 (0/3/5)	65 (-1/3/5)→(0/1/5)	23 (0/3/5)→(-1/3/5)→(-2/3/5)	9 (-1/3/5)→(-2/3/5)→(-1/1/3)→(0/1/1)
144 (-2/6/8)	63 (-1/3/5)→(-2/3/5)	22 (-5/4/8)→(-4/3/7)→(-3/1/5)	8 (-6/6/10)→(-5/4/8)→(-4/3/7)→(-3/1/5)
142 (0/1/1)	47 (-2/3/5)→(-1/1/3)	20 (-1/6/8)→(-1/5/7)→(0/3/5)	8 (-2/5/9)→(-2/4/8)→(-1/3/7)→(0/1/5)
140 (-3/3/5)	42 (-2/3/5)→(-3/3/5)	18 (-2/4/8)→(-1/3/7)→(0/1/5)	8 (-2/4/6)→(-2/3/5)→(-1/1/3)→(0/1/1)
127 (-1/6/8)	39 (-1/3/7)→(0/1/5)	18 (0/3/5)→(-1/3/5)→(0/1/5)	8 (-2/3/5)→(-1/1/3)→(0/1/1)→(-2/3/5)
122 (0/1/5)	36 (-2/5/7)→(-1/3/5)	17 (-1/4/6)→(-1/3/5)→(0/1/5)	8 (-1/6/8)→(-1/5/7)→(0/3/5)→(-1/3/5)
117 (0/0/0)	34 (-2/6/8)→(-2/5/7)	15 (-1/3/5)→(-2/3/5)→(-1/3/5)	8 (-1/5/7)→(-2/5/9)→(-1/3/7)→(0/1/5)
106 (-1/5/7)	33 (-3/3/5)→(-2/3/5)	14 (0/4/6)→(0/3/5)→(-1/3/5)	8 (0/3/5)→(-1/3/5)→(-2/3/5)→(-1/3/5)
96 (-4/3/5)	33 (-1/4/6)→(-1/3/5)	13 (-2/5/9)→(-1/3/7)→(0/1/5)	8 (-2/3/5)→(-2/4/6)→(-2/5/7)→(-2/6/8)
96 (-3/6/8)	30 (-1/6/8)→(-2/6/8)	13 (-2/2/4)→(-1/1/3)→(0/1/1)	7 (-1/6/8)→(-1/5/7)→(0/3/5)→(-1/5/7)
92 (-2/5/7)	29 (-1/5/7)→(0/3/5)	13 (-1/3/5)→(-2/3/5)→(-3/3/5)	7 (-1/6/8)→(-1/4/6)→(-1/3/5)→(0/1/5)
92 (-1/1/3)	27 (-2/3/5)→(-1/3/5)	12 (-1/5/7)→(0/3/5)→(-1/3/5)	7 (-1/3/7)→(0/1/5)→(-1/6/8)→(-2/6/8)
86 (-4/6/8)	27 (-1/6/8)→(-1/5/7)	11 (-3/5/7)→(-2/3/5)→(-1/1/3)	7 (-1/3/5)→(0/4/6)→(0/3/5)→(-1/3/5)
78 (1/3/5)	27 (-1/3/5)→(0/3/5)		6 (-5/6/8)→(-6/6/10)→(-5/4/8)→(-4/3/7)
75 (-5/6/8)	25 (-4/3/5)→(-3/1/5)		6 (-2/6/8)→(-2/5/7)→(-1/3/5)→(-2/3/5)
65 (-2/4/8)	24 (0/4/6)→(0/3/5)		6 (-2/5/7)→(-2/6/8)→(-2/5/7)→(-1/3/5)
63 (-3/5/7)	23 (-3/5/7)→(-2/3/5)		6 (-2/5/7)→(-1/3/5)→(-2/3/5)→(-3/5/7)
59 (-4/5/7)	23 (-2/5/7)→(-2/6/8)		6 (-2/4/8)→(-1/3/7)→(0/1/5)→(-1/6/8)
59 (-2/5/9)	22 (-5/4/8)→(-4/3/7)		6 (-2/4/6)→(-2/5/7)→(-2/6/8)→(-2/5/7)
52 (-3/1/5)	22 (-4/3/7)→(-3/1/5)		6 (-2/3/5)→(-3/5/7)→(-2/3/5)→(-1/1/3)
49 (0/4/6)	21 (-4/5/7)→(-3/3/5)		6 (-1/5/7)→(-2/5/9)→(-2/4/8)→(-1/3/7)
47 (-5/3/5)	21 (-2/4/6)→(-2/3/5)		6 (-1/3/5)→(-2/3/5)→(-3/5/7)→(-2/3/5)
47 (-1/4/6)	21 (1/3/5)→(0/3/5)		6 (-1/1/3)→(0/1/1)→(-2/3/5)→(-2/4/6)
45 (-2/4/6)	20 (-2/3/5)→(-1/1/5)		6 (0/4/5)→(-1/5/7)→(-2/5/9)→(-2/4/8)
44 (-1/3/7)	20 (-1/1/1)→(0/1/1)		6 (0/3/5)→(-1/3/5)→(-2/5/7)→(-2/6/8)
43 (-4/5/9)	19 (-3/3/5)→(-4/3/5)		6 (0/3/5)→(-1/3/5)→(-2/3/5)→(-3/3/5)
43 (-4/4/8)	19 (-2/4/8)→(-1/3/7)		
43 (-3/4/8)	18 (-3/6/8)→(-1/3/5)		
43 (0/4/5)	17 (-4/6/10)→(-3/6/8)		
39 (-1/1/5)	17 (-2/6/8)→(-1/6/8)		
37 (-3/5/9)	17 (0/3/5)→(-1/5/7)		
35 (0/6/8)	16 (-4/6/8)→(-2/3/5)		
34 (-2/4/5)	16 (-2/6/8)→(0/3/5)		
33 (-5/5/7)	16 (-1/5/7)→(-2/5/9)		

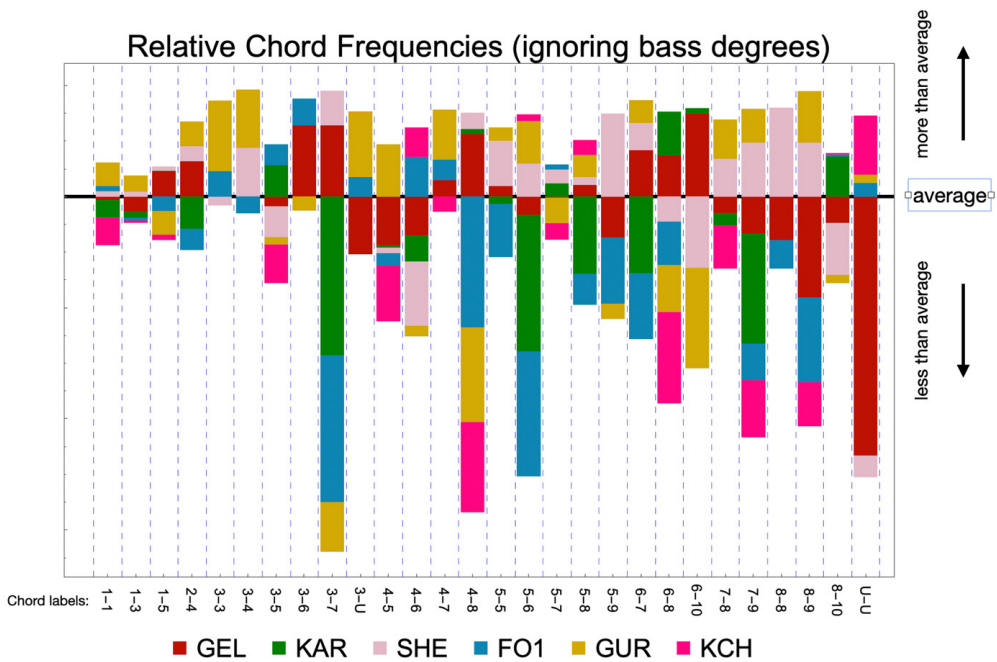
**სურათი 3.** მარკოვის კლასიფიკატორზე დაფუძნებული უნესრიგობის მატრიცა ტესტის მონაცემების კლასიფიკაციისთვის, რომელიც მომზადებულია სრული კორპუსის 3/4-ზე. შედეგი იყო ის, რომ ხუთი ქვეჯგუფიდან სამი იდეალურად იყო კლასიფიცირებული, ხოლო KAR-ის 5 სიმღერიდან 1 შეცდა GEL-ში და FO1-დან ერთი სიმღერა შეტანილი იქნა GUR კლასში (რაც, შეიძლება, იყოს რეალურად სწორი, რადგან FO1 მონაცემთა ნაკრები შეიცავს სიმღერებს სხვადასხვა რეგიონიდან).

**Figure 3.** Confusion matrix for the classification of the test data based on a Markov classifier trained on 3/4 of the complete corpus. The result was that three of the five subsets were classified perfectly while 1 of 5 songs from KAR was mistaken for GEL and one of the songs from FO1 was put into the GUR class (which may actually be correct because the FO1 dataset contains songs from different regions).



**სურათი 4.** სხვადასხვა ქვეჯგუფის აკორდების პროფილები მთელი კორპუსის აკორდული თანმიმდევრობის საშუალო პროფილთან შედარებით. აკორდის ეტიკეტებზე მითითებულია ინტერვალები ბანსა და შუა ხმას და ბანსა და ზედა ხმას შორის, შესაბამისად. თითოეული აკორდის ჰისტოგრამის ზოლები მიმაგრებულია ამ აკორდის საშუალო სიხშირეზე მთელ კორპუსში. საშუალო ხაზის ზემოთ მყოფი ზოლები მიუთითებენ იმაზე, რომ ამ კორპუსში შესაბამისი აკორდი (იხ. ფერის კოდი) გამოიყენება საშუალოზე უფრო ხშირად, ხოლო ქვემოთ მდებარე ზოლები მიუთითებენ იმაზე, რომ ის ნაკლებად ხშირად გამოიყენება.

**Figure 4.** Chord inventory profiles for the different subsets in comparison to the average chord progression profile for the whole corpus. The chord labels indicate the intervals between the bass and the middle part and the bass and the top part, respectively. The histogram bars for each chord are anchored to the average occurrence frequency of this chord in the whole corpus. Bars going above the average line indicate that the corresponding chord in this corpus (see color code) is used more often than average, while bars going below indicate that it is less frequently used.





**ახალი მიდგომა ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობის  
მუსიკალური ბგერათრიგების ანალიზისადმი**

ვოკალური მუსიკის ზეპირი ტრადიცია ფორმების დიდი მრავალფეროვნებით ხასიათდება. თითოეულ ტრადიციას აქვს ჟღერადობის იდენტობა, რომლის ამოცნობა შესაძლებელია ყურით, მუსიკის ინტერვალური ორგანიზაციის, რიტმული კომბინაციებისა და ხმათა ჟღერადობის ხარისხის მიხედვით.

წარმოდგენილი კვლევა ეფუძნება გამუდმებულ ურთიერთქმედებას სმენით აღქმასა და სპექტრულ-დროით აკუსტიკურ ანალიზს შორის, როცა ერთი მეორეს აყენებს კითხვის ნიშნის ქვეშ და პირიქით.<sup>1</sup>

**1. ტრადიციული მრავალხმიანი მუსიკის  
რამდენიმე ბგერითი მახასიათებელი**

ღია ცის ქვეშ სიმღერა ხელს უწყობს ვოკალური ხმის ჰარმონიებით დატვირთვას. სრულფასოვანი ჟღერადობა აკუსტიკურ ანალიზში სპექტრული სიმდიდრით (8000ჰც-მდე და მეტი) გამოიხატება, რაც შესაძლებელს ხდის მაღალი დონის ჰარმონიული დამთხვევების ძიებას<sup>2</sup> (სურ. 1.).

ჩვენი მიდგომის მეორე მნიშვნელოვანი მომენტი არის სიხშირის სტაბილურობა. როგორც „ცოცხალ“ მუსიკალურ ინსტრუმენტს, ხმას ახასიათებს შინაგანი, ხანმოკლე არასტაბილურობა<sup>3</sup>, რომელიც ანალიზის დროს ჩანს და რომელსაც ჩვენ გამიზნულად უგულებელვყოფთ, რადგან ის გვამახსოვრდება, როგორც ვოკალური წყაროს მახასიათებელი. ტრადიციული მომღერლების ხმები ვიბრატოს გარეშე, უფრო ხშირად აღიქმება, როგორც „ნამდვილი“, ტრადიციული და, მაშასადამე, სტაბილური.

სიხშირის ხანგრძლივი სტაბილურობა გვაძლევს ობერტონების სპექტრების შედარების საშუალებას მთელი ნაწარმოების განმავლობაში. სტაბილურობა, რომელსაც ჩვენ ვაკვირდებოდით აკა პიგმეების სიმღერაში, უფრო მეტად მნიშვნელოვანია, რადგან მომღერალთა ჯგუფის შემადგენლობაში არის ბანაკის ყველა წევრი (სურ.2).

სხვა შემთხვევებში მომღერლები არ ინარჩუნებენ ამ სტაბილურობას: ბგერები უფრო და უფრო მკვეთრდება, როგორც ეს ჩანს ვიეტნამური სიმღერის მაგალითზე (სურ. 3). ეს ეფექტი არ არის ჩვენი მიდგომის ხარვეზი, რადგან ნაწილებს შორის შედარებითი სტაბილურობა შენარჩუნებულია საერთო ობერტონების წყალობით, რომლებიც ქმნიან მრავალხმიანი ნაწარმოების ჩარჩოს.

<sup>1</sup> ცხადია, რომ ნებისმიერი აკუსტიკური გაზომვის წინ გათვალისწინებული უნდა იყოს ჩამწერი მონყობილობის ტექნიკური მახასიათებლები.

<sup>2</sup> განსაკუთრებით Audiosculpt პროგრამული უზრუნველყოფით (@lrcam), რომელიც გთავაზობთ მრავალნაირ ინტერაქციას ვიზუალურ რეპრეზენტაციებსა და ჰარმონიული სპექტრის ფილტრაციისა და სინთეზის ხერხებს შორის.

<sup>3</sup> ძალიან ხანმოკლე არასტაბილურობა. მოხსენიებულია თეზისებში, დაახლოებით, 25 ცენტრ (Kastelengo, 2015: 265, აუდიომაგ. 6.5).

## 2. საერთო ობერტონების ცნება მელოდიაში

საერთო ობერტონების ცნება ხანგრძლივი ისტორიის ანუ პროპორციების გამოყენების ნაწილია. საზომების გამოყენებამდე, რომლებიც გამოხატულია ათვლის აბსოლუტურ წერტილთან მიმართებაში – მეტრიგრძლიობისთვის, ჰერცი სიხშირისთვის – ინჟინრების, არქიტექტორებისა და სიმებიანი საკრავების მწარმოებლების ჩვეულებრივი პრაქტიკა ეფუძნებოდა სხვადასხვა გამოყენებული რაოდენობის შედარებასა და გაზომვას. დასავლური მუსიკის თეორიის გრძელი ისტორია ეფუძნება სიმების სიგრძის შედარებას, რომლებიც ქნიან მუსიკალური ბგერათრიგის ინტერვალებს: თანაფარდობა 2:1 – ოქტავისთვის, თანაფარდობა 3:2 – კვინტისთვის, როგორც ეს მუსიკალური ტრაქტატების მრავალრიცხოვანი ილუსტრაციებიდან ჩანს.

როდესაც მევიოლინეები E სიმს A სიმზე აწყობენ, ამ ორ სიმს შორის კვარტის დასარეგულირებლად საერთო ობერტონების გამო ისინი აშორებენ რიტმს: ქვეცნობიერად იყენებენ ძალიან ზუსტ არითმეტიკას. ხმოვანი მოვლენები, რომელიც თავს იჩენს ორი პერიოდული ბგერის შერწყმისას, მკაფიოდ ესმით მუსიკოსებს და ჩანს აკუსტიკური ანალიზის დროს (სურ. 4ა, 4ბ).

მაგალითისთვის განვიხილოთ აღმავალი კვარტა A3–E4. ამ ორ ბგერას საერთოა აქვს E5, რომელიც არის A3-ის მესამე ობერტონი და E4-ის ოქტავა. სონოგრაფიულ ანალიზზე რომლის სიხშირეების შკალა წრფივია, ჩანს და შესაბამისად სწრაფად, დაანგარიშების გარეშე, იდენტიფიცირებადია, ორი თანმიმდევრული ბგერის საერთო ობერტონები. დავამატებთ, რომ სიზუსტე მით უფრო დიდია, რაც უფრო დიდია ობერტონების რაოდენობა, რადგან სიხშირეების სხვაობა ობერტონების რიგთან ერთად მატულობს<sup>4</sup>. თუმცა მუსიკალურ პრაქტიკაში, ხმები რაც უფრო მდიდარია ობერტონებით, მით უფრო საგრძნობია მომღერლების მიერ ინტერვალების კორექტირება, რაც გავლენას ახდენს მთლიანი აღქმის ხარისხზე.

მკვლევრისთვის, ინტერვალების ვიზუალური შეფასების მეთოდი საერთო ობერტონების ძიებით – რომელსაც ჩვენ დიდი ხანია ვიყენებთ – ზოგჯერ სიურპრიზებს გულისხმობს როგორც ამას გვიჩვენებს სურათი 5 (აუდიომაგ. 1).

ეს არის სიმჰა არომის მიერ ხელახლა ჩაწერილი მრავალხმიანობის ცალკეული ნაწილის სონოგრამა<sup>5</sup>. რიტმის ფონზე (ტაში) ჩნდება სამი ცალკეული მელოდიური სემანტი. ყველაზე დაბალი ობერტონის ნუმერაციით (H1)–დან დაწყებული, ემისიის შუაში ჩვენ ვაკვირდებით მელოდიის ორი თანმიმდევრული ბგერის 7 და 8 ობერტონების ჰორიზონტალურ დამთხვევას. მიუხედავად იმისა, რომ ხმა ოდნავ მოძრაობს, სტატისტიკურად აშკარაა, რომ ეს მართლაც არის 8/7 ინტერვალის ვოკალური რეალიზაცია<sup>6</sup>. დასავლურ კულტურაში ეს ინტერვალი არ გვხვდება.

## 3. საერთო ობერტონები ორხმიან მრავალხმიანობაში

როგორც კი ორი ხმა ერთდროულად იწყებს სიმღერას, მათი სიხშირეები ერთიანდება და წარმოქმნის სხვადასხვა აკუსტიკურ ფენომენს: რიტმს, „უსწორმასწორობას“, დიფერენციალურ ბგერებს. ყველაზე ხშირად ჩანანერში ხმები ერთმანეთშია არეული და რთულია იმ ბგერათრიგის დადგენა, საიდანაც ისინი

<sup>4</sup> საერთო ობერტონების შესახებ იხ. Kastelengo, 2015: 55, 401.

<sup>5</sup> ეს მაგალითი არის ნაწილი სიუზან ფურნისთან ერთად ჩატარებული აკა ჰიგმების ინტერვალური სისტემის კვლევისა, რომელიც ეფუძნება სიმჰა არომის მიერ 1971–1986 წწ შექმნილ ხმოვან არქივებს. შედეგები ამჟამად იბეჭდება და გამოქვეყნდება AAWM ასოციაციის პუბლიკაციაში.

<sup>6</sup> ინტერვალების ციფრებით გამოხატვისას მიღებული პრაქტიკაა მრიცხველში უფრო დიდი ციფრის ჩასმა 0-ზე მეტი შედეგის მისაღებად.

მოდიან. აქ წარმოგიდგენთ დუეტების ორ მაგალითს, რომელთა სპექტროგრაფიული გამოსახულება გვაძლევს ინტერპრეტაციის ახალ შესაძლებლობებს საერთო ობერტონებზე დაკვირვების საფუძველზე.

### **3.1. ტრადიციული სიმღერა ვიეტნამიდან** (სურ. 6, აუდიომაგ. 2)

ახალგაზრდა მამაკაცების დუეტის ანალიზი პოლიფონიაში მუსიკალური სიტუაციების მრავალფეროვნების კარგი მაგალითია. სიმღერის ოთხივე ნაწილში თანმიმდევრულად გვესმის:

ა – თითოეული ხმის V1 და V2 მონაცვლეობით შესვლა სოლოში.

ბ – სწრაფად განვითარებადი სიხშირით ახლოს მდგომი სტაბილური V1 და V2 ხმების ერთიანობა.

გ – V1 და V2-ის ერთდროული სტაბილიზაცია კვარტაზე 4 წამის განმავლობაში

დ – ამ ორი ხმის უნისონი წინმსწრებ დაბალ ბგერაზე 14 წამის განმავლობაში შეწყვეტილი მეორე ხმის სწრაფი ევოლუციებით.

სპექტრულიანალიზი, ასევე, ავლენს ულერადობის მნიშვნელოვან თავისებურებას. ორი მომღერალი [a] ხმოვნის ორი ფორმანტის ზონის კონტროლირებადი გამოყენებით ახერხებს დაბალი ბგერის მე-3 და მე-6 ობერტონების გაძლიერებას ისე, რომ კვინტა მუდმივად გვესმის მაშინაც კი, როდესაც ორი ხმა უნისონშია<sup>7</sup>.

### **3.2. მომღერალთა ტრადიციული დუეტის მაგალითი კუნძულ ფლორესიდან**

(ლამაჰოლოტი) (სურ. 7, აუდიომაგ. 3)

ამ სტილის დუეტებში ხმები მონაცვლეობენ იმ მომენტებს შორის, რომელშიც ისინი გრძელდებიან, შედეგად მათ შორის იქმნება ყურით ობერტონთა რიგის ინტერვალზე ან უნისონზე.

გაბმულ ნოტებზე რიტმისა და „უსწორმასწრობის“ კონტროლი ტრადიციის მატარებლების მიერ ფასდება, როგორც საუკეთესო მომღერლების ოსტატობის ნაწილი<sup>8</sup>, მაგრამ შეუძლებელია თითოეული ხმის 'პარტიტურის' ამოღება, რადგან ორ ხმას შორის ინტერვალები ძალიან მცირე და ხანმოკლეა.

სწორედ ერთი და იმავე სიხშირის 13 გამოვლენის საერთო ობერტონების სპექტრულ-დროებითი ანალიზის ვიზუალური იდენტიფიკაცია გვაძლევს მთავარ ფუძისეულ ინტერვალებსა და ჩარჩო ინტერვალებზე – 7/5 – *წვდომის შესაძლებლობას*. ეს საერთო ობერტონი, მისი მხოლოდ 4kHz (სურ. 7) გაივლის 1–7–11 ციფრებით მითითებული 6 ბგერის ობერტონში; ასევე, გაივლის მცირე ტერცის 6/5 ბგერებისთვის საერთო ობერტონში: 2–5–8 ციფრებით მითითებულ ბგერებში და მე-7 ობერტონში ორი ხმიდან ერთ-ერთის მელოდიური განცალკევებით, რომელიც ჩანს 3, 4, 6, 9, 10, 12, 13 ციფრებზე.

## **4. სამ ან მეტ ხმიანი მრავალხმიანობა:**

### **აკა პიგმეების მრავალხმიანობის მაგალითი**

მე-5 სურათის (აუდიომაგ. 1) შესაბამისი ხმოვანი მაგალითის მოსმენისას ყველა მუსიკოსს ესმის დიდი სეკუნდა, „ოდნავ დიდი“, მაგრამ მისაღები ვოკალური

<sup>7</sup> ნამღერი ბგერის ობერტონებზე ვოკალური ფორმატების კორექტირება გამოიყენება მრავალ ვოკალურ ტრადიციაში ((Kastelengo, 2015: 465–470).

<sup>8</sup> ib. Rappoport, Dana, 2011, pp.103–132

ნაწარმოების ჩვეულებრივი ვარიანტების, ან როგორც ხდება ხოლმე, ჩანერის მცირე ხარვეზის გათვალისწინებით. მაგრამ ჩანანერის ტექნიკური ხარისხი არც აქ არის სადავო<sup>9</sup>. ჩვენი ანალიზები ადასტურებს მომღერლების სტაბილურობის განმეორებადობას. იმის გათვალისწინებით, რომ მუსიკალური სტრუქტურა პერიოდულია, შეგვიძლია გამჭვირვალედ აღვებჭდოთ ერთი და იმავე სეგმენტის რამდენიმე რეალიზაცია. და როგორც სურს. 8-ზე ვხედავთ, ორ მომღერალი შთამბეჭდავ იმპროვიზაციას აკეთებს: ყველა ინტერვალი 9/8, 8/7 და 7/6 შესანიშნავად კონტროლდება ერთი პერიოდიდან მეორეში.

ყველაზე ხშირად ეს არის მუსიკოსების სმენითი “გაუგებრობები”, რომლებსაც მეხსიერებაში აქვთ ტემპირებული გამის ბგერები, პასუხისმგებელი მცდარ ინტერპრეტაციებზე, როდესაც ინტერვალების გაზომვა ცენტრებში ძალიან შორდება ოქტავის დაყოფას თორმეტ თანაბარ ნაწილად.

### 5. მიმოხილვა და დასკვნა

ყველა ინტერვალური სისტემის გასაგებად, კიდევ ერთხელ შევხედოთ ობერტონულ მწკრივს (სურ. 9). ყველაზე ტრადიციული მრავალხმიანი მუსიკა სტაბილიზდება ვერტიკალურად ობერტონული მწკრივის პირველ ინტერვალებზე: ოქტავა H1–H2; კვინტა H2–H3 და კვარტა H3–H4, “ჩარჩო” ინტერვალებზე, რომელთა საერთო ობერტონები ადვილად ისმინება და იზომება<sup>1</sup>.

მე-7 ობერტონი, რომლის არსებობა იგნორირებულია დასავლურ მუსიკოლოგიაში, თუმცა კი არის ჰიგმეებისა და ფლორესის დუეტების მუსიკის განუყოფელი ნაწილი, ორიენტირებულია ობერტონული მწკრივის სხვა ნაწილების, მაგალითად, არჩევანი მე-6 და მე-12 ობერტონებს შორის, სადაც ვხედავთ რომ კვარტას H6–H8<sup>1</sup>, აქვს შუალედური H7.

ვაგრძელებთ პროცესს და აღვნიშნავთ, რომ კვარტა H8- H12 შედგება კლების მნიშვნელობის მქონე 4 ინტერვალისგან: მაჟორული ტონი 9/8, მინორული ტონი 10/9<sup>1</sup>. და ორი სხვა, რომლებიც კიდევ უფრო მცირეა 11/10, და 12/11. ეს ინტერვალები გვხვდება რამდენიმე ტიპის მუსიკაში და, კერძოდ, ქართულ მუსიკაში. სურათი 10 გვიჩვენებს 2019 წელს ჩანერილი ლიტურგიკული გალობის დაბოლოების ანალიზს<sup>1</sup>, სადაც ორი საინტერესო მომენტი: ე.წ. “ნეიტრალური” ტერციისა და მცირე ინტერვალების არსებობა, რომელთა ინტერპრეტაცია რთულია მათი სიმცირისა და გაზომვის გაურკვევლობის გამო. თანმიმდევრობა ობერტონულად არსებობს 3/2 კვინტის სტაბილურ ინტერვალში A-დან B-მდე.

<sup>9</sup> ჩანანერი ნაგრაზე. ეს აკუსტიკური კვლევა იცებს არა მხოლოდ მხარდაჭერის ტექნიკური ხარისხით, არამედ ხელახალი ჩანერის მეთოდითაც, რაც იძლევა მრავალხმიანობის ცალკეულ ნაწილებზე წვდომის შესაძლებლობას. გვსურს მაღლობა გადაუხადოთ სიმჟა არომს მის არქივებზე წვდომის უფლებისათვის.

<sup>1</sup> ზოგიერთი, ტაივანის “ბუნუნის” მსგავსი ირჩევს ოქტავას, კვინტასა და მცირე ტერციას: იხ. Vu Rung Shun, 1996.

<sup>1</sup> ვარტის ციფრული გამოსახულება არის მის გარშემო არსებული ორი ჰარმონიული ციფრის კოეფიციენტი. ჩვენ მართლაც ვხედავთ, რომ თანაფარდობა 8-ის 6-თან იგივეა, რაც 4-სა 3-თან.

<sup>12</sup> Vu Rung Shun, 1996. კვარტის ციფრული გამოსახულება არის მის გარშემო არსებული ორი ჰარმონიული ციფრის კოეფიციენტი. ჩვენ მართლაც ვხედავთ, რომ თანაფარდობა 8-ის 6-თან იგივეა, რაც 4-სა 3-თან. ეს ორი ინტერვალი ერთად ქმნის ალორძინების ხანის მუსიკის რეგულირების რამდენიმე სისტემის ‘წმინდა’ დიდ ტერციას. იხ. Duffin (2006).

<sup>13</sup> თორნიკე სხიერელის ნამღერის ჩანანერი სიმჟა არომის სახლში 2019 წელს; ხელახალი ჩანერის ტექნიკა.

A-ში შუა ხმა კვინტას ანაწილებს ორ ინტერვალად: ძირითადი ტონი 9/8 და კვარტა 8/6.

B-ში შუა ხმა ქვევით ჩადის და კვინტა ნაწილდება ორ თანაბარ ინტერვალად, რომლებიც ჟღერენ, როგორც უცნაური ტერცია. ამ ორი ინტერვალის მნიშვნელობებია  $301.5/246=1.225$  და  $246/200.1=1.229$ . ამის ახსნა მარტივია. დიდ ტერციას 5/4 (აქ 10/8) და მცირე ტერციას 6/5 (აქ 12/10) შორის არის შუალედური/გარდამავალი ინტერვალი 11/9 ტერცია (ნეიტრალური ტერცია).

C-ში ზედა ხმა ჩადის დაბლა; დანარჩენი ორი ხმა ერთიანდება და პირველთან ერთად ქმნის ერთიან ნეიტრალურ ტერციას.

D-ში სამივე ხმა უნისონშია, მუსიკალურად ინაწილებენ საწყის კვინტას, რომელსაც ემყარება მცირე ტერცია (6/5) და დიდი ტერცია (5/4).

ეს მუსიკალური ნაწყვეტი სესხულობს ობერტონული ტრანშის 8/12 ინტერვალებს და შეიძლება ველოდოთ, რომ მცირე მელოდიური ინტერვალებიც იმავე სისტემაშია, რაშიც მკითხველსაც შეუძლია დარწმუნდეს.

ასეთი მელოდიური სიზუსტე შორს არის ციფრული ვარაუდებისგან, რომლებიც ბუნდოვანს ხდის ზოგიერთ წიგნს აკუსტიკის შესახებ. მათზე დაკვირვება შესაძლებელია სპექტრული ანალიზზე საერთო ობერტონების ძიების დროს და როგორც ჩანს, ახდენენ გამოთვლების ინტერპრეტაციას სისტემაში, რომელიც მათ ფარავს. უპირველეს ყოვლისა, ისინი ასახავენ ინსტრუმენტალისტებისა და მომღერლების განსაკუთრებულ ოსტატობას, რომლებიც წარმოადგენენ ათასწლოვანი ტრადიციის ნაწილს და რომლებიც ყურით ახდენენ კორექტირებას.

დიდი მადლობა ფრანკ კეინს ინგლისური თარგმანისთვის.

**თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა**

### **აუდიომაგალითები**

1. სიმჰა არომის პირადი არქივი, კოკოიანდონგო – 1979.11; ბილიკი 18; მომღერალი: ნდოლე.
2. შრომის სიმღერა მონაცვლეობით, XI. ვიეტნამი [ნუნგ ან] ლანგ ტრენ, საო ბანგის პროვინცია. „მსოფლიოს ხმები“ III N16, ადამიანის მუზეუმი, პარიზი 1996.
3. დანა რაპოპორტის პირადი არქივი; კუნძული ფლორესი; „თანჯუნგ ბუნგას“ რაიონი, 2007.

*MICHELE CASTELNGO*  
(FRANCE)

## A NEW APPROACH TO ANALYZING THE MUSICAL SCALES OF TRADITIONAL VOCAL POLYPHONY

There is a wide diversity of forms of oral tradition polyphonic vocal music. Each tradition has a sound identity that can be recognized by ear, because of the specific features of its interval organization and the combinations that result from its blending beats – as well as by the sound qualities of the voices themselves.

The research that we present here is based on the constant interaction between listening and spectro-temporal acoustic analysis, one questioning the other and vice versa<sup>1</sup>.

### 1. Some Remarkable Sound Characteristics of Traditional Polyphonic Music

Singing in the open air promotes vocal emission which is rich in harmonics. The sensation of a full sound is reflected in acoustic analyses by great spectral richness, up to 8000 Hz and more, thereby making it possible to seek high-level harmonic coincidences<sup>2</sup> (Fig. 1).

The second important point for our approach is frequency stability. As a „living“ musical instrument, the voice has an intrinsic short-term instability<sup>3</sup> visible in analyses, which we perceptively ignore because it is remembered as a characteristic of the vocal source. Without vibrato, the voices of traditional singers are most often perceived as being „straight“, and thus stable.

Long-term frequency stability allows us to compare the harmonic spectra over an entire piece. The stability that we observed in the singing of the Aka Pygmies is all the more remarkable because the group of singers includes all of the members of the encampment, with no distinctions (Fig. 2).

In other cases, the singers do not remain at the same pitch: they most often go progressively sharp, as we can see in the Vietnamese song (Fig. 3). This effect is not a drawback in our approach because the relative stability between the parts is maintained thanks to the common harmonics which constitute the musical frame of reference of a polyphonic piece.

### 2. The Notion of Common Harmonics in Melody

The notion of common harmonics is part of a long history, i.e. the use of proportions. Prior to the use of measurements which are expressed with respect to an absolute reference – the meter for lengths, the 440 Hertz tuning fork for frequencies – the common practice of engineers, architects, and stringed-instrument makers was based on the comparison and measurement of the **ratios** between the various quantities involved. The long history of Western music theory is based on comparisons of the length of strings producing the intervals of the musical scale: the ratio of 2 to 1 for the octave, the ratio of 3 to 2 for the fifth as seen from the numerous illustrations of musical treatises.

---

<sup>1</sup> It goes without saying that the technical qualities of the recording support should be taken into account before any acoustic measurements.

<sup>2</sup> Particularly with the Audiosculpt software (@Ircam) which offers numerous interactions between the visual representations coupled with tools for filtering and synthesis of the harmonic spectrum.

<sup>3</sup> Very short-term instability. Mentioned in the abstract, on the order of 25 cents (Kastelengo, 2015: 265, sound 6.5).

When violinists tune the *E* string to the *A* string, to tune the fifth interval between these two strings, they carry out a similar comparison operation by eliminating the beats due to the common harmonics: they unconsciously practice very precise arithmetic. The sound phenomena that occur during the combination of the two periodic sounds are clearly audible for musicians and visible on an acoustic analysis (Fig. 4a, 4b).

Let us consider for example the ascending fifth *A3–E4*. The two sounds have in common the *E5* which is harmonic 3 of *A3* and which is also the octave of *E4*. On a sonographic analysis in which the scale of frequencies is linear, the common harmonic of the two successive sounds is visible, and thus identifiable right away, with no calculation. Let us add that the precision is all the greater when the number of harmonics is large because the frequency difference increases with the rank of the harmonics<sup>4</sup>. In musical practice, however, the more the voices are rich in harmonics, the more the adjustment of the intervals is a perceptible effect taken into account by the singers, an effect that influences the overall perceived quality.

For the researcher, the method of visual evaluation of intervals by seeking common harmonics – which we have long practiced – sometimes involves surprises, as seen in Figure 5 (audio. 1).

This is a sonogram of a separated part of a polyphony recorded in re-recording by Simha Arom<sup>5</sup>. Three separated melodic segments appear against the backdrop of the rhythm (clapping). By numbering the harmonics starting from the lowest one (H1), we observe in the middle of the emission a horizontal coincidence between harmonics 7 and 8 of two successive sounds of the melody. Although the voice moves a little bit, it is statistically clear that it is indeed the vocal realization of the interval 8/7<sup>6</sup>. This interval is not found in Western culture. Let us add that the path of the horizontal line going through the two harmonics 8 and 7 allows us to estimate the inevitable instability of the voice – very low for this singer – while confirming that it is indeed the harmonic ratio 8/7, which occurs again in each segment of the song.

### 3. Common Harmonics in two-part Polyphony

As soon as two parts start singing simultaneously, their frequencies come together, producing various acoustic phenomena: beats, roughness, and differential sounds. Most often the parts are mixed in the recording and it becomes difficult to access the musical scale that they come from. We present here two examples of duets for which the spectrographic image offers new interpretation possibilities based on the observation of common harmonics.

#### 3.1. Traditional Song from Vietnam (Fig. 6, audio ex. 2).

The analysis of the duet of young boys is a good example of the diversity of musical situations in polyphony. In each of the four parts of the song we hear successively:

- a- The alternating entrance of each voice V1 and V2 in solo.
- b- The union of stable voice V1 and voice V2 which is close in frequency, evolving rapidly.

<sup>4</sup> For the common harmonics see: Kastelengo, 2015: 55, 401.

<sup>5</sup> This example is part of the research carried out with Susanne Fürniss on the study of the interval system of the Aka Pygmies based on sound archives constituted by Simha Arom from 1971 to 1986. The results are now in publication and will appear in a publication of the AAWM association.

<sup>6</sup> In the numerical expression of the intervals, it is customary to put the larger number in the numerator to obtain a result greater than 0.

c- The simultaneous stabilization of V1 and V2 on a fifth interval for four seconds.

d- The unison of the two parts on the preceding low sound for 14 seconds, interrupted by the rapid evolutions of voice 2.

The spectral analysis also reveals a remarkable sound achievement. The two singers obtain, through the controlled use of the two formant zones of the vowel [a], the reinforcing of harmonics 3 and 6 of the low sound, such that we hear the permanence of a fifth interval, even when the two voices are in unison<sup>7</sup>.

### **3.2. Example of a Traditional Duet of Singers from the Island of Flores (Lamaholot)**

(Fig. 7, audio ex. 3)

In this style of duets, the voices alternate between moments where they continue, making between them very small intervals, difficult to identify by ear, and moments of stability on an interval of the harmonic series or in a unison.

The control of the beats and the variable „roughness“ on the held notes is appreciated by the tradition bearers and is part of the mastery of the best singers, but the „score“ of each voice is practically impossible to extract because the intervals between the two parts are very small and of very short duration.

*It is the visual identification of the spectro-temporal analysis of a harmonic common to 13 occurrences of the same frequency which gave us the key for accessing the main underlying intervals and also the framework interval of ratio 7/5. This common harmonic, only 4 kHz from it (fig. 7) goes through harmonic 6 of the sounds indicated by numbers 1–7–11; it also goes through the harmonic common to the two sounds of the minor third chord 6/5: sounds number 2–5–8 and through harmonic 7 with a melodic uncoupling of one of the two parts in unison, visible at numbers 3, 4, 6, 9, 10, 12, 13.*

### **4. Polyphonies in 3 or More Parts: Example of Polyphony of the Aka Pygmies**

When listening to the sound example corresponding to Figure 5 (audio ex. 1), all musicians hear a major tone, „a slightly large one“, but acceptable with regard to the usual variability of vocal production, or because of the minor flaws due to the recording as can be observed with records.

But here, the technical quality of the recordings is not in question<sup>8</sup>. Our analyses attest to the reproducibility of the stability of the singers. Given that the musical structure is periodic, we can superimpose several realizations of the same segment by transparency. As we can see in Figure 8, the two singers have impressive reproducibility: all of the intervals, 9/8, 8/7, and 7/6 are perfectly controlled from one period to another.

Most often these are listening „misunderstandings“ of musicians who have in memory the sounds of the tempered scale which are responsible for erroneous interpretations when the measurements of intervals in cents move too far away from the division of the octave into twelve equal parts.

---

<sup>7</sup> The adjustment of the vocal formants on the harmonics of the sung sound is used in many vocal traditions. (Castelengo, 2015: 465–470).

<sup>8</sup> Recording on Nagra. This acoustical study benefits not just from the technical quality of the support, but also from the re-recording method which offers the possibility of accessing the separate parts of the polyphony. We would like to thank Simha Arom for giving us access to his archives.



## 5. Overview and Conclusion

To understand all interval systems, we must take another look at the harmonic series (figure 9). Most traditional polyphonic music stabilizes vertically over the first intervals of the harmonic series: the octave H1–H2; the fifth H2–H3 and the fourth H3–H4, „framework“ intervals of which the common harmonics are easily audible and measurable<sup>9</sup>.

The presence of harmonic 7, ignored in Western musicology although it is an integral part of Pygmy music and the duets from Flores, orients on the choice of the other parts of the harmonic series, such as that found between harmonics 6 and 12, where we see that the fourth H6–H8<sup>10</sup> [has as an intermediary H7. Continuing the process, we note that the fifth H8–H12 is composed of four intervals of decreasing value: the major tone  $9/8$ , the minor tone  $10/9$ <sup>11</sup>, and two others which are still smaller,  $11/10$  and  $12/11$ . These intervals are found in several types of music and in particular in Georgian music. Figure 10 shows the analysis of the coda of a liturgical chant recorded in 2019<sup>12</sup> which offers two remarkable points: the presence of the so-called „neutral“ third and small intervals which are difficult to interpret because of their smallness and the uncertainties of measurement.

The sequence is harmonically contained within a stable  $3/2$  fifth interval from A to B

In A, the middle part shares the fifth in two intervals, a major tone  $9/8$  and a fourth  $8/6$ .

In B, the middle part goes lower and the fifth interval is shared in two equal intervals which sounds like a strange third. The values of these two intervals are  $301.5/246 = 1.225$  and  $246/200.1 = 1.229$ . It is easy to interpret. Between the major third  $5/4$  (here  $10/8$ ) and the minor third  $6/5$  (here  $12/10$ ) there is an intermediary interval, the  $11/9$  third (neutral third).

In C, the top part goes down; the other two voices come together to form with the first a single neutral third.

In D, the three parts are in unison, musically sharing the starting fifth, which is underlying in harmony in a minor third ( $6/5$ ) and a major third ( $5/4$ )

This musical excerpt borrows the intervals of the harmonic tranche  $8/12$  and we can expect that the small melodic intervals are also within the same system, which the reader can verify.

Such melodic refinements are very far from the numerical speculations that encumber several books on acoustics. They are directly observable on the spectral analyses by the seeking of common harmonics and they are found to be interpreting the calculations in the system that covers them. Above all, they reflect the exceptional skill of the instrumentalists and singers who are part of a millennial tradition and who make adjustments by ear.

*Many thanks to Frank Kane for the English translation.*

---

<sup>9</sup> Some, like those of the „Bunun“ of Taiwan, chose the octave, the fifth and the minor third: see Wu Rung Shun, 1996.

<sup>10</sup> The numerical expression of the fourth is the quotient of the two harmonic numbers that surround it. We see indeed that the ratio of 8 to 6 is the same as 4 to 3.

<sup>11</sup> These two intervals together form the „pure“ major third of several tuning systems of the *Renaissance* music. See Duffin (2006).

<sup>12</sup> Recording of the singing of Tornike Shkiereli at the home of Simha Arom in 2019; re-recording technique.

### Audio Examples

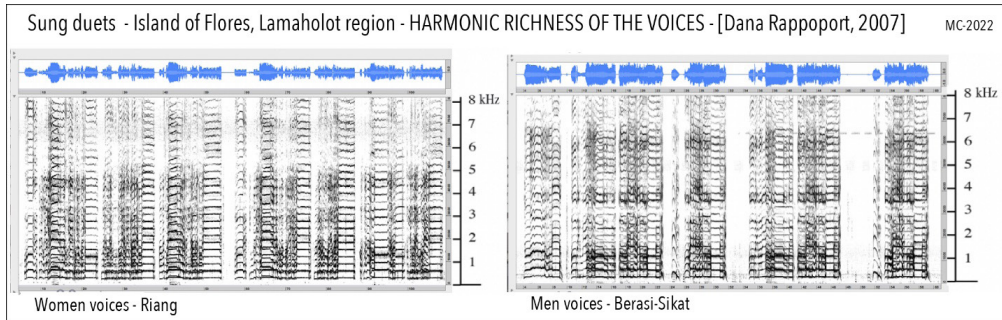
1. S. Arom personal archive; kokoyandongo – 1979.11; track 18; singer: Ndole
2. Chant de travail alterné, xi; Viet-Nam [Nùng An] LangTrên, province de CaoBang. «Les Voix du Monde» III n°16, CNRS-Musée de l'Homme, Paris 1996.
3. Dana Rappoport personal archive; Flores Island; „Tanjung-Bunga“ district; 2007.

### References

- Castelengo, M. (2015). *Écoute musicale et acoustique*. Paris: Eyrolles.
- Duffin, R. W. (2006). Just Intonation in Renaissance Theory and Practice. *Society for Music Theory*, 12 (3), 1–16. <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2604>
- Leipp, É. (1971). *Acoustique et musique*. Paris: Masson
- Rappoport, D. (2011). 5. To Sing the Rice in Tanjung Bunga (Eastern Flores), Indonesia 103 Dana Rappoport. In B. Abels (Ed.), *Austronesian Soundscapes: Performing Arts in Oceania and Southeast Asia* (pp. 103–132). Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048508112-008>
- Wu Rung Shun. (1996). *Tradition et transformation: le pasi but but, un chant polyphonique des bunun de Taïwan*. Nanterre: Thèse, Paris Nanterre University

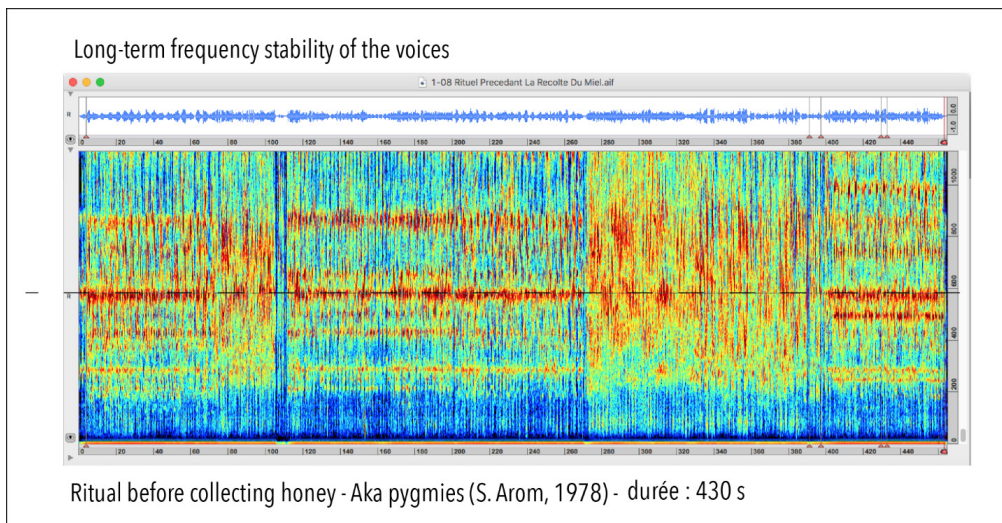
**სურათი 1.** ქალისა და მამაკაცის სასიმღერო ხმის ორი ნიმუშის ანალიზი.

**Figure 1.** the analysis of two examples of men’s and women’s singing voices.



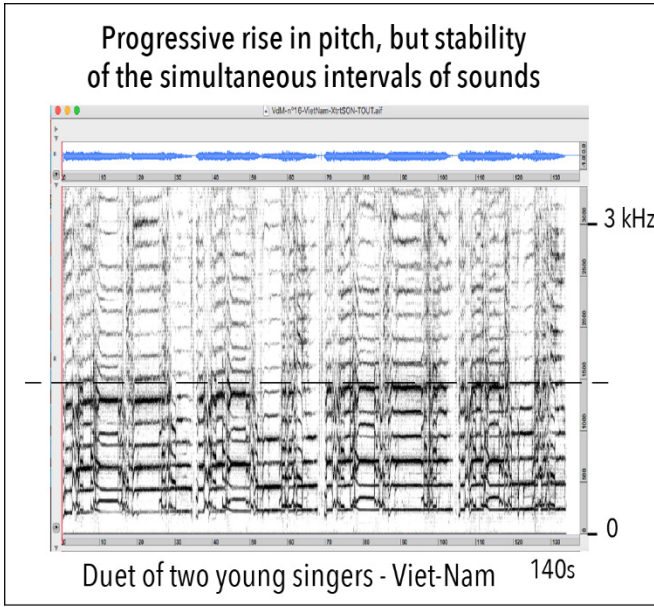
**სურათი 2.** 7'40" ზომის ფრაგმენტის სპექტროგრაფიული ანალიზი, რომელზეც სიმღერის ერთ-ერთი ხარისხის ნიშანი 0-ის მაჩვენებლის პარალელურია შესრულების დაწყებიდან დასრულებამდე.

**Figure 2.** The spectrographic analysis of a 7'40" piece on which a reference mark of one of the degrees of the song stays parallel with the reference 0 from the beginning to the end of the performance.



**სურათი 3.** ეს ეფექტი არ არის ჩვენი მიდგომის ხარვეზი, რადგან ნაწილებს შორის შედარებითი სტაბილურობა შენარჩუნებულია საერთო ობერტონების წყალობით, რომლებიც ქმნიან მრავალხმიანი ნაწარმოების ჩარჩოს.

**Figure 3.** This effect is not a drawback in our approach because the relative stability between the parts is maintained thanks to the common harmonics which constitute the musical frame of reference of a polyphonic piece.

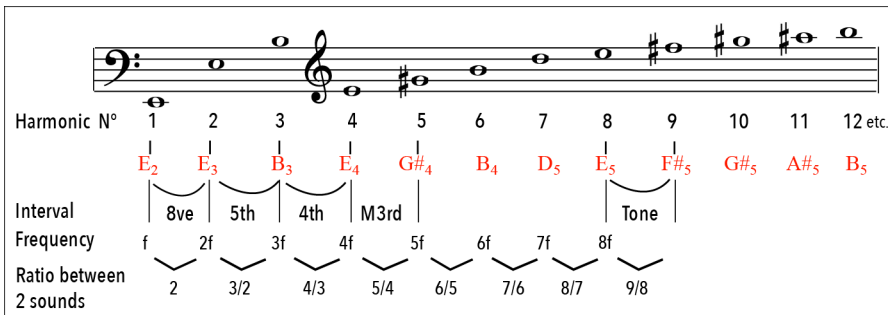


**სურათი 4ა, ბ.** ხმოვანი მოვლენები, რომლებიც თავს იჩენენ ორი პერიოდული ბგერის შერწყმისას.

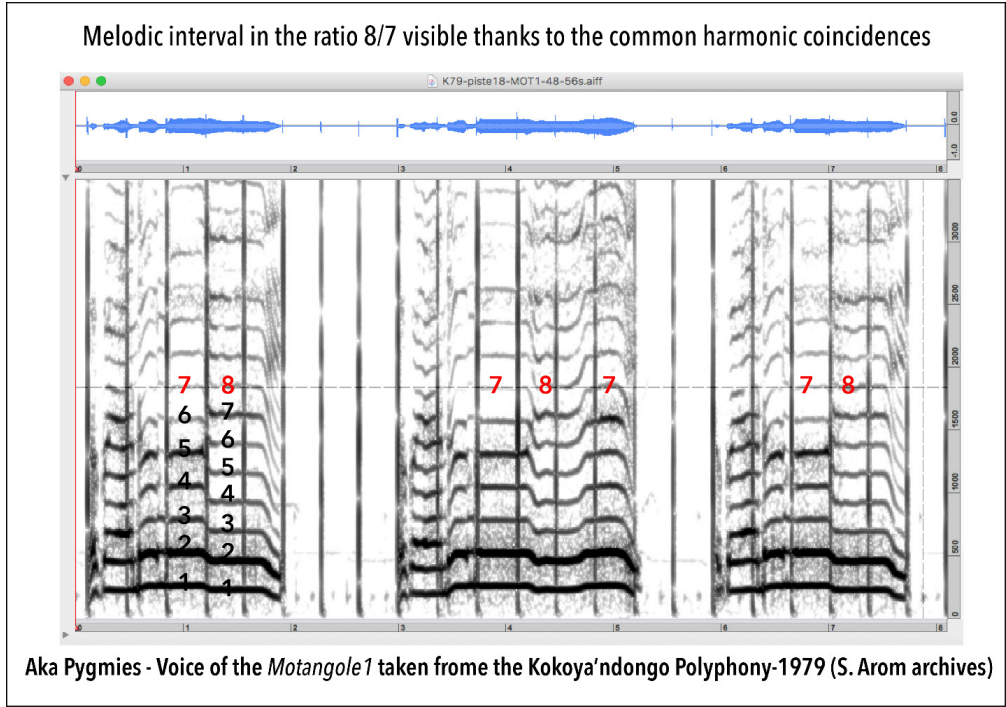
**Figure 4 a, b.** The sound phenomena which occur during the combination of the two periodic sounds are clearly audible for musicians and visible on an acoustic analysis

სურ. 4a

Fig 4a

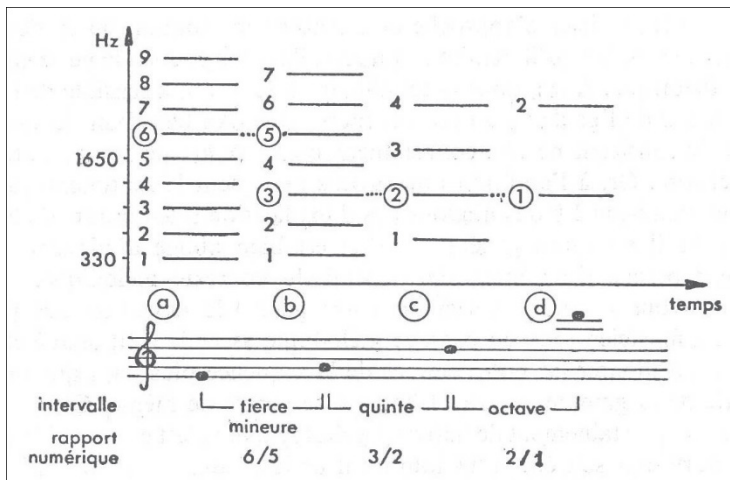


სურ.4b  
 Fig. 4b



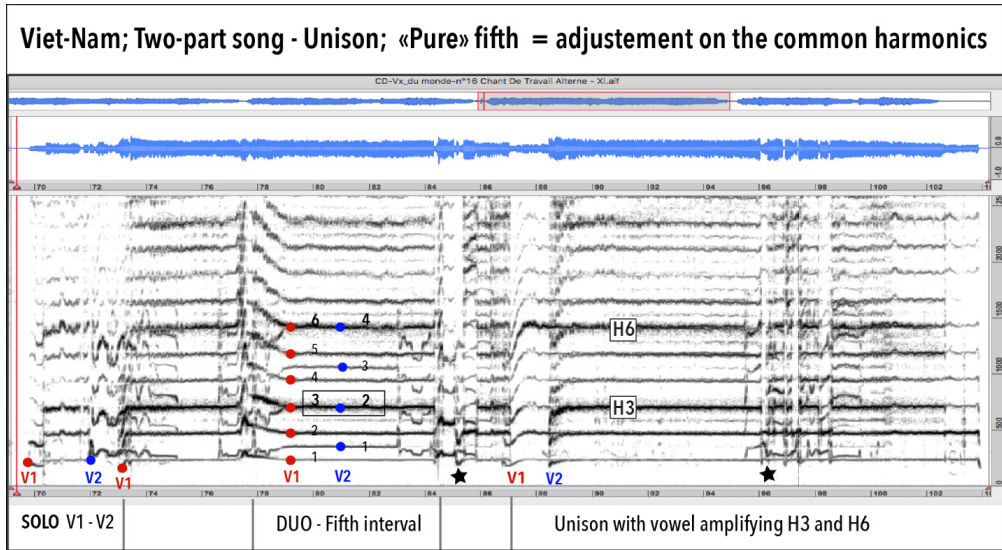
**სურათი 5.** ინტერვალების ვიზუალური შეფასების მეთოდი საერთო ობერტონების ძიებით ზოგჯერ სიურპრიზებს გულისხმობს.

**Figure 5.** The method of visual evaluation of intervals by seeking common harmonics sometimes involves surprises.



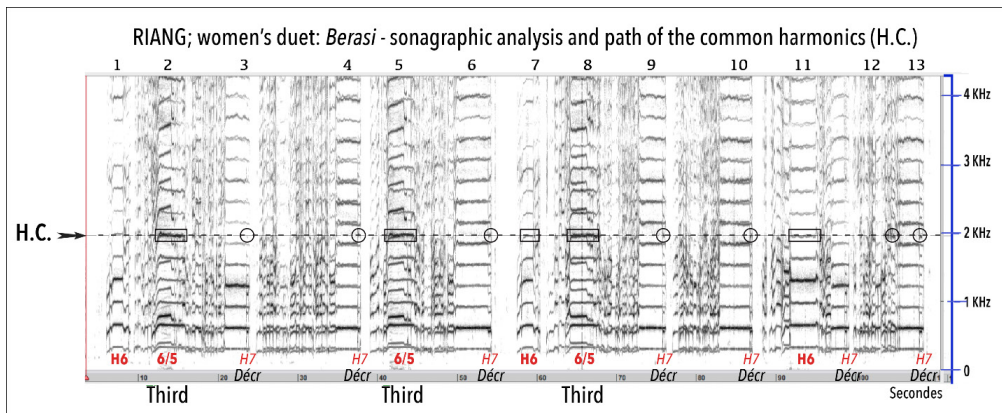
**სურათი 6.** ახალგაზრდა მამაკაცების დუეტის ანალიზი, ვიეტნამი.

**Figure 6.** The analysis of the duet of young boys from Viet-Nam.



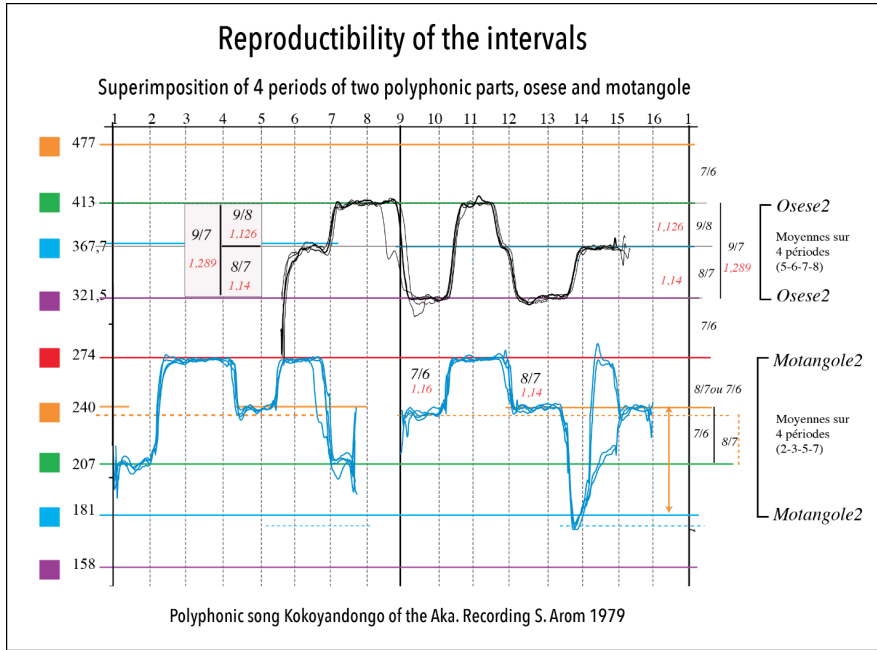
**სურათი 7.** საერთო ობერტონის მხოლოდ 4კჰზ გაივლის 1-7-11 ციფრებით მითითებული 6 ბგერის ობერტონში; ასევე, გაივლის მცირე ტერციის 6/5 ბგერებისთვის საერთო ობერტონში: 2-5-8 ციფრებით მითითებულ ბგერებში და მე7-ობერტონში ორი ხმიდან ერთ-ერთის მელოდიური განცალკევებით, რომელიც ჩანს 3,4,6,9,10,12,13 ციფრებზე.

**Figure 7.** The common harmonic, only 4 kHz from it goes through harmonic 6 of the sounds indicated by numbers 1-7-11; it also goes through the harmonic common to the two sounds of the minor third chord 6/5: sounds number 2-5-8 and through harmonic 7 with a melodic uncoupling of one of the two parts in unison, visible at numbers 3, 4, 6, 9, 10, 12, 13.



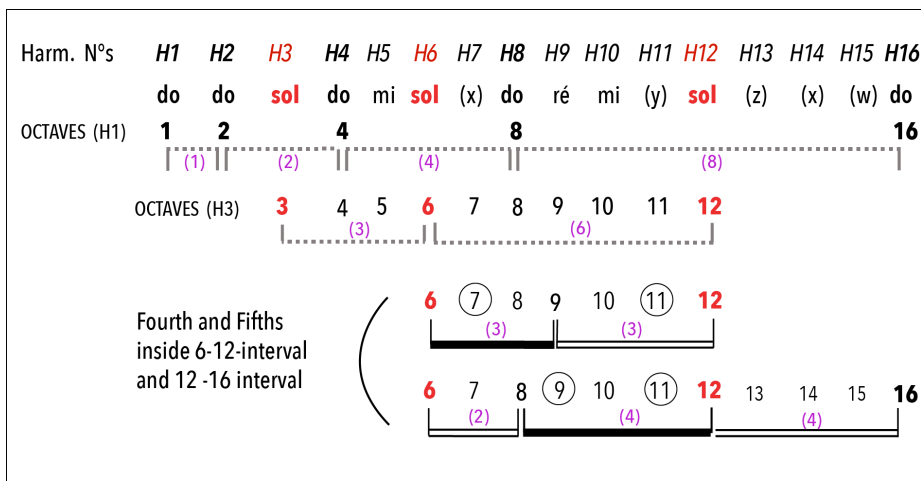
**სურათი 8.** ორი მომღერალი შთამბეჭდავიმპროვიზაციას აკეთებს: ყველა ინტერვალი 9/8, 8/7 და 7/6 შესანიშნავად კონტროლდება ერთი პერიოდიდან მეორეში.

**Figure 8.** The two singers have impressive reproducibility: all of the intervals, 9/8, 8/7 and 7/6 are perfectly controlled from one period to another.



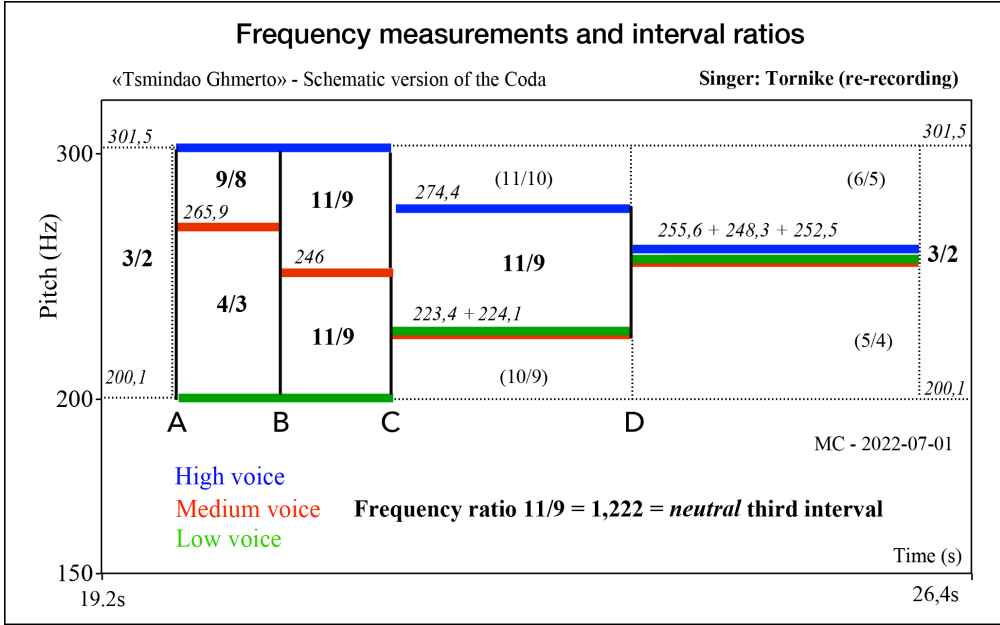
**სურათი 9.** ყველაზე ტრადიციული მრავალხმიანი მუსიკა სტაბილიზდება ვერტიკალურად ობერტონული მწკრივის პირველ ინტერვალებზე.

**Figure 9.** Most traditional polyphonic music stabilizes vertically over the first intervals of the harmonic series.



**სურათი 10.** გვიჩვენებს 2019 წელს ჩანერილი ლიტურგიკული გალობის დაბოლოების ანალიზს. თორნიკე სხიერელის ნამღერის ჩანაწერი სიმჰა არომის სახლში 2019 წელს; ხელახალი ჩანერის ტექნიკა.

**Figure 10.** The analysis of the *coda* of a liturgical chant recorded in 2019. Recording of the singing of Tornike Shkiereli at the home of Simha Arom in 2019; re-recording technique.





**მარინა დეპრისტოფორო (აგშ)  
ბაღონა ჩაბგელიანი (საქართველო)**

**„და, თქვენს მიკროავტობუსს კარგი მგზავრები ჰყავდას“:  
სვანეთის „გულამ გაბრიელის“ დღესასწაულის  
ლოცვები, სიმღერები და რიტუალები**

**წინასიტყვაობა**

წინამდებარე სტატია ეძღვნება „გულამ გაბრიელის“ დღესასწაულს, რომელიც აღინიშნება საქართველოში, კერძოდ, ზემო სვანეთში. ეს არის დღესასწაული მთავარანგელოზ გაბრიელის სახელობის ტაძრისა, რომელიც მესტიის მუნიციპალიტეტის ბეჩოს თემის ერთ-ერთ სოფელში – გულში მდებარეობს (აქედან მომდინარეობს მისი სვანური სახელიც – „გულამ გაბრიელ“, ქართულად „გულის გაბრიელი“) უშბის მთის ძირში. ისევე როგორც სვანური დღესასწაულების, სიმღერებისა და რიტუალების უმრავლესობის საწყისები, „გულამ გაბრიელის“ ძირებიც, სავარაუდოდ, წინაქრისტიანულია, მასთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები კი მიეკუთვნება იმ პლასტს, რომელსაც წერედიანი, ტუიტი და ბუხრაშვილი (შემდგომ წტ) „ხალხურ ქრისტიანობას“ უწოდებენ (2018: 49).

კონკრეტულად ამ დღესასწაულისადმი მიძღვნილი საარქივო თუ თანამედროვე მასალა, ძალიან მწირია. შევეცდებით წინამდებარე ნაშრომით შევაგვოთ ეს დანაკლისი.<sup>1</sup> სტატიის მიზანია დავხატოთ ისტორიული და თანამედროვე წეს-ჩვეულებების ფართო სურათი ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ კონტექსტში და წარმოგიდგინოთ ჩვენი 2021 წლის სავლელ დაკვირვებების მოკლე ანალიზი.

**„გულის გაბრიელის“ ტაძარი**

გულის გაბრიელ მთავარანგელოზის ტაძარი, თავისი უნიკალური მოხატულობით, XI საუკუნისაა. ისევე როგორც მთელ საქართველოში, სვანეთშიც ტაძრებს ადგილების სახელებს არქმევდნენ (მაგ.: გულის გაბრიელი, თანლილის მთავარანგელოზი, მხერის მთავარანგელოზი, უშგულის ლამარია და ა.შ.). თუმცა, სვანეთში ეს გაცილებით მაღალ ხარისხშია აყვანილი და ამა თუ იმ ადგილზე მდგარი ტაძრების გასულიერება-გაადამიანურება ხდება. ამას მოწმობს თქმულებები და ლეგენდები, რომლებშიც ტაძრებს ისეთივე დამოკიდებულება და „ურთიერთობა“ აქვთ ერთმანეთთან, როგორც ცოცხალ ადამიანებს.<sup>2</sup>

1935 წელს ეთნოგრაფ ევდოკია კოჟენიკოვას ჩაუწერია ასეთი ლეგენდა „გულის გაბრელზე“: „გულის გაბრიელი დამიქაელ მთავარანგელოზი ძმები ყოფილან. ერთხელ მლოცველს მისთვის ცხვარი შეუწირავს. „გულის გაბრიელს“ დაუმალავს ძმისთვის ცხვრის თავი და საკუთრად დაუტოვებია. მიქაელ მთავარანგელოზი მიუხვდა ძმას და შეუძახა: ჰე გაბრელ! შენ იყავი აწი ყველა არეული ტვინის დამლაგებელი და შენი სახელი ერქვას იმ ცუდ ზნეს, რაც ადამიანს ტვინს აურევსო“. მართლაც, „გულის

<sup>1</sup> წყაროები სვანური მითოლოგიისა და რიტუალების შესახებ, ასევე, მოსაზრებები ე.წ. „ხალხური ქრისტიანობის“ შესახებ, რაც, უდავოდ, სასარგებლო იქნება შედარებითი შესწავლისა და უფრო ღრმა ანალიზისათვის მომავალში, თავმოყრილია შემდეგ ნაშრომებში: შარაშიძე (1968), ჩართოლანი (1961), ფორცხელანი (1999), წერედიანი (2005), ტუიტი (2006, 2004), მუჟვანაძე (2018) და სხვ.

<sup>2</sup> ამ მხრივ, საინტერესოა ლეგენდა მხერის მთავარანგელოზის ტაძარზე, რომელმაც, ღენაშთან (იონა წინასწარმეტყველის ტაძარი) შეჯიბრის შედეგად მოიპოვა ადგილი მხერის მთაზე. აღნიშნული ლეგენდა 80 წლის ფიადორ წერედიანისგანაა ჩაწერილი და საარქივო მასალებითაც დასტურდება.

გაბრიელს“ განსაკუთრებით ავედრებენ ეპილეფსიურ და ფსიქიკურად დაავადებულ ადამიანებს.

გულის გაბრიელ მთავარანგელოზის ტაძრის მეკლიტული ოდითგანვე გოშუანის გვარი ყოფილა და მას ევალება დღეობის მასპინძლობა დღესაც.

### რიტუალები და წეს-ჩვეულებები

სვანეთში კვირის თითოეულ დღეს საკრალურ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ და ცალკეული ღვთაებებისა თუ წმინდანების სახელებს უკავშირებდნენ, რაც თითქმის ყველა ეთნოგრაფიული თუ ისტორიული ცნობით დასტურდება. ამ საკითხის განხილვას საგანგებო ყურადღება ეთმობა ნ. წერედიანის სადისერტაციო ნაშრომში, რომელშიც დეტალურადაა აღწერილი თითოეული ღვთაებისა (წმინდანის) და მასთან დაკავშირებული კვირის დღის ფუნქცია და მნიშვნელობა (წერედიანი, 2004: 234–239) (სურ. 1). „გულის მთავარანგელოზის“ დღედ სვანები სამშაბათს მიიჩნევენ, მისი დღესასწაული კი წელიწადში სამჯერ – კვირაცხოვლობის (სვანურად „უფლიშის“ ან „ხოშა თანაფის“) მომდევნო სამ სამშაბათს აღინიშნება ბეჩოს თემის სოფელ გულში (ნიჟარაძე, 62 :1962).

დღესასწაულზე ტაძარში მხოლოდ მამაკაცები დაიშვებიან. ლოცვა იწყება დილიდან; ტაძარში დგას 3 ან 5 მლოცველი მამაკაცი, რომლებიც ერთდროულად იწყებენ ლოცვას და ერთადვე ამთავრებენ. მიუხედავად იმისა, რომ ყველა მათგანი სხვადასხვა ტექსტს ამბობს, ლოცვა სრულიად ჰარმონიულად ჟღერს (სურ. 2). შესაძლოა, ასეთი ლოცვა ყოფილიყო გალობის პირველწყარო. ეკლესიაში რიტუალის დასრულების შემდეგ, პროცესია სპეციალური საგალობლის მღერით გარეთ გამოდის. ბოლოს გამოსულ მამაკაცს ხელში რახით (ადგილობრივი ძლიერი ალკოჰოლური სასმელი) სავსე თასი უჭირავს. გალობით ტაძრის ირგვლივ შემოვლის შემდეგ, რიტუალის ყველა მონაწილე რახის თითო ყლუპს შესვამს. შემდეგ იწყება ფერხული და ცეკვა-თამაში.

როგორც წესი, შესაწირ საქონელს ტაძარში ან მის შემოგარენში არ კლავენ. სამკვეთლოში შესაბამის ლოცვას აღავლენენ, ზვარაკს შუბლზე სანთელს მიუთებენ, შემდეგ სამჯერ ძალიან სწრაფად დაატრიალებენ და თან ავადმყოფის სახელს იმეორებენ. ცნობილია, რომ სვანეთში როცა ვინმეს ეპილეფსია ემართებოდა, მას საკუთარი სახელით არ მიმართავდნენ. მაგალითად, თუ ეპილეფსიით დაავადებულს გიორგი ერქვა, მას გამოსაფხიზლებლად შესძახებდნენ: „გაბრიელ, გონს მოდი!“.

გადმოცემა, რომელიც „გულის გაბრიელს“, როგორც მკურნალს ახასიათებს, 2012 წელს გაგვიზიარა ლატალის სოფელ ივხის მცხოვრებმა 85 წლის დივო გვიჩიანმა: „აქ, ძირითადად, ვისაც „მაითა მაზიგ“ (თავის ტკივილი და სულიერი აშლილობა) აწუხებს, ისინი მოდიან. დიდება მის სახელს. გულში ზემოთ 2 კილომეტრი უნდა იარო, ძალიან დიდი აღმართი და ცუდი გზაა. ჩემი ძმა გვყავდა შარშან – თენგიზს ჰქონდა პრობლემები. სანამ ახვალ არყის ხის ტოტებისგან საბელი უნდა გააკეთო და ყელზე შეაბა ავადმყოფს, მერე ამ საბელს ხელს მოჰკიდებს მისი პატრონი და ასე აიყვანს ზემოთ. ეს საბელი ეკლესიის შესასვლელში „ლადაბში“ (სამკვეთლო)<sup>3</sup> უნდა მოხსნან და დატოვონ. თუ ავადმყოფი არ აირია, მაშინ ხელახლა უნდა ამოიყვანო. თუ აირია და დუჟი მოერიო, ან რამე სიგიჟე გამოავლინა, მაშინ დიდება გულის

<sup>3</sup> როგორც წერედიანი, ტუიტი და ბუხრაშვილი აღნიშნავენ, „სვანური საეკლესიო არქიტექტურის ერთ-ერთი განსაკუთრებული თავისებურებაა ტაძარზე ერთი ან რამდენიმე დამატებითი ოთახის მიშენება, რომელთაგან გვერდითი ფრთის ერთ-ერთი ოთახი გამოიყენება სამზარეულოდ, სადაც ქალები დღემდე აცხობენ შესაწირ ნალოც პურებს“ (50 :2018).

გაბრიელს, უნდა შესწირო საკლავი. სამკვეთლოში დატოვებული საბელით შეწვავენ გულ-ღვიძლს და ავადმყოფს ეშველება. იმ დღეს უამრავი საკლავი იკვლება, სავსეა იქაურობა და უკან არაფერი მოაქვთ. მე არ მინახავს შიგნით, კარგი მოხატულიაო, მაგრამ ქალებს არ უშვებენ. თენგიზს ამის მერე არაფერი ანუხებს. დიდება გულის გაბრიელს“ (ჩაინერა მ. ჩამგელიანმა).

### **საველე დაკვირვებები**

როცა გულში დღესასწაულზე დასასწრებად ჩავედით, ლოცვა უკვე დაწყებული იყო. ჩვენ შერეულ ჯგუფს წარმოვადგენდით, რომელიც აერთიანებდა სვანებს, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის წარმომადგენლებს და უცხოელებს. ყველა ჩვენგანი ხალხური სიმღერით იყო დაინტერესებული. საკმაოდ მძიმე საგზაო პირობებისა და, განსაკუთრებით, ბოლო ციკაბო აღმართის გამო, ხალხის უმრავლესობა ამ გზას ფეხით გადის. ბერძნული პეიზაჟი, საიდანაც იშლება ერთ-ერთი საუკეთესო ხედი უშბაზე, გასაოცარია, განსაკუთრებით, თბილ და ნათელ დღეს, როგორცაა დაემთხვა ჩვენი მოგზაურობა (სურ. 3).

წინა საღამოს ჩამგელიანების ოჯახის ქალებმა (სოფელი ლახუშდიდან), თითოეულ ჩვენგანს გამოუცხვეს ნალოცი პურები („ლემზირები“), რომლებიც ჩვენ მეორე დღეს გულის მთავარანგელოზის ტაძრის შიგნით მყოფ მამაკაცებს გადავცით, რომ დაველოცეთ. რამდენადაც ტაძარში მხოლოდ კაცები დაიშვებოდნენ, ჩვენ (სტატიის ავტორები) გარეთ ვიდექით. როგორც მკვლევრები აღნიშნავენ, სვანთა რიტუალურ სივრცეში დადგენილია როგორც მამაკაცთა, ისე ქალთა ტერიტორიები, თუმცა, ქალთა მოძრაობის საზღვრებს კერძო შიდა სივრცესა და რიტუალურ გარე სივრცეს შორის, თემი ადგენს“ (ნტბ, 2018: 62). ჩვენ შემთხვევაში, სვანი ქალები ჩვენი ჯგუფიდან ამზადებდნენ ლემზირებს, გადასცემდნენ მათ მლოცველ მამაკაცებს; შეეძლოთ მდგარიყვნენ რიტუალურ სივრცეში, მხოლოდ – ტაძრის გარეთ; ეკრძალებოდათ ტაძარში შესვლა და მონაწილეობა მსხვერპლშენიშვაში (სურ. 4). ჩვენი ჯგუფის წევრ მამაკაცებს კი, განურჩევლად წარმომავლობისა, მიეცათ ტაძარში შესვლის უფლება (მით უფრო, რომ მათ ჰქონდათ ჩამწერი აპარატურა, რაზეც წინასწარ გვქონდა შეთანხმება). მართალია, ჩვენ ქალები ბევრს ვერაფერს ვხედავდით, გვესმოდა განუწყვეტელი ლოცვები. ტაძარში მყოფი მამაკაცები ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად წარმოთქვამდნენ ლოცვებს, თუმცა, მათი ხმები არ ირეოდა ერთმანეთში და არ ქმნიდა კაკაფონიას, არამედ საოცრად ჰარმონიულად ჟღერდა და პატარა სამლოცველოს კედლებში ნამოგზაურები, მოგედულად აღწევდა ჩვენამდე.<sup>4</sup> ლოცვა უწყვეტად გრძელდებოდა, სანამ ხალხის ნაკადი მიედინებოდა ტაძრისაკენ და ნალოც პურებს აწვდიდა მლოცველებს. „ხოჩა პასაჟირალ“! („კარგი მგზავრები გყოლოდეს“) – მოულოდნელად გავიგონეთ ტაძრიდან მამაკაცის ხმა, რომელმაც, როგორც ჩანს, მიკროავტობუსის მძღოლისაგან მიიღო შესაწირი. მლოცველმა მამაკაცებმა ჩვენც გვკითხეს სახელები და ილოცეს ყოველი ჩვენგანისთვისაც.

ლოცვის რიტუალის დასრულების შემდეგ დადგა ქეიფისა და ცეკვა-ფერხულის დრო. თავდაპირველად, მამაკაცებმა რახით დალოცეს სადღესასწაულო სუფრა და სანამ ჯერ კიდევ ტაძარში იმყოფებოდნენ, დაიწყეს სიმღერა „დიდებათა“ („დიდება მთავარანგელოზებს“), რომლის თანხლებით სათითაოდ გამოდიოდნენ ტაძრიდან ხელიხელ ჩაკიდებულები. ბოლოს გამოსულს ხელში რახით სავსე თასი ეჭირა, რომლიდანაც მოგვიანებით ყველას შეასვა თითო ყლუპი (სურ. 5).

<sup>4</sup> ჩვეულებრივ, ლოცვითი ფორმულები მოიცავს ტექსტს: „დიდაბ აჯხად“ – „დიდება შენდა“ ან „დიდაბი ლეხედ“ – „დიდების მოსვლა“ (იხ. ასევე ნტბ, 2018)

კაცებმა ფერხულით შემოუარეს ტაძარს და გავიდნენ მინდორზე, სადაც უკვე გაშლილი იყო სუფრა და უნდა გაგრძელებულიყო ქეიფი. დანარჩენი ხალხი, ვინც არ ყოფილა ტაძარში და უკვე ილხენდა, შეუერთდა ფერხულს. ამის შემდეგ იმღერეს „ჰარირა“, საზეიმო საცეკვაო სიმღერა, რომელიც სვანეთში ცნობილია როგორც „ლიმლდანი“<sup>5</sup> (სურ. 6). მართალია, მუსიკალურად ეს სიმღერა „ჰარირას“ სხვა ვარიანტებს ჰგავდა, ტექსტი საგანგებოდ ამ დღესასწაულისთვის იყო შერჩეული: „დაე, გულის მთავარანგელოზმა გაბრიელმა დაგვლოცოს დღეს ყველა აქ მყოფი!“<sup>6</sup> სიმღერისა და ტაშის გააქტიურებასთან ერთად რამდენიმე ხანში შესული მამაკაცი შევიდა მომღერალთა ნახევარწრის შუაში და ცეკვა დაიწყო.

მთის ფერდობზე რამდენიმე მამაკაცი სამსხვერპლო ბატკანს ამზადებდა: ცხოველი ტაძართან მოიყვანეს, შუბლზე სანთელი მიაკრეს, სამჯერ დაატრიალეს და ისევ მთის ფერდობზე წაიყვანეს სამლოცველოსგან მოშორებით. მიუხედავად იმისა, რომ ადგილობრივები საკმაოდ გაერთნენ სუფრაზე და საქეიფო განწყობაზე დადგნენ, ჩვენი – ეთნოგრაფებისა და ეთნომუსიკოლოგების ჯგუფის იქ ყოფნამ, კამერებითა და ხმის ჩამწერებით, უბიძგა მათ შეესრულებინათ კიდევ რამდენიმე სიმღერა. თუმცა, ვინც ტექსტიც გაიხსენა და მელოდიაც, ძირითადად, მოხუცები იყვნენ. შემდეგ მათ სთხოვეს სიმღერა ჩვენი ჯგუფის მომღერლებს, რაზეც თანხმობა მიიღეს. დაკლული ბატკანი უკვე ცეცხლზე იწვებოდა, სმა-ჭამა და, შიგადაშიგ, სიმღერა კი საათობით გაგრძელდა.

### მსჯელობა და მოკლე ანალიზი

ლეგენდებით, ისტორიულ მონაცემებითა და თანამედროვე დაკვირვებებით ცხადი ხდება, რომ „გულის გაბრიელის“ დღესასწაული მნიშვნელოვანია ბეჩოელებისთვის, მაგრამ ისევე როგორც ბევრ ტრადიციულ დღესასწაულზე, არა მარტო საქართველოში, არამედ მთელ მსოფლიოშიც, აქცენტი გადატანილია სმა-ჭამაზე და არა ისეთ ხალხურ ჩვეულებებზე, როგორებიცაა სიმღერა და ცეკვა. ეს უკანასკნელნი მნიშვნელოვანწილად სცენაზეა გადატანილი და აღიქმება როგორც „წარმოდგენა“ და არა როგორც „წეს-ჩვეულება“.<sup>7</sup> ჩვენთან მოსაუბრეებმა აღნიშნეს, რომ ხშირად აღარ მღერიან, თუმცა, წამახალისებელ გარემოებებში მზად არიან ამისთვის. ამასთან, ლოცვის ტექსტი, რომლითაც მლოცველი კარგ მგზავრებს უსურვებს მიკროავტობუსის მძღოლს, ასევე, წყალობის გამოთხოვა ყოფითი პრობლემების მოსაგვარებლად ცხადყოფს რიტუალების მორგების ტენდენციას თანამედროვე სიტუაციებთან. უცხოების – არა ტურისტების, არამედ მკვლევრების – სტუმრობამ განაპირობა სიმღერებისა და ცეკვების დემონსტრირების მოთხოვნილება, რაც, შესაძლოა, კამერის ფაქტორმა განსაზღვრა – შემსრულებლებს იმედი ჰქონდათ, რომ მათ ჩანაწერს ტელევიზიით აჩვენებდნენ.

გარკვეულწილად შეიძლება ითქვას, რომ სვანური დღესასწაულების უმრავლესობა ინერციით აგრძელებს არსებობას, ზოგიერთი კი (მაგ.: ლიფანალი ამ ლიმპარი) პოპულარობას ინარჩუნებს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ფართოდ შესწავლის საგანია, არამედ უცხოელთა ინტერესის გამოც. ხშირ შემთხვევაში

<sup>5</sup> მსჯელობა სემანტიკურ და ასემანტიკურ ტექსტებზე სვანურ სიმღერებში, იხ. მჟავანაძე და ჩამგელიანი (2018, 2016).

<sup>6</sup> გაბრელ ხუაი ლადი ლადალსუ გუაჰი, ნაი ამჩუ მერდე მარეს.

<sup>7</sup> ეს ორი ცნება არ გამოირიცხავს ერთმანეთს: აქ იგულისხმება, რომ წეს-ჩვეულება ხშირად იყინება და ინახება, მხოლოდ, როგორც წარმოდგენა, რამდენადაც ის გამოდის პრაქტიკის საზღვრიდან და დადგმითი ჩვენების სახეს იღებს.

სწორედ ეს განაპირობებს ამ რიტუალების რეკონსტრუირებას (კაგანოვა, 103 :2021), ან გადაქცევას „სპექტაკლად ტურისტებისთვის“, რომელიც აღწერილი აქვთ წერედიანს, ტუიტსა და ბუხრაშვილს (წტბ, 2018: 63). საქართველოს დამოუკიდებლობასთან ერთად ორთოდოქსული ეკლესიის აღდგენამ, ასევე, სვანეთის ტურისტულ ზონად გამოცხადებამ და მის განვითარებაში ინვესტიციების ჩადებამ, გავლენა იქონია აქაურ რიტუალებსა და მათ შენარჩუნებაზეც. ამ ფაქტს დასახელებული მკვლევრებიც აღნიშნავენ, განსაკუთრებით, დღესასწაულებთან დაკავშირებით. მათი სიტყვებით: „რიტუალების ადგილობრივი აღმსრულებლები, რომლებმაც 1991 წლიდან კონტროლი მოიპოვეს ამ პროცესზე, 24 წლის შემდეგ პირდაპირი მნიშვნელობით გამოდევნილები აღმოჩნდნენ ტურისტული ჯგუფების მიერ, მაშინ როცა მართლმადიდებელი მღვდლები ღვთისმსახურებას ატარებდნენ ტაძრებში“ (წტბ, 2018: 63)<sup>8</sup>.

„გულის გაბრიელის“ დღესასწაული ერთ-ერთი იმათგანია, რომელიც ძველებურად კონტროლდება რიტუალების ადგილობრივი აღმსრულებლების მიერ, ტურისტებისა და ოფიციალური პირების გარეშე. ამას, რასაკვირველია, დადებითი მხარეც აქვს და პრობლემებიც ახლავს: ერთი მხრივ, რიტუალების აღსრულების პრაქტიკის გადაცემა მომავალი თაობისათვის ორგანული პროცესია, მეორე მხრივ კი, ამას მივყავართ სვანური სიმღერებისა და ცეკვების დავინყებასთან, რომლებიც ადრე რიტუალების განუყოფელი ნაწილი იყო. ამასთან, მემკვიდრეობის შენახვის დისკურსი, რაც უმნიშვნელოვანესია სვანეთისთვის და მისი სტატუსისთვის UNESCO-ს პროგრამაში (Applis, 2020), არსებით როლს ასრულებს ისეთი დღესასწაულების პოტენციურ მომავალში, როგორცაა გულის გაბრიელ მთავარანგელოზის სახელობის ტაძრის დღესასწაული<sup>9</sup>. როგორც ჩანს, ასე თუ ისე რაღაც უთუოდ მაინც დაიკარგება. საქმე მხოლოდ ისაა, ვინ წყვეტს, რა შეიძლება იყოს ეს.

## **თარგმნა მაკა ხარძიანმა**

<sup>8</sup> იხ. წერედიანი, ტუიტი, ბუხრაშვილი (63 :2018) სიტუაციის სრულად წარმოდგენისთვის. მეც განვიხილავ მსგავს ფენომენს ჩემს სადოქტორო დისერტაციაში. იხ. კაგანოვა (97 :2021–159).

<sup>9</sup> ამ სტატიაში საკმარისად ვერ ჩავუღრმავდით კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნების პრობლემას. შესაძლოა, ამ თემის უფრო დეტალური დამუშავების პროცესში, მომავალში, აღნიშნული პრობლემაც მოვიცვათ. შესაბამისი კონტექსტი და ამჟამინდელი დისკურსი იხ. Bendix, Eggert, and Peselmann (2012); Bithell (2014) – ამ ნაშრომში კონკრეტულადაა განხილული ქართული მუსიკის აღორძინება; Coombe and Weiss (2015) Kirschenblatt-Gimblett (1995, 2004); Meskell (2018); Timothy and Boyd (2006); Tsitsishvili (2009) – რომელშიც განხილულია ქართული პოლიფონია და UNESCO-ს მემკვიდრეობის პროგრამა და სხვა.

*MARINA DECRISTOFORO (USA)*  
*MADONA CHAMGELIANI (GEORGIA)*

**“AND MAY YOUR MARSHRUTKA HAVE GOOD PASSENGERS”:  
PRAYERS, SONGS, AND RITUALS OF THE SVAN FEAST DAY OF GULA GABRIEL**

**Preface**

The present paper focuses on the celebration of the feast day of Gula Gabriel, practiced in Upper Svaneti, Georgia. Traditionally celebrated three times a year, on three Tuesdays after Easter, Gula Gabriel is the feast day of the ancient shrine of Archangel Gabriel, located in Gul (hence the name “Gula Gabriel”), in the community of Becho, near the slopes of Ushba. As with many Svan feast days, songs, and celebrations, the roots of Gula Gabriel are likely pre-Christian, and the associated practices fall into what Tserediani, Tuite, and Bukhrashvili (from here on TTB) designate as “folk’ Christianity” (2018: 49). There is little archival and contemporary material concerning this particular Svan feast-day, and we hope to partially fill the lack of data.<sup>1</sup> This paper aims to present a preliminary, broad picture of the historical and contemporary practices, offering some historical ethnographic context, as well as an account and brief analysis of our field observations in 2021.

**The Shrine of Gula Gabriel**

The church of the Archangel Gabriel in Gul, Svaneti, dates back to the XI century. The unique frescoes found inside this small shrine belong to the same period. It is worth noting the fact that in Svaneti, the spot where the church now stands has always been given great spiritual significance. Legends and tales confirm that not only this particular sacred space but shrines in general, were personified. This personification was expressed not only in their names (eg: Gulash Gabriel, Tanghil Church of the Archangel, Mkheri Church of the Archangel, Ushguli Lamaria, etc.), but was also reflected in the stories associated with them. In some of these legends, the shrines even compete with each other.<sup>2</sup> It is true that similar church-naming practices exist everywhere in Georgia, but in Svaneti, they are taken a step further: according to Svan mythology, shrines can have similar sorts of “relationships” with each other as living people. In some cases, the shrines are brothers to each other, and sometimes they fight each other. In 1935, ethnographer Evdokia Kozhevnikova recorded a legend about Gula Gabriel: “Gula Gabriel and Archangel Michael were brothers. Once, Gula Gabriel hid the head of a sacrificed sheep from his brother and kept it for himself. Archangel Michael was on to his brother, and called out to him, “Hey Gabriel! You are the one to set confused minds right. And the bad temper that so wrecks the mind will carry your name”. And so, Gula Gabriel is especially prayed to by people with epilepsy and mental illness. For this, a yoke made of birch branches is tied to the sick person and taken to the shrine.

---

<sup>1</sup> A sampling of sources on the topic of Svan mythology and rituals in general, and discourse on ‘folk’ Christianity, that are sure to be useful for future comparative study and deeper analysis includes: Charachidze (1968), Chartolani (1961), Pirtskhelani (1999), Tserediani (2005), Tuite (2004, 2006), and Mzhavanadze (2018), among a number of others.

<sup>2</sup> One example of this is the legend about the Mkheri Church of the Archangel, which won a place on Mkheri Mountain as a result of a competition with Uenash (Shrine of the Prophet Jonah) This legend was written down by 80-year-old Fyodor Tserediani and is confirmed by archival materials.

The current key-keepers of this church are the Goshuani family, and it is thus their responsibility to host the feast-day celebrations.

### Rituals and Customs

During the feast day, only men are allowed inside the church. The prayer starts in the morning, with several men (3–5) standing in the church and starting to pray harmoniously (Fig. 1) Though they start and end together, they all say different texts this type of prayer could indeed be one of the origins of chanting. After the prayer, the men exit in a procession, singing a hymn, with a bowl full of *rakhi* (local hard alcohol) in hand. They finish singing in a circle and pass the bowl around for each participant to take a ritual drink. Then round dances and games begin.

Gula Gabriel is celebrated three times a year, on three Tuesdays after Easter. In the Svan tradition, to praise or pray to any shrine and deity, the rite is generally performed several times a year, in different ways. This is also the case with the shrine of Gula Gabriel. Each day of the week is associated with the name of a particular saint or deity: Tuesday is considered the day of Gula Gabriel. According to B. Nizharadze, the first week of Easter (aka St Thomas' Sunday) festival is known as *Uplish* or *Khosha Tanaf* and used to last for 3 weeks (Nizharadze, 1962: 62). In the Becho commune, this day is called the day of Archangel Gabriel. For Svans, Archangel Gabriel is a deity who heals spiritual diseases, and therefore, the worshipers would ask him for healing. Almost all ethnographic and historical sources indicate that giving sacred significance to individual days of the week and connecting them to the name of this or that saint or deity carries great importance. Special attention is paid to the consideration of this issue by N. Tserediani in her thesis, which describes in detail the function and meaning of each deity (saint) and the day of the week intended for them (Tserediani, 2005: 234–239) (Fig. 2).

In addition to the fact that a ritual to bless the Archangel's shrine at Gul was performed within the framework of a larger holiday cycle, the feast day of the church, as we mentioned, is celebrated three times a year. As a rule, sacrificial offerings are not slaughtered in the church or its immediate surroundings. First, a prayer is recited in the church, and a candle is put on the sacrificial animal's forehead. Then, it is quickly spun three times, while the name of the sick person is repeated. Notably, in Svaneti when someone had an epileptic seizure, they were not addressed by their first name: for example, if the epileptic's name was Giorgi, they would nonetheless shout, "Gabriel, come to your senses!" to get him to come to.

The following account of the healing aspect of Gula Gabriel was related to us in 2012 by Divo Gvichiani in Latali:

Mainly those who suffer from *maita mazig* (headaches and mental disorders) come here. Glory to Gula Gabriel! You have to walk 2 kilometers up there, and the road is very steep and bad. We had my brother last year, Tengiz, who had problems. Before you go up, you should make a yoke from the branches of a birch tree and tie it around the sick person's neck, then, on the day their guardian, will take this yoke by the hand and lead them up. This yoke should be removed and left in the "lad-bäsh" (outbuilding)<sup>3</sup> at the entrance of the church. If the patient is not disturbed, then it [the prayer/

<sup>3</sup> As Tserediani, Tuite, and Bukhrashvili (2018: 50) explain, "One distinctive feature of Svan ecclesiastical architecture is the inclusion of one or more rooms adjoining the church proper. One of the side wings attached to the church serves as a kind of kitchen, where, until recently, women baked the bread to be presented as offerings in the sanctuary on portable hearths".

ritual – ed.] didn't work, and they have to return again. If they do become disturbed or show some kind of craziness, then Glory to Gula Gabriel, and you have to make a sacrifice. The innards of the animal are put on the yoke [as on a spit – ed] and roasted, and that's how it helps. On that day, a lot of sacrificial animals are slaughtered, the place is full and nothing is brought back. I have not seen inside the church, they say it is nicely painted, but women are not allowed inside. Nothing bothered Tengiz anymore after that. Glory to Gula Gabriel! (Transcribed by Madona Chamgeliani)

### Fieldwork Observations

When we arrived in Gul for the feast day, the prayers inside the church were already underway. We were a mixed group of Svans, Georgians from other regions, and foreigners, all with ties to the folk singing world. The road conditions on the way are rough, and the last part of the way up is particularly unfriendly for vehicles – most people simply hike up. The scenery of the Becho valley, which affords some of the best views of Ushba, is rather stunning, especially on a clear warm day, like the one when our journey took place (Fig. 3) The previous night, special offering bread (*lemzir*) was baked by the women of the Chamgeliani family (from vil. Lakhushdi), one for each of us, and, we handed the *lemzir* to the men inside the church when we arrived. Since only men were allowed inside, we (the authors of the present article) stood outside, while the male members of our group went in. As TTB note, “Among the Svans, both female and male trajectories are represented in ritual space, but the limits of women's circulation between private interior and exterior ritual sites are contained within the frontiers of the commune” (2018: 62). In our case, the female Svan members of our group prepared the *lemzir*, handed it to the praying men, and could be present in ritual spaces outside the church itself, but the animal sacrifice and church entry were off limits (Fig.4). The male members of the group, Svan or not, were permitted to enter, (since they had recording equipment, we also asked permission and arranged this in advance). Though we (the women) could not see much, we were able to hear the prayers, which went on continuously, each man seemingly speaking alone, yet somehow, all voices formed not a cacophony, but an almost harmonious sound, reverberating through the walls of the small church, and traveling, in a muted form, towards us, as we stood by the door<sup>4</sup>. The praying went on almost nonstop, so long as people were still coming up to the church and handing the bread to be blessed. “Khocha Pasajiræl!” (“May you have good passengers”), we heard one of the men say, referring to, evidently, a *marshrut 'ka*<sup>5</sup> driver, over whose offering they were praying. The men asked for our names and said prayers for each of us as well.

After all the prayers were said, it was time for the libations and circle dancing. First, the men recited a prayer over the libations – a chalice full of *rakhi*. Then, still inside the church, they began to sing “Didebata” (“Glory to the Archangel”). They then came out of the church one by one, arms locked, already stepping into the dance, with the last one in the line holding the chalice – everyone would later take a sip from it (Fig.5).

The men circled the church, singing and following the round dance steps, and began to come down to a field, where tables were already set up, and the celebrations were to continue. Others, who had not been inside the church and were already drinking and feasting, joined the dance,

<sup>4</sup> The usual prayer formulas include texts of d “*Didāb ajq'ād*” – “may you be blessed/may glory come your way” or “*Didābi leq'ed*” – “to whom glory comes” (See also TTB, 2018)

<sup>5</sup> A *marshrut 'k'a* is a routed taxi van (usually a Sprinter or the like), which holds anywhere between 10 and 20 passengers, and travels on either regional or inner-city routes.



though few could remember the song. The men then started to sing the song “Harira,” a celebratory dancing song, which is known as “Lishldani” in Svaneti<sup>6</sup> (Fig.6). Though the melody and vocal arrangement were indeed similar to the other versions of “Harira,” the text was specific to the event: “May Gula Gabriel bless us and all the people here today!”<sup>7</sup> As the song progressed and clapping intensified, several of the mostly older men started dancing in the middle of the semi-circle formed by the singers.

On the hill slope to the side, several men were preparing the lamb to be sacrificed. The animal was brought up to the church, a candle was placed on its forehead, and it was spun around rapidly, three times, and then taken back to the hillside, away from the shrine. Though the locals seemed most excited about the drinking and the feasting, evidently, the presence of our group of ethnographers and ethnomusicologists, with cameras and recorders, encouraged them to sing several more songs. Not many people were able to recall the lyrics or the melodies: nearly all those who did were already elderly. They then asked the folk singers from our group to sing, and they obliged. The slaughtered lamb was already on the spit, roasting over the fire, and the drinking, feasting, and occasional singing continued for several hours.

### Discussion and Brief Analysis

Based on the stories and legends of yore, as well as contemporary observational evidence, Gula Gabriel appears to be an important feast day for the Becho community. However, similarly to many traditional celebrations not only in Georgia, but all around the world, the focus has been shifting more towards feasting and drinking, and away from such folk expressions as singing and dancing – these things have been largely relegated to the stage and are generally perceived as “performance” rather than “practice”.<sup>8</sup> In the case of our visit, our interlocutors shared that they did not sing much anymore, but with some prodding were willing to give it a go. At the same time, the texts of the prayers, such as wishing for good passengers, demonstrate the effort to keep these rituals relevant to present-day situations, and ask for blessings and help for and with current issues and problems. The presence of outsiders – not tourists, but researchers – also resulted in a more extensive song and dance display than the practitioners would usually attempt, though it seems that the camera was especially welcome as the participants hoped that they would perhaps make it on television.

In some ways, we could say that many of the Svan festivals and feast days continue to exist, essentially, by inertia, while some (such as Lipanaal or Lamproba) gain relative prominence due to not only more extensive study but also foreign interest and then, in some cases also turn into reenactments (Kaganova, 2021: 103) or “spectacle for tourists,” as described in TTB (2018: 63). The resurgence of the Orthodox Church, following Georgia’s independence, as well as the investment of money into Svaneti’s development as a tourist attraction, both have an influence on the ritual proceedings and preservation thereof. The above-mentioned authors also make note of this, especially

<sup>6</sup> For the discussions of semantic and asemantic texts in Svan songs, see Mzhavanadze and Chamgeliani (2016, 2018)

<sup>7</sup> გაბრელ ხუაი ლადი ლადაღსუ გუაჰი, ნაი ამჩუ მერდე მარეს [gabrel khuai ladi ladaghsu gwähi, nai amchu merde maares]

<sup>8</sup> Not to say that the two are mutually exclusive: what is implied here is that they have become so, and the performance practice is often frozen and preserved as performance only, as it exits the realm of practice and enters the realm of staged display.

with respect to the passing of control over shrines. As they put it, “the local ritual practitioners – who in 1991 exercised unquestioned control over the proceedings – found themselves twenty-four years later quite literally shoved aside by swarms of tourists, while Orthodox priests celebrated Mass inside the church” (2018: 63).<sup>9</sup>

The feast day of Gula Gabriel remains one of the festivals that continues to be in local practitioners’ control, with no tourist or official involvement. This of course comes with its own positives and issues: on the one hand, a community transmission of ritual practices is organic, yet, on the other hand, this does result in such developments as the omission or forgetting of the hymns and songs that used to be integral to the rituals. At the same time, the discourses of heritage and preservation that loom large over Svaneti and its status with the UNESCO Heritage Program (Applis, 2020), also play into the potential future handling and developments of such celebrations as Gula Gabriel.<sup>10</sup> It seems that one way or another, something will inevitably be lost. It is only a matter of who decides what it should be.

### References

- Applis, S. (2020). Perspectives: The Threats to Georgia’s World Heritage Sites. Eurasianet, (Aug 14), Retrieved from <https://eurasianet.org/perspectives-the-threats-to-georgias-world-heritage-sites>.
- Bardavelidze, V. (1939). *Svanur khalkhur dgheobata k’alendari 1: akhalts’lis tsik’li [Calendar of Svan Folk Holidays I: New Year’s Cycle]*. Tbilisi: Metsniereba.
- Bendix, R. F., Eggert, A., & Peselmann, A. (Eds.). (2013). *Heritage Regimes and the State* (1–). Göttingen University Press. <https://doi.org/10.4000/books.gup.348>
- Charachidzé, G. (1968). *Le système religieux de la Géorgie païenne: analyse structurale d’une civilisation*. Paris: Maspéro.
- Chartolani, M. (1961). *Kartveli khalkhis mat’erialuri k’ult’uris is’t’oriidan [From the History of the Material Culture of the Georgian People]*. Tbilisi: Mecniereba
- Kaganova, M. (2021). *Setting the Tone: Fluid Hierarchies in Contemporary Georgian Polyphony*. Diss. Columbia University.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1995). Theorizing Heritage. *Ethnomusicology*, 39(3), 367–380. <https://doi.org/10.2307/924627>
- Kirshenblatt-gimblett, B. (2004). Intangible Heritage as Metacultural Production1. *Museum International*, 56(1–2), 52–65. <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00458.x>
- Kozhevnikova, E. (1927). Archival Document. National Museum of Georgia, Simon Janashia Museum of Georgia, History and Ethnography Collections, Eastern Archive, Folder N17.
- Meskel, L. (2018). *A Future in Ruins: UNESCO, World Heritage, and the Dream of Peace*. Oxford: Oxford University Press.
- Mzhavanadze, N. (2018). *Svanuri sak’ult’o rit’ualis musik’ologiur-antrop’ologiuri asp’ekt’ebi (Musicological*

<sup>9</sup> See Tserediani, Tuite, Bukhrashvili (2018:63) for the full account of the situation. I (MD) also provide a discussion of similar phenomena in my doctoral dissertation: see Kaganova (2021: 97–159).

<sup>10</sup> We simply lack space in this paper to go deep into the discussion of heritage regimes and cultural preservation tactics with due diligence. Perhaps, as we expand on this topic, we will be able to include a deeper exploration of these problematics. For relevant context and extant discourse, see, among others: Bendix, Eggert, and Peselmann (2012); Bithell (2014) – this work specifically discusses Georgian music revival; Coombe and Weiss (2015) Kirshenblatt-Gimblett (1995, 2004); Meskel (2018); Timothy and Boyd (2006); Tsitsishvili (2009) – which addresses Georgian polyphony and the UNESCO heritage program; etc.

- and anthropological aspects of Svan sacred ritual*). Diss. Faculty of Arts and Sciences, Ilia State University.
- Mzhavanadze, N., & Chamgeliani, M. (2016). On the Problem of Asemantic Texts of Svan Songs. *Kadmos*, 7(8), 49–109. DOI: <https://doi.org/10.32859/kadmos/8/7-109>
- Mzhavanadze, N., & Chamgeliani, M. (2019). Analysis of the mutual influence of music and text in Svan songs. In *9th International Workshop on Folk Music Analysis*, Birmingham.
- Nizharadze, B. (1962, 1964). *Ist'oriuli-etnografuli c'erilebi [Historical and Ethnographic Essays]*. Tbilisi: Tbilisi State University Press.
- Pirtskhelani, D. (1999). 'Lalckhat': religiuri da khalkhuri asp'ekt'ebi' ['Lalckhat: Religious and Folk Aspects'] Kartveluri memk'vidreoba. III: 164–68.
- Rosemary, J., & Lindsay W. (2015). Neoliberalism, Heritage Regimes, and Cultural Rights. *SSRN Electronic Journal*, 1(2), 43–69, DOI:[10.2139/ssrn.2644495](https://doi.org/10.2139/ssrn.2644495)
- Timothy, D. J., & Boyd, S. W. (2006). Heritage Tourism in the 21st Century: Valued Traditions and New Perspectives. *Journal of Heritage Tourism*, 1(1), 1–16. <https://doi.org/10.1080/17438730608668462>
- Tserediani, N. (2004). *Svanur khalkhuri sats'elits'ado dgheobata k'alendari [Yearly Calendar of Svan Folk Holidays]*. Diss. Georgian Academy of Sciences IV. Javakhishvili Institute of History and Ethnology.
- Tserediani, N. (2005). *Svanur khalkhuri sats'elits'ado dgheobata k'alendari [Yearly Calendar of Svan Folk Holidays]*. Amirani vol XI. Tbilisi and Montréal: Amirani.
- Tserediani, N., Tuite, K. & Bukhrashvili, P. (2018). Chapter 2. Women as Bread-Bakers and Ritual-Makers: Gender, Visibility and Sacred Space in Upper Svaneti. In Darieva, T., Mühlfried, F., & Tuite, K. (Eds.), *Sacred Places, Emerging Spaces: Religious Pluralism in the Post-Soviet Caucasus* (pp. 46–69). New York, Oxford: Berghahn Books. <https://doi.org/10.1515/9781785337833-005>
- Tsitsishvili, N. (2009). National Ideologies in the Era of Global Fusions: Georgian Polyphonic Song as a UNESCO-sanctioned Masterpiece of Intangible Heritage. *Music and Politics* 3(1), 1–17.
- Tuite, K. (2004). Lightning, Sacrifice, and Possession in the Traditional Religions of the Caucasus. *Anthropos*, 99(1), 143–159. <http://www.jstor.org/stable/40466310>
- Tuite, K. (2004). Lightning, Sacrifice, and Possession in the Traditional Religions of the Caucasus. *Anthropos*, 99(2), 481–497. <http://www.jstor.org/stable/40466394>

**სურათი 1.** შესაწირი ბატკნის კურთხევა. 11 მაისი, 2021. ფოტო ლეო დეკრისტოფოროსი.

Figure 1. Blessing of the sacrificial lamb. May 11, 2021. Photo by Leo Decristoforo



**სურათი 2.** ლემზირის ლოცვა და კურთხევა. 11 მაისი, 2021. ფოტო ლეო დეკრისტოფოროსი.

Figure 2. Prayer and blessing of lemszir. May 11, 2021. Photo by Leo Decristoforo.



**სურათი 3.** გულის გაბრიელის სამლოცველოს ხედი და გზა.  
**Figure 3.** View on the way to the shrine of Gula Gabriel



**სურათი 4.** ლემზირი და რახი სამლოცველოში. 11 მაისი, 2021. ფოტო ლეო დეკრისტოფოროსი.  
**Figure 4.** Lemzir and rakhi inside the shrine. May 11, 2021. Photo by Leo Decristoforo.



**სურათი 5.** პროცესია ტოვებს ეკლესიას და მღერის „დიდებათას“. 11 მაისი, 2021. ფოტო ლეო დეკრისტოფოროსი.

**Figure 5.** The procession exiting the church, singing “Didebata”. May 11, 2021. Photo by Leo Decristoforo.



**სურათი 6.** ფერხული სამლოცველოს ქვემოთ. 11 მაისი, 2021. ფოტო ლეო დეკრისტოფოროსი.

**Figure 6.** Round Dancing in the field below the shrine. May 11, 2021. Photo by Leo Decristoforo.



**ენო ნანიშვილი, პატა ალავრდაშვილი  
(საქართველო)**

**ბატონების იავნანები და შინაგანი ოჯახის სისტემის თერაპია**

**ბატონების იავნანები, როგორც კურნების მეთოდი**

ბოლო წლებში აქტუალური გახდა მუსიკის, კერძოდ – ხალხური მუსიკის თერაპიულ დანიშნულებაზე საუბარი და მისი პრაქტიკაში გამოყენება. **ნითელას, ჩეტყვაილას** თუ სხვა ინფექციების სამკურნალო, უძველესი ქართული რიტუალი და მასში შემავალი სიმღერა **ბატონების იავნანა**, ფუნქციურად სწორედ თერაპიული, საკურნებელი დანიშნულებისა იყო. ეს ტრადიცია და მასთან დაკავშირებული რწმენა-წარმოდგენა დღეს მიღვევის პროცესშია, მაგრამ ზოგ ადამიანში ჯერ კიდევ აგრძელებს ცოცხლად, პირველადი დანიშნულებით არსებობას.

ერთ-ერთ ასეთ „ცოცხალ“, უნიკალურ შემთხვევას წარმოადგენს მეგრული **ბატონების იავნანის** გამორჩეულ ნიმუში „ია პატნეფი“. ქალაქ ზუგდიდში ჯერ კიდევ არსებობს **ბატონების იავნანებით** მკურნალი ადამიანი, რომელსაც სჯერა საკურნებელი სიმღერის მაგიური ძალის. ინფორმატორმა, ვეფხია ანთიამ, თავად მოგვითხრო, რომ მას ბატონების დაავადება ბავშვობაში შეყრია. ავადმყოფობის გართულებისას, სიზმრად უნახავს ღვთისმშობლის სახის ქალი, რომელსაც ჩონგური მიუწოდებია. ამავ დროს, ძილში გაუგონია „ტკბილხმიანი იავნანა“. გამოღვიძებულზე ჩონგური მოუთხოვია და მაშინვე უმღერია სიზმრად განაგონი „ია პატნეფი“ (ია ბატონები), რომელიც ამ ჟანრის განსხვავებული და გამორჩეული მხატვრული ნიმუშია.

წინამდებარე ნაშრომით ჩვენ გვსურს, მეტად წარმოვანოთ **ბატონების იავნანების**, როგორც სემანტიკური, ასევე, მელოდიური აღნაგობის საკურნებელი მნიშვნელობა. ამისთვის, ჩვენ, ერთი მხრივ, გავავლებთ პარალელს იავნანების ტექსტების შინაარსსა და ერთ-ერთი პოპულარული ფსიქოთერაპიის, **შინაგანი ოჯახის თერაპიის** პრინციპებს შორის. მეორე მხრივ, გავაკეთებთ შედარებით ანალიზს სხვადასხვა კულტურაში არსებული, კურნების მეთოდებისა და **ბატონების იავნანების** მელოდიურ აღნაგობას შორის.

**სხვადასხვა კულტურის საკურნებელი  
მელოდიების ინტონაციური აგებულება**

სტატიაში აღნიშნულია, რომ კვინტა ყველაზე კონსონანსური ინტერვალია დასავლური ყურისათვის. მუსიკის თერაპევტები იყენებენ თასებს, რომლებიც კვინტურ ინტერვალებზე აწყობილი (Humphries, 2010).

არიზონას შტატის ჰარმონიული მეცნიერების ინსტიტუტის დირექტორი, დოქტორი ჰაროლდ გრანდსტაფ მოსესი აღნიშნავს: „ჩვენ ჩავატარეთ მრავალი კვლევა ბგერის სიხშირეზე, ჰარმონიებზე, ტემპზე, ფერზე, სინათლეზე და ვიზუალურ ეფექტებზე, იმისთვის, რომ გამოგვეშლავნებინა ის, რაც გავლენას ახდენენ ემოციებსა და გრძნობებზე, პროცესებზე, რომლებიც ხელს უწყობენ მკურნალობას, ამცირებენ სტრესს და აგენერირებენ სულიერ ცნობიერებას.

დოქტორ ჰაროლდის თქმით, მათი კვლევა აჩვენებს, რომ მუსიკალურ ინტერვალ წმინდა კვინტასა და მისი გაჟღერების შედეგად წარმოქმნილ ჰარმონიულ ობერტონებს აქვთ შესაძლებლობა, გავლენა მოახდინონ ნერვულ სისტემაზე, როდესაც ისინი მოდიფიცირდებიან მსმენელის ქვეცნობიერში (Shresth, 2009).

მკვლევარი ამ ჰიპოთეზის შემაჯამებლად აყალიბებს აზრს, რომ როდესაც შამანური მკურნალობის უძველესი მეთოდები სამყაროს სხვა წერტილში – მსოფლიო რუკის ერთ-ერთ საპირისპირო მხარეს – ჯერ კიდევ გადარჩენილია, უძველეს ტრადიციას შეუძლია განაახლოს ის მეთოდები, რაც თანამედროვე დასავლურ საზოგადოებას სჭირდება (Wigram, Pederson, 2002).

### **ბატონების იავნანის ინტონაციური აგებულება**

ჯერ კიდევ XX საუკუნის II ნახევარში, შალვა ასლანიშვილი წერდა „იავნანის“ ჟანრის გამოკვეთილ მელოდიაზე/ინტონაციებზე: „ეს არის „სადიდებლად განკუთვნილი“, „ვედრების ინტონაცია“, „ღვთაებისადმი მიმართვა“ (ასლანიშვილი, 1954). მართლაც, დღემდე იავნანას სხვადასხვა – სამკურნალო, სავედრებელი, სადიდებელი – სახით ვხვდებით, რომელთაგანაც, შესაძლოა, სამი მათგანის გამოყოფა: *ბატონების, ღვთის კარზე სათქმელი და ზედაშის იავნანები*.

შევჩერდებით სამკურნალო იავნანების მელოდიურ, ინტონაციურ აგებულებაზე, იმ კილო-ინტონაციურ ფორმულებრივ მახასიათებლებზე, რომლებიც ერთგვარ „სამკურნალო კოდებს“ ქმნიან. ცნობილია, რომ ინტერვალებს, ინტონაციურ ფორმულებს თავისი სემანტიკური დანიშნულება ჰქონდათ საეკლესიო მუსიკაში, რომლებიც სხვადასხვაგვარ ემოციურ განწყობას ქმნიდნენ მსმენელსა თუ შემსრულებელში (მანაგაძე, 2006). ჩვენი აზრით, ამგვარი ფორმულებრივი აზროვნება ხალხურ მუსიკაშიც იქნებოდა შემუშავებული. ამ მოსაზრების დასასაბუთებლად ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში სხვადასხვა კუთხის თოთხმეტი იავნანის ანალიზის საფუძველზე ე.წ. ჰანგ-მოდელების სისტემატიზაციას შევეცადეთ.

ურთიერთშედარებისას, გარკვეული სტაბილური მახასიათებლებით გაიმიჯნა აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ნიმუშები. ინტონაციურ-მელოდიური აგებულებით, ქართლური, კახური და მესხური ვარიანტები ერთმანეთის მსგავსია და ენათესავება ე.წ. „იავნანის ტიპის“ ნიმუშებს (აუდიომაგ. 1-6). ეს ნიმუშები სექსტურ-სეპტიმური კილო-ინტერვალური აღნაგობით ხასიათდებიან.

დასავლეთ საქართველოს ბატონების იავნანები უმეტესად კვინტური კილო-ინტონაციით ხასიათდებიან (სამეგრელო (2 ვარიანტი), იმერეთი (2 ვარიანტი), რაჭა (3 ვარიანტი), გურია (1 ვარიანტი)). ამ კუთხეების ე.წ. „სამკურნალო მელოდიურ ფორმულებად“ კვარტა-კვინტური ინტონაციები იკვეთება (აუდიომაგ. 7-13).

ვფიქრობთ, ამ სამკურნალო მიდგომის გაზიარება/მორგება შეგვიძლია ქართული სამკურნალო სიმღერების – *ბატონების იავნანების* გამოყენებით. მით უფრო, რომ უკვე რამდენიმე ქვეყანაში (გერმანია, ბელგია, ირლანდია) მისი თერაპიული მიზნით გამოყენების წარმატებული მაგალითები გვაქვს.

### **შინაგანი ოჯახის სისტემის თერაპიის ძირითადი პრინციპები**

შინაგანი ოჯახის სისტემის (შოს) (Internal Family Systems) მიდგომა წარმოადგენს მტკიცებულებებზე დაფუძნებულ ფსიქოთერაპიულ პრაქტიკას. აღნიშნული მიდგომა შეიქმნა ამერიკელი ფსიქოთერაპევტის, რიჩარდ შვარცის მიერ. შოს-ი გამოიყენება სხვადასხვა ფსიქო-ემოციურ სირთულეებთან გასამკლავებლად, როგორც მსუბუქი, ისე მძიმე ფსიქოლოგიური ტრავმული მდგომარეობების სამკურნალოდ (Anderson & Sweezy, 2017).

შოს ადამიანს განიხილავს, როგორც იმთავითვე კარგ არსებას. მისი „მე“ (self) არის მხოლოდ დადებითი თვისებების მატარებელი. ამასთანავე, ადამიანს აღნიშნება არაადაპტური, დისფუნქციური, „არაკარგი“ ემოციები, განზრახვები თუ ქცევები, რომლებიც უყალიბდება ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე. იმის გამო, რომ



ადამიანს აქვს გენეტიკურად განპირობებული, სათანადო ნეიროფსიქოლოგიური აპარატი, აღნიშნული გამოცდილებები ყალიბდებიან, როგორც ადამიანის პიროვნული თავისებურებები, შოს-ის მიხედვით – ადამიანის „ნაწილები“ (Schwartz, 2021).

შოს-ის მიხედვით, ადამიანში ყალიბდება 3 ძირითადი ტიპის „ნაწილი“: *განდევნილი (exile)*, *პრაქტიკული დამცველი* (იგივე მენეჯერი) და რეაქტიული დამცველი (იგივე მეხანძრე). განდევნილი ნაწილი არის ისეთი მძიმე გამოცდილებების შედეგად ჩამოყალიბებული, რისი გადახარშვა, ინტეგრირება ადამიანის სისტემას არ ძალუძს, მისი ინტენსივობის გამო. ამიტომ, სისტემა მას საგულდაგულოდ მალავს, გააქვს ცნობიერების მიღმა, ე.წ. არაცნობიერში. მენეჯერი და მეხანძრე დამცველები კი ყალიბდებიან იმ მიზნით, რომ დაიცვან სისტემა ემოციური გადაწვისგან და უზრუნველყონ სიყვარულის, პატივისცემის, საზრისული კავშირების, აღიარების, დაფასების მოზიდვა სხვა ადამიანებისგან. დამცველები ვლინდებიან შემდეგ ქცევებში: ზედმეტი კრიტიკულობა, კონცენტრირებულობა მუდმივი დაძაბულობით, დარცხვენა, გადამეტებული მუშაობა, სხვების და საკუთარი თავის მიმართ გადამეტებული კრიტიკულობა (მენეჯერი დამცველი), აგრეთვე, ემოციური აფეთქება, უხამსობა, მავნე ნივთიერებების მოხმარება, საყიდლებისადმი გადაჭარბებული სწრაფვა და არანორმალური კვება (მეხანძრე დამცველები) (Schwartz, Richard, 1995).

შოს-ის მიხედვით, პიროვნების მთავარ მდგენელს, „მე“-ს აქვს რვა ძირითადი მახასიათებელი, რითაც ის ურთიერთობს გარესამყაროსთან. რაც ყველაზე მთავარია, იმისთვის, რომ ადამიანმა კურნებას მიაღწიოს, ის თავის თავს, შიდა პიროვნულ სამყაროს (შოს-ის მიხედვით – ნაწილებს) უნდა ეპყრობოდეს ამ თვისებებით (Eარლეყ, 2009). ეს მახასიათებლებია:

1. სიმშვიდე მაშინაც კი, როდესაც გარემოში არასახარბიელო მდგომარეობაა; მშვიდად იღებ და აკვირდები მიმდინარე მოვლენებს და არა რეაქტიულად, იმპულსურად;

2. სიცხადე მოვლენების აღქმისას და ინტერპრეტირებისას, გადაჭარბებული ემოციური თუ აზრობრივი გავლენების გარეშე. სიცხადე იმის შესახებაც, თუ რა აზრობრივი მიკერძოებები გვაქვს, როგორც ობიექტური აღქმის ხელისშემშლელი ფაქტორები;

3. ცნობისმოყვარეობა ახალი ფაქტების თუ ცოდნების მიმართ არაგანმკითხველი, დამყვავებლური დამოკიდებულებით;

4. თანალობა საკუთარი თავისა და სხვების მიმართ, როდესაც თანამყოფი ხარ იმისა, რაც არის აქ და ახლა, მხოლოდ განკითხვის, დისტანცირების, შეცვლის და მოგვარების განზრახვის გარეშე. აგრეთვე, როდესაც მშვიდად აცნობიერებ, რომ სხვისი ტკივილი შენზე გავლენას ახდენს, იმიტომ, რომ ურთიერთდაკავშირებულები ვართ.

5. თავდაჯერებულობა არის იმის განცდა, რომ შეგიძლია თანამყოფობა და გამკლავება იმ პროცესთან, რაც ხდება შენში და გარშემო, მიუხედავად იმისა, რომ, შესაძლოა, ზოგჯერ შეცდომებს უშვებდე;

6. გამბედაობა არის ის ძალა, რის საშუალებითაც მიზნისკენ დგამ ისეთ ნაბიჯებს, რაც სხვისთვის შეიძლება დამორგუნველად ჩანდეს;

7. შემოქმედებითობა არის უნარი, წარმოისახო სირთულეებთან გამკლავების სხვადასხვა გზა, ზოგჯერ არატიპურიც კი. შემოქმედების პროცესში ხდება ქმნადობით და თანაქმნადობით ტკობა;

8. დაკავშირებულობა არის შეგრძნება, რომ ხარ რაღაც საერთო, დიდის ნაწილი, რომ ხარ სხვას(ებ)თან ისეთ მიმართებაში, როდესაც არ ელი განკითხვას,

კონტროლს და უარყოფას, არამედ დაფასებას, სიყვარულსა და თანალმობას.

თუ ადამიანს უნდა, რომ მასში არსებულ დისფუნქციურ ნაწილებს (როგორც ფსიქოლოგიური დარღვევების შედეგს) გაუმკლავდეს და მოაგვაროს, ამისთვის მან უნდა დაამყაროს უშუალო კავშირი, ესაუბროს ამ არაკომფორტულ ემოციებს თუ აზრებს. რაც არსებითად მნიშვნელოვანია, პიროვნება ამ ნაწილებს უნდა მოეპყრას სწორედ ზემოთ ჩამოთვლილი თვისებებითა და განწყობებით.

### **ბატონების იავნანასა და შოს-ის პრინციპებს შორის ურთიერთკავშირი**

თუკი ადამიანს ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური დარღვევა ემართება, ერთი შეხედვით, შეშფოთება, მისი დროულად მოშორების სურვილი ნორმალურ რეაქციად მოჩანს. თუმცა, ბატონების იავნანების ტექსტების გარჩევისას, სრულიად სხვა შემთხვევებს ვხვდებით.

ბავშვისთვის წითელა ანდა ჩუტყვავილა საკმაოდ რთული და არასასიამოვნო დაავადებაა. თუმცა, ამ დროს, მასზე მზრუნველი (დედა, ბებია ან სხვა) გადანყვებდა, რომ ამ დაავადებისთვის ემღერა დამყვავებლური, შემგებებლური, დამატკობელი დამოკიდებულებით, რაც მეტად უჩვეულოა დღევანდელი კონვენციური მედიცინისა თუ ზოგადი კულტურის გადმოსახედიდან.

იავნანების ტექსტები გამოხატავენ ისეთ დამოკიდებულებას, რაც სრულ თანხვედრაშია ზემოთ ჩამოთვლილ თვისებებთან და შოს-ის მიხედვით, ადამიანს უნდა ჰქონდეს იმისთვის, რომ გაუმკლავდეს საკუთარ ფსიქოლოგიურ „დაავადებებს“. „ბატონები მობრძანდნენ და გაგვახარეს“ და „დატკბით, დატკბით, დაშოშინდით, ვარდო ბატონებო“ გამოხატავს იმ მშვიდ (1) და თანალმობის (4) დამოკიდებულებას, რაც საჭიროა სირთულეებთან გადაყრის დროს შოს-ის მიხედვით. „თქვენსა გზასა მოვფენ ვარდსა“ და „დატკბით ტკბილად ბატონო“, ჩვენი აზრით, გამოხატავს საჭირო თავდაჯერებულობას (5) და დაკავშირებულობას (8). ჩვენი ხედვით, ბატონების იავნანების მთელი ეს შინაარსობრივი და რიტუალური მხარე მდიდარია შემოქმედებითობით (7). თუ წარმოვიდგინოთ, თუნდაც, 4-5 საუკუნის წინანდელ ყოფას, სადაც არანაირი თანამედროვე სამედიცინო დიაგნოსტიკური და სამკურნალო საშუალებები არ არსებობდა, ასეთი შემოქმედებითი მიდგომა, უდაოდ, მოითხოვდა სიმამაცეს (6), რაც ასე ცხადად ჩანს ზემოთ მოტანილი ტექსტების ფრაგმენტებშიც კი.

### **დასკვნა**

ვფიქრობთ, რომ ნიშანდობლივია იავნანების ინტონაციური აგებულების მსგავსება სხვა კულტურების კურნების სიმღერების სტრუქტურებთან. აგრეთვე ის ფაქტი, რომ თანამედროვე ავტორიტეტული ფსიქოთერაპიული მიდგომის, შოს-ის ძირეული პრინციპები იმეორებს ქართულ არქაულ კურნების კულტურაში გამომჟღავნებულ დამოკიდებულებებს. აღსანიშნავია, რომ ქართული იავნანები ირლანდიაში, ფსიქიატრიულ კლინიკაში, გუნდ „ზურმუხტის“ და ლუისე ბრენანის მიერ, გამოიყენება სამკურნალო ფუნქციით. ის, ასევე, გამოიყენება ლონდონის ერთ-ერთ ბუღიზმის ცენტრში, მედიტაციის დროს (ინფორმატორი ალი ვარნერი/Ali Warner). ვიმედოვნებთ, რომ მომავალში ბატონების იავნანების კურნების პოტენციალი სათანადოდ იქნება გამოკვლეული და დაფასებული სპეციალისტების მიერ.

### აუდიომაგალითები

- #1. იავნანა, ქართლი. ასრულებს ანსამბლი „იალონი“ (სოლისტები: თამარ ახობაძე, ნინო ნანეიშვილი). ჩანერილია სოფ. ნორიოში ნუცა კურატაშვილისგან (საოჯახო არქივი).
- #2. იავნანა, ქართლი. ასრულებს ანსამბლი „მზეთამზე“ (სოლისტი: ნატალია ზუმბაძე).
- #3. იავნანა, კახური, ფანდურით. ასრულებს ლამარა ბახბახიშვილი. ჩანერილია სოფ. ვარდისუბანში. ნინო ნანეიშვილის პირადი არქივი. 2020.
- #4. იავნანა, კახური, ფანდურით. ასრულებს ანსამბლი „მზეთამზე“ (სოლისტები: ქეთევან ბაიაშვილი, ნინო კალანდაძე). ჩანერილია სოფ. ყვარელში, მინდია ჟორდანიას მიერ.
- #5. იავნანა, მესხური. ასრულებს მარო ჟუჟუნაძე. ჩანერილია სოფ. მუსხში. ნინო ნანეიშვილის პირადი არქივი. 2020.
- #6. ღვთის კარზე სათქმელი იავნანა. ასრულებენ გულო თადიაშვილი და ფატი ბუთიაშვილი. ჩანერილია სოფ. გავაზში. ნინო ნანეიშვილის პირადი არქივი. 2020.
- #7. ია პატნევი, ჩონგურით. ასრულებს ანსამბლი „იალონი“ (სოლისტი: ნინო ნანეიშვილი). ჩანერილია ნინო რაზმაძის მიერ. პირადი კოლექცია.
- #8. ია პატნევი. ანსამბლი „მზეთამზე“.
- #9. იავნანა, რაჭული. უცნობი შემსრულებლები. ჩანერილია სოფ. გლოლაში, შალვა ასლანიშვილის მიერ. 1954.
- #10. იავნანა, რაჭული. უცნობი შემსრულებლები. ჩანერილია სოფ. ღებში, შალვა ასლანიშვილის მიერ. 1954.
- #11. იავნანა, რაჭული. ანსამბლი „მზეთამზე“. სოლისტი ნუნუკა შველიძე.
- #12. ბატონების ნანინა, იმერული. ასრულებს ანსამბლი „იალონი“.
- #13. საბოდიშო, გურული. ასრულებს ანსამბლი „იალონი“.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- Anderson, F., & Sweezy, M. (2017). *Internal Family Systems Skills Training Manual: Trauma-Informed Treatment for Anxiety, Depression, PTSD & Substance Abuse*. Eau Claire, WI, United States, Wisconsin: PESI Publishing & Media.
- Earley, J. (2009). *Self-Therapy a Step-By-Step Guide to Creating Wholeness and Healing Your Inner Child Using IFS*. Larkspur: Pattern System Books.
- Humphries, K. (2010). *Healing Sound: Contemporary Methods for Tibetan Singing Bowls*. Loyola: Loyola Marymount University.
- McConnell, S. (2020). *Somatic Internal Family Systems Therapy*. Berkley: North Atlantic Books.
- Schwartz, R. (2021). *No Bad Parts*. Colorado: Boulder.
- Schwartz, R. (1995). *Internal Family Systems Therapy*. New York: The Guilford Press.
- Shrestha, S. (2009). *How to Heal with Singing Bowls: Traditional Tibetan Healing Methods*. Boulder: Sentient Publications.
- Wigram, P. (2002). *A Comprehensive Guide to Music Therapy: Theory, Clinical Practice, Research, and Training*. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- ასლანიშვილი, შ. (1954). ნარკვევი ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ. თბილისი.
- მანაგაძე, ბ. (2006). წმიდა ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონი“ და მისი ქართული ძღისპირები. თბილისი.

*NINO NANEISHVILI, PAATA ALAVERDASHVILI*  
(GEORGIA)

### **BATONEBIS IAVNANA AND INTERNAL FAMILY SYSTEMS THERAPY**

#### ***Batonebis Iavnana* Lullabies as Healing Methods**

In recent years, a discussion regarding the therapeutic purpose of music, especially folk music and using it in real life practice has become pertinent. The ancient Georgian healing rituals for measles, chickenpox, and other infections and the *Batonebis iavnana* (infectious disease lullaby) included in this ritual, in a functional sense, really had a therapeutic, healing purpose. This tradition and the beliefs and ideas associated with it are in a process of decline today. But it continues to vividly exist in several individuals with its initial purpose.

One such unique, “living” occurrence is represented by a remarkable Megrelian example of an infectious disease lullaby, “*Ia patnepi*”, in Samegrelo. There is still a person who heals through infectious disease lullabies in the town of Zugdidi who believes in the magic power of the therapeutic song. We were told by the informant themselves, Vepkhia Antia, that he had come down with an infectious disease in his childhood. During complications of the illness, he had seen a woman resembling the Mother of God in a dream who had given him a chonguri. At the same time, he had supposedly heard a “sweetly sounding lullaby” in his sleep. Upon awakening, he asked for a chonguri and right then sang the song *Ia patnepi* heard in the dream, which is a different and exemplary creative example of this genre.

With this work, it is the authors’ desire to shed more light on the semantic meanings, as well as on the therapeutic importance of the melodic construction of infectious disease lullabies. To do this, on one hand, a parallel between the contents of lullaby texts and the principles of a popular psychotherapy, Internal Family System therapy will be drawn. On the other hand, a comparative analysis of the healing methods extant in various cultures and the melodic constructions of infectious disease lullabies will be done.

#### **The Intonational Structure of Various Cultures’ Healing Melodies**

It is stated in the article that the fifth is the most consonant interval to the Western ear. Music therapists use bowls tuned to the interval of a fifth. (Humphries 2010).

Dr. Harold Grandstaff Moses, the director of the Institute of Harmonic Science in the state of Arizona notes, “We have conducted numerous studies on pitch frequencies, harmonies, chord progressions, tempos, colors, light, and visual expressiveness to bring to light the ways they affect the emotions and feelings, the processes that facilitate healing, reduce stress, and regenerate spiritual awareness”.

As Dr. Harold states, their studies show that pure fifths and the harmonic overtones produced when sounding them can affect the nervous system when they are modified in the listener’s subconscious (Shresth 2009).

To summarize this hypothesis, the researcher gives shape to an idea that when ancient methods of shamanic healing are still surviving on the opposite side of the globe, the problems and necessities afflicting modern Western society can restore the ancient tradition. (Wigram, Pederson, 2002).

### **The Intonational Structure of Infectious Disease Lullabies**

In the second half of the 20<sup>th</sup> century, Shalva Aslanishvili wrote concerning the well-defined melodies and intonations of the Iavnana lullaby genre, “This is intended for glorification, a supplicatory intonation, an address to a divinity.” (Aslanishvili, 1954) Truly, lullabies of different types – healing, supplicatory, glorification – are found to this day, out of which it is possible to distinguish three: *Batonebis Iavnana*, *Ghytis Karze Satkmeli Iavnana*, and *Zedashes Iavnana*.

We will focus on the melodic, intonational structure of healing lullabies, on the modal, intonational formulaic characteristics creating something akin to “healing codes”. It is known that intervals and intonational formulas had their own semantic purposes in sacred music which created various types of emotional dispositions in either the listeners or performers (Managadze, 2006). In our opinion, there would also be this kind of formulaic thought elaborated in folk music. To prove this hypothesis, there was an attempt to do a melodic systematization of 14 lullabies from various regions in Georgian musical folklore through an analysis.

When comparing them to each other, examples of Eastern and Western Georgia were defined through some stable characteristics. Kartlian, Kakhetian, and Meskhanian variants are similar to each other in their intonational, melodic construction and are related to examples of the “iavnana” type (audio examples #1-6). These works are characterized by the modal, intervallic bound of a sixth or seventh.

The infectious disease lullabies of Western Georgia are mostly marked by a quintal modal intonation (Samegrelo (2 var.), Imereti (2 var.), Racha (3 var.), Guria (1 var.)). Quartal-quintal intonations are distinguished as the healing melodic formulas of these regions (audio examples #7-13).

We think we can share and adapt this healing approach by using Georgian healing songs – the infectious disease lullabies. Even more, we already have some examples of their successful therapeutic implementation in several countries (Germany, Belgium, Ireland).

### **The Basic Principles of *Internal Family Systems* Therapy**

The Internal Family Systems (IFS) approach represents a psychotherapeutic practice founded on evidence. This approach was created by American psychotherapist Richard Schwartz. IFS is used to counteract various psychological, and emotional complications, to treat mild, as well as serious traumatic psychological conditions (Anderson and Sweezy, 2017).

IFS views a person as an inherently good being. Their self is only the carrier of positive features. Moreover, a person is also marked by non-adaptive, dysfunctional, “harmful” emotions, desires, or behaviors formed at different life stages. Since a person has a proper genetically conditioned neuropsychological apparatus, these experiences take shape as a person’s personal idiosyncrasies, a person’s “parts”, according to IFS (Schwartz 2021).

According to IFS, three basic “parts” are formed within an individual: the exile, the practical or manager protector, and the reactive or firefighter protector. The “exile” part is formed as a result of serious experiences a person’s system is unable to digest and integrate due to their intensity. Therefore, these experiences are deliberately concealed, taken out beyond awareness, into the unconscious. The manager and firefighter protectors are formed with the goal of defending the system from emotional burnout and ensuring the draw of loving, respectful, thoughtful connections, recognition, and appraisal from other people. These protectors are manifested in behavior in the following attitudes: excessive criticism, concentration through constant stress, shaming others, overworking, excessive criticism of others and oneself (manager protector), as well as in emotional

outbursts, obscenities, material consumerism, and excessive shopping and eating (firefighter protesters) (Schwartz, Richard 1995).

According to IFS, an individual's ego has eight main characteristics, the features through which they interact with the external world. The primary thing for a person to achieve healing is for them to embrace themselves, their inner personal world through these features (Earley 2009). These are the characteristics:

1. Calmness in the case when there is an unfavorable condition in the environment, when you calmly accept and observe the ongoing events with no impulsive reactions.
2. Clarity when perceiving and interpreting events without any excessive emotional or active influences. Clarity also concerns the active inclinations we have as factors hindering the perception of an object.
3. Curiosity in new facts or knowledge through a non-judgmental, sensitive approach.
4. Compassion for yourself and others when you are present with that which is here and now, only without any desire for judging, distancing, change, or solution. It is also when you are calmly aware of someone else's pain affecting you because we are mutually connected.
5. Confidence is the feeling that you can deal with and handle those processes happening within and around you despite sometimes making mistakes.
6. Courage is the power by which you take steps towards a goal possibly appearing daunting to someone else.
7. Creativity is a skill to imagine various ways of handling difficulties, even atypical ways. Pleasure through creating and helping occurs during the creative process.
8. Connectivity is the feeling that you are generally part of a larger whole, that you are in such a relationship with others that you do not expect any judgment, control, and rejection, but instead affirmation, love, and compassion.

If a person wants to handle and solve the dysfunctional parts within them (resulting from psychological disruptions), they must establish a direct connection to and speak with these uncomfortable emotions or thoughts. It is essentially important for an individual to truly embrace these parts through the previously mentioned characteristics and moods.

### **The Interrelationship Between Infectious Disease Lullabies and IFS Principles**

If a person experiences a psychological or physical disruption, at a glance, it seems that getting upset, desiring to temporarily get away from it are the normal reactions. Although when parsing through the texts of infectious disease lullabies, completely different cases are found.

*Measles* or *chickenpox* were quite difficult and unpleasant illnesses for a child. Although at this time, their caretaker (mother, grandmother, or someone else) would decide to sing something with an affectionate, welcoming, pleasing disposition, which is quite unusual from the standpoint of modern conventional medicine or general culture.

Such attitudes are expressed in lullaby texts agreeing completely with the previously mentioned characteristics a person must have according to IFS to deal with their own psychological "illnesses". "Let the masters (diseases) come and bring us joy" (Kartlian lullaby) and "Take delight, take delight, calm down, rose masters" (Rachan lullaby) express the calm and compassionate attitudes needed when encountering difficulties according to IFS. "I'll cover your way with roses" (infectious disease song) and "Sweetly enjoy, master" (infectious disease lullaby), in our opinion, express needed confidence and connectivity. As we see it, all the semantic and ritualistic aspects of

infectious disease lullabies are rich with creativity. If we picture the way of life even 4-5 centuries ago, when there was no sort of modern medical diagnostic or treatment means, courage would certainly be required by such a creative approach, which is clear in the aforementioned text fragments.

### Summary

We think the similarity of the lullabies' intonational structures to the healing song structures of other cultures is striking. There is also the fact that the fundamental principles of IFS, a modern, authoritative psychotherapeutic approach, reiterate the attitudes revealed in archaic Georgian healing culture. It is notable that Georgian lullabies are used by the Zurmukhti Choir and Louise Brennan at a psychiatric clinic in Ireland for treatment purposes. They are also used at a Buddhist center in London during meditation (informant: Ali Warner). Hopefully the healing potential of infectious disease lullabies will be appropriately researched and evaluated by specialists in the future.

### Audio Examples

1. Lullaby, Kartli. Performed by the Ialoni Ensemble (soloists: Tamar Akhobadze, Nino Naneishvili). Recorded from Nutsa Kuratashvili in Norio Village (family archive).
2. Lullaby, Kartli. Performed by the Mzetamze Ensemble (soloist: Nato Zumbadze).
3. Lullaby, Kakheti, on panduri. Performed by Lamara Bakhbakhishvili. Recorded in Vardisubani Village. Nino Naneishvili's personal archive. 2020
4. Lullaby, Kakheti, on panduri. Performed by the Mzetamze Ensemble (soloists: Ketevan Baiashvili, Nino Kalandadze). Recorded in Vareli Village by Mindia Jordania.
5. Lullaby, Meskheti. Performed by Maro Zhuzhunadze. Recorded in Muskhi Village. Nino Naneishvili's personal archive. 2020.
6. Lullaby to be sung at shrine. Performed by Gulo Tadiashvili and Pati Butiashvili. Recorded in Gavazi Village. Nino Naneishvili's personal archive. 2020.
7. Ia patnepi, on chonguri. Performed by the Ialoni Ensemble (soloist: Nino Naneishvili). Recorded by Nino Razmadze. Personal collection.
8. Ia patnepi. The Mzetamze Ensemble.
9. Lullaby, Racha. Unknown performers. Recorded in Glola Village by Shalva Aslanishvili. 1954.
10. Lullaby, Racha. Unknown performers. Recorded in Ghebi Village by Shalva Aslanishvili. 1954.
11. Lullaby, Racha. The Mzetamze Ensemble (soloist: Nunuka Shvelidze).
12. Batonebis nanina, Imereti. Performed by the Ialoni Ensemble.
13. Sabodisho, Guria. Performed by the Ialoni Ensemble.

### References

- Anderson, F., & Sweezy, M. (2017). *Internal Family Systems Skills Training Manual: Trauma-Informed Treatment for Anxiety, Depression, PTSD & Substance Abuse*. Eau Claire, WI, United States, Wisconsin: PESI Publishing & Media.
- Earley, J. (2009). *Self-Therapy a Step-By-Step Guide to Creating Wholeness and Healing Your Inner Child Using IFS*. Larkspur: Pattern System Books.
- Humphries, K. (2010). *Healing Sound: Contemporary Methods for Tibetan Singing Bowls*. Loyola: Loyola Marymount University.

McConnell, S. (2020). *Somatic Internal Family Systems Therapy*. Berkley: North Atlantic Books.

Schwartz, R. (2021). *No Bad Parts*. Colorado: Boulder.

Schwartz, R. (1995). *Internal Family Systems Therapy*. New York: The Guilford Press.

Shrestha, S. (2009). *How to Heal with Singing Bowls: Traditional Tibetan Healing Methods*. Boulder: Sentient Publications.

Wigram, P. (2002). *A Comprehensive Guide to Music Therapy: Theory, Clinical Practice, Research, and Training*. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.

Aslanishvili, S. (1954). *Narkvevebi kKartuli Khakhuri Singheris Shesakheb*. Tbilisi.

Managadze, K. (2006). *Tsminda Andria Kritelis "Sinanulis Kanoni" da Misi Kartuli Dzlispirebi*. Tbilisi.



**ბერი-სოფია ლაკოსი (ჰოლანდია)  
მოჰამედ აჰმად ნაზარი (ირანი)**

**მრავალხმიანობა ჰავრამანის მუსიკაში: შემშალისა  
და სიმღერის ურთიერთქმედებისას წარმოქმნილი ქვეცნობიერი  
მრავალხმიანობა ჰავრამანის ტრადიციულ მუსიკაში**

ჰავრამანი მთიანი რეგიონია, რომელიც განლაგებულია დასავლეთ ირანის ქურთისტანისა და ქურმანშაჰის პროვინციებში და ერაყის ქურთისტანის სამხრეთ-აღმოსავლეთში.

ჰავრამანს საკუთარი მუსიკალური ტრადიცია აქვს, რომელიც ქურთისტანის სხვა რეგიონების ტრადიციებისაგან განსხვავდება.

ჰავრამანის ტრადიციული მუსიკა, ძირითადად, ვოკალურია დაიმღერება თანხლების გარეშე. ფლეიტა, სახელად შემშალი, ერთადერთი საკრავია, რომელიც ჰავრამანის მუსიკალური ტრადიციის ნაწილია, ჩარჩოიან დოლთან ერთად, რომელსაც დაფი<sup>1</sup> ეწოდება.

შემშალი დიდი ხანია რეგიონში არსებობს, მას თავისი გზა და განვითარება აქვს. სიმღერისა და შემშალის გზები პარალელურად ვითარდებოდა. ის ერთ-ერთი უძველესი ინსტრუმენტია ქურთისტანის ტერიტორიაზე. საკრავს საკუთარი რეპერტუარი გააჩნია, რომელიც რეგიონის ვოკალური რეპერტუარისგან განსხვავებულია. შემშალთან დაკავშირებული მუსიკალური აზროვნება, რეგიონის ტრადიციული ვოკალური მუსიკისგან განსხვავებით, მაკამზეა დაფუძნებული, ხოლო ჰავრამანის ტრადიციული სიმღერები არ არიან მასზე დაფუძნებული და დიაპაზონში შეზღუდული არიან.

შემშალი სოლო საკრავია და გამოიყენება კულტურულ ცერემონიალებში. ტრადიციულად ის არ არის სათანხლებო საკრავი. მიუხედავად ამისა, შემშალზე შემსრულებლები, მომღერლების აკომპანირებისას, მაინც ცდილობდნენ სიმღერების უფრო რიტმულად გარდაქმნას ვოკალური მელოდიების გამეორებით ან მათთვის პასუხით.

ინსტრუმენტის წყობასა და მომღერლის ხმის დიაპაზონს შორის სხვაობის გამო, ადგილობრივი მოსახლეობის მუსიკალური გემოვნების ესთეტიკური თავისებურებები, ასევე, კულტურული ასპექტები, აკომპანიმენტი ხშირად ჰეტეროგონიას წარმოქმნის, ხოლო ორი მომღერლის მიერ შესრულება – მრავალხმიანობას. ეს მრავალხმიანობა არავითარ შემთხვევაში არ არის გაცნობიერებული ან მიზანმიმართული და ყოველ ჯერზე სხვადასხვა ინტერვალის თანაფარდობით შეიძლება შეგვხვდეს.

ფაქტობრივად, მრავალხმიანობა გვხვდება შემშალის თანხლებიან უმეტეს ვოკალურ შესრულებაში. მთავარი საკვლევი კითხვაა, თუ როგორ ყალიბდება ეს მრავალხმიანობა და რა მახასიათებლები აქვს მას? რა პირობებში წარმოიშობა ის? რა ინტერვალები და კულტურული ასპექტები უკავშირდება? შედეგები გვჩვენებს, რომ ჰავრამანის მუსიკოსები ამ მრავალხმიანობას ვერ ამჩნევენ. წარმოქმნილი „დისონანსური“ ინტერვალები მსმენელისთვის უსიამოვნო არაა.

ქურთებს საერთო შტრიხები აქვთ ენაში, ზნე-ჩვეულებებში, ცხოვრების წესსა და რელიგიაში; მაგრამ პოლიტიკური მიზეზების გამო, ისინი გაბნეული არიან ვრცელ

<sup>1</sup> დაფი ქურთული ჩარჩოიანი დოლია, რომელიც უძველესი დროიდან გამოიყენება სასულიერო ცერემონიებისა და მშვიდობის დამყარებისას.

ტერიტორიაზე, რომელიც დაყოფილია ირანს, თურქეთს, ერაყს, სირიასა და სომხეთს შორის, რამაც, გარდა ისტორიული მოვლენებისა, კულტურული თავისებურებების განსხვავებულობა გამოიწვია. ჰავრამანი, როგორც ირანის ქურთისტანის ერთ-ერთი რეგიონი, სამხრეთით ჭავანრუდისკენ, დასავლეთით ერაყისკენ და ჩრდილოეთით მარივანისკენ მიდის (Sultani Horami, 355 :2007).

ქურთისტანის რეგიონის ზემოთ ხსენებული კულტურული განსხვავებები, უდავოდ, არსებობს მუსიკის სფეროშიც. ჰავრამანის მუსიკა განსხვავდება ქურთისტანში პოპულარული სხვა მუსიკისგან ვოკალური ხასიათით, ტაშის თანხლებით, ფიქსირებული რეპერტუარით, მელოდიის ორი-სამი ძირითადი ბგერით (ნოტი) ფორმირებით, საშემსრულებლო იმპროვიზაციის სიმწირით. ჰავრამანის მუსიკალური ინსტრუმენტები არასდროს შერწყმულა ამ რეგიონის ვოკალურ მუსიკასთან და ცალკე გზას გაჰყვა.

ჰავრამანის რეგიონის ყველაზე მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტია შემშალი, რომელიც რეგიონის კულტურაში კომპლექსურ როლს თამაშობს. მას საკუთარი განსაკუთრებული რეპერტუარი აქვს და სიტყვა „მაკამ“ გამოიყენება თითოეული ნაწარმოებისთვის. ზოგიერთ მაკამს პირდაპირი კავშირი აქვს ამ რეგიონის მოსახლეობის ცხოვრებასა და კულტურასთან, რაც ჰავრამანის ხალხში მის პრაქტიკულ და ესთეტიკურ პოზიციას ადასტურებს. შემშალზე, როგორც ინსტრუმენტზე და, განსაკუთრებით, ამ ინსტრუმენტის კულტურულ როლზე, კვლევა არ არსებობს.

**კვლევის მეთოდები:** მიმდინარე კვლევა საბიბლიოთეკო და საველე მეთოდების ერთობლიობას წარმოადგენს. ინფორმაციის უმეტესობა ადგილზე კვლევებისა და ჰავრამანში შემშალის მუსიკოსებთან საუბრის შედეგად არის მოპოვებული.

საველე კვლევა ჩატარდა დოქტორ ბრუნო ნეტლის მიერ წიგნში „ეთნომუსიკოლოგია“ შეთავაზებული მეთოდით და დოქტორ მოჰამედ რეზა აზადეფარის ლექციაზე დაყრდნობით. ასევე, ადგილობრივ (ჰავრამის) მომღერლებთან კითხვები და საუბრის მეთოდები შედგენილია ზემოთ ხსენებულ წიგნში შემოთავაზებული კითხვარებისა და დოქტორ აზადეფარის ლექციების საფუძველზე. აგრეთვე, სტატიის მომზადებისას გავეცანი ამ საკითხთან პირდაპირ თუ ირიბად დაკავშირებულ ხელმისაწვდომ ლიტერატურას, ისევე, როგორც გარკვეული რაოდენობის არსებულ აუდიო მასალა.

**შემშალი** ქურთებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული და უძველესი სასულე ინსტრუმენტია. ჩვეულებრივ, ინსტრუმენტის სიგრძე 50–40 სანტიმეტრია და დიამეტრი ერთი და იგივეა ენიდან ძირამდე, რაც, დაახლოებით, 2 სანტიმეტრია.

შემშალს ჩვეულებრივნი თვალი აქვს, რომლებს შორის დაშორება 2,5 სანტიმეტრია, ხოლო ბოლო თვლიდან ძირამდე 3 სანტიმეტრია. დაკვრისას, მარცხენა ხელი ზედა მხარეს არის მოთავსებული, მარცხენა – ქვემოთ. ინსტრუმენტი დიაგონალურ პოზიციაშია და ხმა პირიდან ზედა ნახვრეტში ჰაერის ჩაბერვის შედეგად მიიღება. შემშალი ცნობილია ჰავრამანში ერაყისა და ირანის ისეთ ქალაქებში, როგორცაა პავეჰი, რავანსაჰრი, ჭავანრუდი, ნოუსუდი, ნოუსუდაჰი და სოფლებში, როგორცაა ბიარე ერაყში, ასევე, სატიარანი ირანში, შიმშირი და ა.შ. სამწუხაროდ, შემშალზე შემსრულებელთა რიცხვი შემცირდა, რამაც ცოცხალი წარმოდგენების რაოდენობის შემცირება გამოიწვია.

ბუნებას დიდი როლი უჭირავს ჰავრამანის კულტურაში. შემშალის კუთვნილ ერთ-ერთ მაკამს სპეციალურად ყვავილებისა და მცენარეებისთვის ასრულებენ. (ზოგიერთი კვლევა ადასტურებს, რომ მუსიკას მცენარეების კეთილდღეობაზე ძლიერი გავლენა აქვს). მსოფლიოს მრავალ კუთხეში ჩასაბერ ინსტრუმენტებსა და მწყემსებს

შორის კავშირი იმდენად დიდი ხანი არსებობს, რამდენსაც კაცობრიობის ისტორია ითვლის. ერთ-ერთი მაკამი ფარასთვის სრულდება. არსებობს მაკამზე დაფუძნებული მელოდიები, რომელიც ჰავრამანში შემშალზე სხვადასხვა სიტუაციისას სრულდება.

**შემშალის როლი ჰავრამანის ხალხის ცხოვრებაში.  
მაკამი სხვადასხვა სიტუაციისთვის ჰავრამანში მაკამზე  
დაფუძნებული აზროვნება მხოლოდ შემშალთანაა დაკავშირებული.**

მაკამი, როგორც მას ბრუნო ნეტლი განმარტავს, არის: ... „ბგერებისა და სახასიათო მელოდიური ელემენტების, ან მოტივების გამოყენების ტრადიციული ნიმუში. მაკამში გამოყენებული ნოტები ნახევარტონებითა და მთელი ტონებითაა დაყოფილი, რომლებიც დასავლურ მუსიკაშიც გვხვდება, ასევე, სამი მეოთხედი და ხუთი მეოთხედი ტონებით, რომლებიც ტონის სიმალლის უფრო დახვეწილი სხვაობის შედეგია, ვიდრე დასავლეთის ნახევარტონები; (იხ. მიკროტონალური მუსიკა.“ (ბრუნო ნეტლი: ენციკლოპედია <https://www.britannica.com/art/maqam-music>). ჰავრამანს სხვადასხვა სახის სიტუაციებისთვის სხვადასხვა მაქამები აქვს, საკუთარი სახელებითვე.

მაკამი **საჰარი** სიტყვიდან „საჰარ“ მოდის, რომელიც აისს ნიშნავს. საჰარი არის მაკამი, რომელიც დილით ადრე სრულდება, მაკამ საჰარის სამი განსხვავებული მელოდია აქვს და ყველა მათგანს შეტყობინების ხასიათი აქვს. თითოეულ მელოდიას შესასრულებლად საკუთარი ფუნქცია/მიზები აქვს.

საჰარი არის მაკამი, რომელსაც შეტყობინების სახე აქვს. მაკამ საჰარის ერთი მელოდია გარდაცვალების გამოცხადებისთვის გამოიყენება და, ტრადიციულად, როდესაც ჰავრამანის ხალხს ეს მაკამი ესმით, გარდაცვალებას იტყობენ. სტუმარმასპინძლობა ჰავრამანის რეგიონის მნიშვნელოვანი ნაწილია და მნიშვნელოვან მოვალეობად ითვლება, როგორც რელიგიური, ასევე, ადამიანური თვალთახედვით. მაკამ საჰარის მეორე მელო სტუმრებისთვის სრულდება, როგორც სოფელში ადამიანების ჩამოსვლის მაუწყებელი, ხოლო დაისის დროს შესასრულებელი – როგორც სასიხარულო მოვლენის მომასწავებელი, როგორცაა მაგალითად, ქორწილის დაწყება (აუდიომაგ. 1). **ჰარალაზარდა** არის ბუნებასთან დაკავშირებული მაკამი. „ჰარალა“ არის ყვავილის სახეობა, „ზარდა“ კი ყვითელს ნიშნავს. ეს „ყვითელი ყვავილი“ ჰავრამანის მთებში იზრდება. ეს არის მაკამი მცენარეებისა და ყვავილებისთვის და სრულდება, რათა მათ ზრდაში დაეხმაროს. სხვათა შორის, მას უარყოფითი ეფექტი აქვს ჰარალაზარდას ზრდაზე.

მაკამი, სახელად **შიგალი**, ორი სიტყვისგან შედგება. „მაი“ ნიშნავს ცხვარს და „გალი“ (ძირითადი ფორმა არის „გალა“) – ნახირს/ფარას. ეს მწყემსების მაკამია. პაიმენ მაქამი პასტორალური ტიპისაა და ფარისთვის სრულდება. ამ მაკამს სამი მელოდია აქვს.

**ჰასბა** დაკავშირებულია ინფექციურ დაავადებასთან, რომელიც სუნთქვის პრობლემებს იწვევს. ეს მაკამი ავადმყოფის გამოჯანმრთელებისთვის სრულდება. ჰასბას სამი მელოდია აქვს.

მაკამი, სახელად **ღალავასიავა**, მოდის სიტყვიდან „ღალავი“, რომელიც ყვავს ნიშნავს, ხოლო „სიავ“ – შავს, შესაბამისად, ამ მაკამის სახელია „შავი ყვავი“. ამ სახელის წარმოშობა უცნობია. მას აქვს მეტრული მელოდია და სრულდება სალხინო შეკრებებისას და ცეკვის დასაწყისში. ასევე, ასრულებენ მისტიკური შემთხვევებისას, **თეკიაჰსას** (სუფის მისტიკური ლოცვებისა და ცერემონიების წმინდა ადგილი) და რელიგიური მოვლენების დროს. ეს მაკამი ერთი მელოდიით არის წარმოდგენილი.

**დარა'ი** მოდის სახელიდან „დარა“, რაც ველს ნიშნავს, მაგრამ ჰავრამანში ეს

სიტყვა, ასევე, ბალის აღმნიშვნელია. სახელის წარმოშობა გაურკვეველია, მაგრამ ზოგიერთი მას „დაირის“ უწოდებს. მაკამ დარა'ის ერთი მელოდია აქვს. ცნობილია, რომ ის ასაკოვანი ადამიანებისთვის სრულდება.

**ჩამარი** მოდის სიტყვიდან „ჩამარ“, რაც ტირილს ან გოდებას ნიშნავს. ჩამარი არის მაკამი სამგლოვიარო რიტუალებისთვის, სრულდება დაკრძალვებზე და ყოველთვის დაფით თანხლებით. ამ მაკამს 2 მელოდია აქვს (Nazari, 2016).

**შემშალის** გაგება ტექნოლოგიის ერაში

ტექნოლოგიებმა ჰავრამანის მუსიკალურ ტრადიციაზე გავლენა მოახდინა.

რამდენიმე ჰავრამანელი მომღერალი სიმღერებს ტრადიციული ქურთული ინსტრუმენტების ორკესტრის თანხლებით ასრულებს, მათ შორის, შემშალისაც.

შემშალის ხმა უფრო და უფრო ხშირად ისმის ელექტრონული პიანინოდან, რომელშიც ის ინსტალირდება (როგორც კორგი) სხვადასხვა ქურთული ფოლკლორული ინსტრუმენტის მსგავსად.

ტექნოლოგიური გამოგონებების ხელშეწყობით, შემშალის ხმის ცნობადობა ქურთ ხალხში კარგად არის შემორჩენილი. ამ ცნობადობას ხელს უწყობს სოციალური პლატფორმებიც (ძირითადად, YouTube). რამდენიმე ქურთი მომღერალი იყენებს შემშალს თანხლებს ორკესტრთან ერთად. ცნობილი მომღერლების რამდენიმე ვიდეო-რგოლმა, რომელიც უამრავმა ადამიანმა ნახა, გაზარდა შემშალის ცნობადობა. დამატებით, უამრავი სოლო შესრულება არსებობს, ასევე, შემშალისთვის დაწერილი ან არაწერილი მელოდია, ასევე, რემიქს-ვერსიები.

ცნობილი ჰავრამელი მუსიკოსების რამდენიმე ვიდეო-რგოლმა YouTube-ზე საერთაშორისო ყურადღება მოიხვეჭა (რადგან ამ რგოლებში შემშალიც ფიგურირებს, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ამ უძველესი ინსტრუმენტის ცნობადობაც ირიბად გაიზარდა).

ტექნოლოგიების გავლენა, რომელიც ხელს უწყობს შემშალის ცნობადობის შენარჩუნებას, შეგვიძლია პოზიტიური კუთხით განვიხილოთ.

### **ჰავრამანში გავრცელებული ვოკალური ტიპები**

ჰავრამანის ტრადიციული ვოკალური სიმღერები კონკრეტულ მაქამებზე არ არის დაფუძნებული. დიაპაზონი, ჩვეულებრივ ტეტრაქორდშია შეზღუდული. ვიბრატო შესრულების ერთ-ერთი თავისებურებაა.

ჰავრამანის ვოკალური ტიპების ძიებისა და ამოცნობის პროცესში გარკვეული კვლევითი სირთულებებია, რაც სიმღერების ზუსტ განსაზღვრას აძნელებს. ამ სირთულეებს შორისაა რეგიონის მომღერლებს შორის შეუთანხმებლობა და ისტორიული წყაროების არარსებობა.

ჰავრამანის მომღერლებთან საუბრისას (კვლევის განმავლობაში), სიმღერების მეტ-ნაკლებად განსხვავებული კატეგორიები და სახელები იქნა განსაზღვრული. ასეთი პრობლემების წარმოშობის ყველაზე მნიშვნელოვანი მიზეზი ამ რეგიონის მიმდებარედ დომინანტური მუსიკისა და კულტურის გავლენაა. რეგიონის ბევრი მომღერალი ირანული კლასიკური მუსიკის გავლენით და ჰავრამის მუსიკაზე მისი უპირატესობის განცდის გამო, ცდილობს ამ რეგიონის მუსიკალური კონცეფციის წარდგენას ირანული ინსტრუმენტული მუსიკის კონცეფციასთან ახლოს (ხანდახან სინონიმდაც).

ჰავრამანის ტრადიციული მუსიკალური აზროვნება გარკვეულწილად განსხვავებული და უნიკალურია, რადგან ატარებს არქაულ ელემენტებს, რომლებიც ჰავრამანის ტრადიციულ სიმღერებში ვლინდება და უთანხლებო იყო თაობიდან თაობაში.

ამ ტრადიციულ სიმღერებში, როგორც მეტრულ, ასევე, არამეტრულ, რიტმულსა და არარიტმულში, პოლიფონიისადმი ტენდენციაც შეინიშნება. მრავალხმიანობა, რომელიც ზოგიერთ შესრულებაში გვხვდება, გაუცნობიერებელია და პარალელური ან გადაფარვითი მანერით სრულდება (Lakos, 2020).

ჰავრამანის ვოკალურ ტიპებს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი და გავრცელებული სამი სიმღერაა: **სიაჩამანა<sup>2</sup>**, **ვერდაბაზამი<sup>3</sup>** და **ჩაპლა<sup>4</sup>**.

### **სიმღერა შემშალის თანხლებითა და ქვეცნობიერი მრავალხმიანობით**

როგორც უკვე ითქვა, ჰავრამანის სიმღერები, ძირითადად, ინსტრუმენტული თანხლების გარეშე სრულდება და შემშალიც, საკუთარი რეპერტუარის ფორმირებისას დამოუკიდებელი გზით მიდის და თავის პოზიციებს ვოკალისგან დამოუკიდებლად იმკვიდრებს. ბოლო რამდენიმე ათწლეულში, სავარაუდოდ, მასობრივი საინფორმაციო საშუალებებისა და მეზობელი მუსიკალური კულტურების გავლენით, სიმღერების შემშალის თანხლებით შესრულება საგრძნობლად გაიზარდა, განსაკუთრებით, მეტრული სიმღერების, როგორებიცაა ვერდაბაზამი და ჩაპლა. ასეთი შესრულებისას შემშალი იმეორებს სიმღერის მელოდიას და მელოდიაზე პასუხით მომღერალს შესვენების საშუალებას აძლევს.

ამ ტიპის შესრულების უმეტესობაში, შემშალის ფიქსირებული ნყოფის გამო (ამ ინსტრუმენტის ნყოფის ცვლილება შეუძლებელია), ტონური დისტანცია მომღერლის ხმასა და ინსტრუმენტს შორის უნისონში არ არის, რის შედეგადაც ვიღებთ მრავალხმიანობას. ეს მრავალხმიანობა გაუცნობიერებელია და, შესაძლებელია, დისონანსური ინტერვალებით წარმოიქმნას. დისტანციით შექმნილი დისონანსი უმნიშვნელოა როგორც ამ მუსიკის შემსრულებლისთვის, ასევე, პუბლიკისთვის.

ზოგიერთ შესრულებაში მომღერალს შეუძლია ტონი შეუნწყოს შემშალს, ამ შემთხვევაში მრავალხმიანობა არ წარმოიქმნება, მაგრამ არაუნისონური ინტერვალთა შესრულება ბევრად მეტია, ვიდრე უნისონური. პოლიფონიის

<sup>2</sup> ჰავრამანის რეგიონის ყველაზე მნიშვნელოვანი სიმღერა არის სიაჩამანა. ამ სიმღერას განსაკუთრებული ადგილი უკავია ჰავრამანის ხალხისა და მომღერლებისთვის. ამ სიმღერის სახელი მნიშვნელობასა და მის ისტორიასა თუ წარმოშობაზე ბევრი ითქვა, რაზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ. რეგიონში სიაჩამანას სიმღერა იმდენად მნიშვნელოვნად ითვლება, რომ მისი შესრულება მხოლოდ კარდ მომღერალს შეუძლია, და ფაქტორივად, ისაა კარგი მომღერლის სუსტი მომღერლისგან განმასხვავებელი კრიტერიუმი.

ჰავრამანის სიმღერებს შორის, სიაჩამანა ერთადერთი სიმღერაა, რომელიც მხოლოდ ამ რეგიონთანაა დაკავშირებული და არცერთ სხვა ქურთულ რეგიონში არ სრულდება. ეს შესაძლებლობას გვაძლევს ამ რეგიონის მუსიკალურ თავისებურებებზე სრული ინფორმაცია მივიღოთ.

<sup>3</sup> ვერდაბაზი ორი სიტყვისგან შედგება, „ვერდ“ ნიშნავს პატარას და „ბაზმ“ ატარებს სიმღერის ზოგად მნიშვნელობას. სიმღერის სახელი ჰირდაპირი მნიშვნელობით „მოკლე სიმღერას“ ნიშნავს. ამ სიმღერის სახელწოდება, ალბათ, სიაჩამანასგან განსხვავებით, მის მახასიათებლებთანაა კავშირში. ვერდაბაზმს სიაჩამანაზე მოკლე სტროფები აქვს და რიტმული თვალსაზრისით, უფრო მოკლე მონაკვეთები. ხანდახან, ჰავრამანში ამ სიმღერას შეცდომით თვლიან ნებისმიერი რიტმული სიმღერის ზოგად ტერმინად. სინამდვილეში, ვერდაბაზამია არის მელოდიური სიმღერა მძიმე ტემპით, რომელიც აშკარად გამოირჩევა რეგიონის სხვა მელოდიური სიმღერებისგან.

<sup>4</sup> ჩაპლა ჰავრამანის სამხიარულო ცერემონიების ყველაზე მნიშვნელოვანი სიმღერაა. ეს სიმღერა, რომელსაც მხიარული და რიტმული განწყობა აქვს, ძალიან ენერგიულად სრულდება. ტრადიციულად, მას იგივე სახელწოდების საკუთარი ცეკვა ახლავს, მაგრამ დღესდღეობით ნებისმიერი (ქურთული) ცეკვა შეიძლება მასთან ერთად შესრულდეს. ჰავრამანის სხვა სიმღერებთან შედარებით, ჩაპლამ მეტი ცვლილება განიცადა კომუნიკაციის გაფართოებისა და სხვა რეგიონების მუსიკალური მახასიათებლების გავლენით, და დღეს მასზე გავლენა მოახდინა არამშობლიურმა მელოდიებმა, ხანდახან სპარსულმა, ლორიმ და არაბულმაც კი.

წარმოქმნის კიდევ ერთი მიზეზი იმაში მდგომარეობს, რომ ჩვეულებრივ, სიმღერას მომღერალი იწყებს და უმეტესად შემშალის წყობასთან ტონის შეუთანხმებლად. შესრულების წინ შემშალის წყობის შეუმონმებლობა შემსრულებლებსა და საკრავს შორის ჰარმონიისა და წყობაში თანხვედრის უმნიშვნელობაზე მიუთითებს.

ადგილობრივი მაცხოვრებლების სმენითი გემოვნების ესთეტიკური თავისებურებები, ისევე, როგორც კულტურული ასპექტები, ურთიერთქმედებაში როლს თამაშობენ, მაგრამ რომელი უფრო ძლიერია შემშალთან მიმართებაში, კულტურული, ესთეტიკური, თუ ვოკალური სიმღერების შესაბამისი ასპექტები?

მომღერლები არ არიან ადაპტირებული შემშალთან, მაგრამ შემშალი ადაპტირდება სიმღერისას და ცდილობს მელოდიის გამეორებით უპასუხოს, თუმცა, ხანდახან პარალელურ ინტერვალში.

მთლიანობაში, ეს მრავალხმიანობა მომღერლისა და შემშალზე შემსრულებლის ერთდროული შესრულებით იქმნება. სინქრონულობა ძირითადად ვლინდება, როდესაც შემშალი საპასუხო დაკვრას იწყებს, თითოეული სტროფის ფინალურ ნაწილში (ვიდეომაგ. 1).

ამ პირველ ვიდეო-ნიმუშში ვხედავთ ჰავრამის სიმღერის შესრულებას შემშალის თანხლებით. ამ მაგალითში შემშალი მომღერალზე დაახლოებით კვარტით ქვემოთაა და ეს დისტანცია თითქმის ბოლომდე წარჩუნდება. ეს ერთ-ერთი კარგი მაგალითია, რომელიც გვაჩვენებს, რომ რეგიონის ხალხის ესთეტიკურ ხედვაში მნიშვნელოვანია არა ინტერვალები და ინტერვალების თანხმობა, არამედ მელოდია და რიტმი. იმის მიუხედავად, რომ ამ შესრულებაში ვხდებით ტრიტონებს (პარალელურად), შემსრულებლებისა და მსმენელის თვალთახედვით, ის უმნიშვნელოა (მაგ. 1).

მეორე მაგალითში (ტრანსლიტერირებული ნიმუში 2), რომელიც წარმოადგენს სიმღერას სახელწოდებით „ახ ბა ლანჯა გიან“, შემშალი და ხმა ერთმანეთისგან დაახლოებით ერთი ტონის დაშორებით სრულდება. როგორც უკვე ითქვა, მომღერალი იწყებს სიმღერას შემშალის წყობის გაუთვალისწინებლად, ხოლო როდესაც შემშალი შემოდის, ერთი ტონით დაბლაა შემსრულებელთან.

მართალია, მუსიკალური კულტურების უმრავლესობაში ერთი ტონის ინტერვალის არ ითვლება სასიამოვნო ინტერვალად, ამის მიუხედავად, ამ მაგალითში შემსრულებლები აგრძელებენ შესრულებას. ჰორამის წარმოდგენების ერთ-ერთი ჩვეულებრივი მახასიათებელია მომღერლის შესრულების დროს წყობის ან დიაპაზონის ცვლილება, რაც სხვადასხვა მიზეზით შეიძლება მოხდეს. ეს ცვლილება, ჩვეულებრივ, ხმოვანების ამაღლებით ხდება. ასეთი შესრულებისას მომღერლის ხმა დაახლოებით 150 მუსიკალური ცენტით მაღლდება, ამასთან წყობა არ იცვლება. ფაქტობრივად, წარმოქმნილი მრავალხმიანობა არასტაბილურია შესრულების დასასრულამდე და მომღერლისა და ინსტრუმენტის ხმას შორის დისტანცია შესრულებისას იზრდება (ვიდეომაგ. 2, მაგ. 2).

### **სიმღერის გაგრძელება მომღერლის ამაღლებული ტონით**

მაგ.: 3-ში მომღერლისა და ინსტრუმენტ შემშალს შორის ერთ ტონზე მეტი სხვაობაა და წარმოქმნილი ორი ხმა არ არის თანხვედრაში, მაგრამ შემსრულებლები ამას მნიშვნელოვნად არ თვლიან. შესრულების გაგრძელებაში, მომღერლის ვოკალური დიაპაზონი იზრდება, რის შედეგადაც წარმოიქმნება ორხმიანობა სხვადასხვა ინტერვალის კოორდინაციით (ვიდეომაგ. 3).

### **დასკვნა**

მრავალხმიანობის კონცეფციის დანახვა შესაძლებელია ცნობიერად ან ქვეცნობიერად მსოფლიოს ბევრ მუსიკალურ კულტურაში. ჰავრამანის მუსიკალური კულტურა ამ წესიდან გამონაკლისი არ არის. ამ მუსიკალურ კულტურაში ბევრი ფაქტორი იწვევს პოლიფონიის წარმოქმნას: ორი-სამი მომღერლის ერთდროული შესრულება, სადაც მათი ხმები ზოგიერთ მომენტში ერთიანდება; შესრულებისას მომღერლების ვოკალური დიაპაზონის ცვლილება სხვადასხვა მიზნით და ვოკალის ინსტრუმენტით თანხლება. დღეს, მეზობელი კულტურების ზეგავლენით, ინსტრუმენტი შემშალი მომღერლებს ხშირად უწევს თანხლებას, რაც წარსულში იშვიათად ხდებოდა. თუმცა, შემშალი დამოუკიდებლადაც აგრძელებს არსებობას და საკუთარი, დამოუკიდებელი რეპერტუარი აქვს, რომელიც ვოკალურთან არ არის დაკავშირებული.

ბევრ შემთხვევაში უსიამოვნო პასაჟებისა და უნისონის უგულებელყოფის გამო, შემშალი და მომღერალი ჰარმონიაში არ არიან და ქმნიან ხმათა დაშრევებს. ეს მრავალხმიანობა გაუცნობიერებელი და უნებლიეა და, რა თქმა უნდა, უმნიშვნელოა შემსრულებლისა და მსმენელის თვალთახედვით, ფაქტობრივად, იგნორირებულია. დასაფიქრებელია დისონანსური ინტერვალების არსებობა, რომლებსაც რეგიონის მაცხოვრებლები უსიამოვნოდ არ თვლიან, რადგან ეს რომ ასე იყოს, მათ გამოსწორებას ეცდებოდნენ, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, შემსრულებლებს და მსმენელებს არასდროს უცდიათ მათი შეცვლა. უსიამოვნო ინტერვალების ცნება არ გაჩენილა.

### **თარგმნა ნინო ყურაშვილმა**

### **აუდიომავალითები:**

**აუდიომავალითი 1.** მაკამ საჰარიში შესრულებული მელოდია

### **ვიდეომავალითები:**

**ვიდეომავალითი 1.** ჰავრამელი კაცები მღერიან შემშალის თანხლებით. ვოკალი: ნაჯმადინ ჰავრამი, მოჰამედ ჰავრამი. შემშალი: ჯაფერ ზალკაი. შესულების ადგილი და დრო უცნობია.

<https://drive.google.com/drive/folders/1UeFgU\`htUHo\`VRtyU-CDHmlG\`1\`mCa\`R>

**ვიდეომავალითი 2.** სიმღერა: „ახ ბა ლანჯა გიან“. ვოკალი: ესმაილ ჰამიდი, შემშალი: ბასიტ მორადი, რაშტი, ჩაწერილია სახალხო მუსიკალური ფესტივალისთვის, 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=AwuSKY\`cc\`U>

**ვიდეომავალითი 3.** სიმღერა: „ბაზ აბა ტავე“. ვოკალი: ესმაილ ჰამიდი. შემშალი: ბასიტ მორადი, რაშტი, ჩაწერილია სახალხო მუსიკალური ფესტივალისთვის, 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=\`PaewWJqjE\`>

*MERI-SOFIA LAKOS (HOLLAND)*  
*MOHAMMED ASHKAN NAZARI (IRAN)*

**POLYPHONY IN THE MUSIC OF HAWRAMAN  
(A STUDY OF THE UNCONSCIOUS POLYPHONY YIELDED  
IN THE INTERACTION OF SHEMSHAL AND SINGING IN  
HAWRAMAN'S TRADITIONAL MUSIC)**

Hawraman is a mountainous region located within the provinces of Kurdistan and Kermanshah in western Iran and in north-eastern Kurdistan Region in Iraq.

Hawraman has its own music tradition that differs from the music of other regions in Kurdistan.

The traditional music of Hawraman is mainly vocal and the singing is unaccompanied. A flute called shemshal is the only instrument that has been part of the musical tradition of Hawraman besides the frame drum called daf<sup>1</sup>.

Shemshal has been existing a long in the region, having its own path and development. The path of singing and the path of shemshal have thrived in parallels.

Shemshal is also one of the oldest instruments in the Kurdistan area. The instrument has its own repertoire different from that of the vocal repertoire of the region. The musical thinking related to shemshal is maqam-based while traditional vocal music of the region is not. The traditional Hawrami songs are not based on specific maqams and they are limited in range.

Shemshal is a solo instrument and it is used in cultural ceremonies and it is traditionally not an instrument for accompanying the songs.

Anyhow those playing shemshal have been trying to adapt to more rhythmic songs by repeating or answering the vocal melodies as well as accompanying the singers. For reasons such as differences in tuning of the instrument and the sound range of the singers, the aesthetic features of the local people's auditory taste as well as cultural aspects, the accompaniment leads often to heterophony, and in performances with two singers, it leads to polyphony. This polyphony is by no means conscious and intentional and it may occur each time at different intervals.

In fact, in most of the vocal performances accompanied by Shemshal polyphony is occurred. The main research question is how this polyphony is formed and what are the characteristics related to it? Under what conditions does this polyphony occur? What are the intervals and the cultural aspects related to those? The results indicate that the musicians of Hawraman do not notice this polyphony. The "dissonant" intervals that occurred were not considered as unpleasant by the listeners.

Kurdish people have commonalities in terms of language, morals and habits, way of life, and religion; But the dispersion in the vast lands that are divided between the countries of Iran, Turkey, Iraq, Syria, and Armenia for political reasons, in addition to historical events, has caused differences in some cultural characteristics.

Hawraman, as one of the regions of Iranian Kurdistan, leads from the south to Javanrud, from the west to Iraq, and from the north to Marivan (Sultani Horami 2007: 355).

---

<sup>1</sup> Daf is a Kurdish frame drum that has been used for spiritual ceremonies and peace-building from the ancient times.



The cultural differences mentioned in the regions of Kurdistan undoubtedly exist in the field of music as well. The music of Hawraman has differences from other popular music in Kurdistan, such as its vocal nature, hand-clapping along the singing, fixed repertoire, the formation of a melody from two or three basic sounds (notes), and the lack of the existence of improvisation in musical performances.

The musical instruments in Hawraman have never been combined with the vocal music of this region and have followed a separate path.

The most important instrument in the Hawraman region is the “Shemshal”. This instrument plays a complex role in the culture of the region. Shemshal has its own special repertoire and the word “Maqam” is used for each of these pieces. Some of the maqams have a direct relationship with the life and culture of the people of this region, which shows their practical and aesthetic position among the people of Hawraman. Regarding the Shemshal instrument and especially the cultural role of this instrument, there is a lack of research related to shemshal and its special role in the culture.

**Research Methods:** The current research is a combination of library and field methods. Most of the information has been obtained through on-site research and conversations with shemshal musicians in Hawraman.

Field research was carried out based on the methods proposed by Dr. Bruno Nettl in the book *Ethnomusicology* and lectures by Dr. Mohammad Reza Azadefar. Also, the questions and methods of conversations with native (Hawrami) singers have been compiled based on the questionnaires suggested in the mentioned book as well as Dr. Azadefar’s lectures. Beneficial in the preparation of the article was also the existence of available literature related directly or indirectly to this subject as well and at some level also the existing audio material.

### **Shemshal**

Shemshal is a Wind instrument and one of the oldest and the most common musical instruments among the Kurds. The length of this instrument is usually 40–45 centimeters and the diameter is usually the same from the tab to the end. Usually, it is about 2 centimeters.

Shemshal has usually 6 holes which are 2,5 centimeters high and the distance between the last hole with the bottom of the instrument is 3 centimeters. When playing, the left hand is placed above and the right hand below. The instrument is held diagonally and the sound is produced through mouth air blowing into the top hole of the instrument. Shemshal is known in Hawraman in Iraq and Iran in the cities as Paveh, Ravansahr, Javanroud, Nowsud, Nowdeshah, and in the villages like Biare in Iraq, also Satyaran in Iran, Shimshir, etc. Unfortunately, the amount of shemshal-players has been decreasing causing a reduction also in the number of live performances.

Nature has a very important place in the culture of Hawraman. One of the maqams belonging to shemshal has been played especially for the flowers and plants. (Some studies have confirmed that music has a strong impact on the well-being of plants). In numerous areas of the world, the connection of wind instruments and shepherds has been existing as far as we can go back in human history. One of the maqams has been played for the flock. There are maqam-based melodies played with shemshal for different kinds of situations in Hawraman.

### **The Role of Shemshal in the Life of Hawraman's People**

#### **Maqams for Different Kinds of Situations**

In Hawraman the maqam-based thinking is related only to the shemshal.

Maqam is – as Bruno Nettl defines it is:… “a set of pitches and of characteristic melodic elements, or motifs, and a traditional pattern of their use. The notes used in the maqām are separated by the half tones and whole tones also found in Western music, as well as by three-quarter and five-quarter tones, which result from finer pitch distinctions than the West’s half-tone; see microtonal music.”). (Bruno Nettl: Encyclopedia <https://www.britannica.com/art/maqam-music>). Hawraman has its own maqams for different kinds of situations as well as its own names for them.

Maqam **sahari** is derived from the word sahar having which means the dawn of the morning. Sahari is the maqam that is played early in the morning. Maqam sahari has three different melodies and all of those have the aspect of an announcement. Each of these melodies has its own function/ reason to be played.

Sahari is a maqam that has the aspect of the announcement. One of the pieces in the Sahari maqam is used for death announcements and traditionally people of Hawraman when hearing this maqam become aware of death. Hospitality is an important part of the culture in the region of Hawraman and it is considered important and as duty both from a religious and of the aspect of humanitarian point of view. Another of the pieces of the maqam Sahari is played for the visitors as well as for announcement for the arrival of people in the village and another the time of sunset as an announcement that a joyful event – as a wedding for example is going to be started.

(Audio ex. 1)

**Harallazarda** is a maqam related to nature. Haralla is a type of flower and zard means yellow. This “yellow flower” is growing in the mountains of Hawraman. This is a maqam for plants and flowers and it is played in order to help plants grow. Anyhow it has a negative effect on the growth of the flower Haralla Zarda.

The maqam name **MayGali** is formed by two words. “May” means” sheep” and Gali (the main form is Gala) means herd/flock. This is a maqam of the shepherds. paimen maqam, pastoral mode, and it is played for the animals of the flock. This maqam has three melodies.

**Hasba** refers to a disease called Hasba which is an infectious disease that causes breathing problems. This maqam is played for the recovery of the sickness. Hasba has three melodies.

The maqam name **Ghalawasiawa** is derived from words “Ghalaw” which has the meaning of crow and “Siaw” which means black, so the name of this maqam means “Black crow”. The reason for this naming is not known. This maqam has a metric melody and it is played on joyful occasions and at the beginning of the dance. This maqam is played also on mystical occasions, tekiyahs (sacred places for Sufi mystical prayers and ceremonies), and religious occasions. This maqam is represented by one melody.

**Dara’ee** is derived from the name “Dara” which means valley, but in Hawraman the word is used also when referring to a garden. The reason for this naming is not clear, but some people are calling it “Dairi”. Maqam Dara’ee has one melody.

This is known to be played for elderly people. **Chamari** is referring to the word “Chamar” meaning a ring weeping or lamentation. Chamari is a maqam related to the mourning ritual and is performed at a funeral and it is always accompanied by daf. This maqam has two melodies (Nazari: 2016).

### **Shemshal-Awareness in the Era of Technology**

Technology has also had an impact also in the traditional music of Hawraman.

Several Hawrami singers perform songs with the accompaniment of an orchestra of traditional Kurdish instruments including often shemshal as well.

The sound of shemshal may be heard more and more through the electric piano as it is installed in electric pianos (as Korg) as one of the various Kurdish folk instruments.

The awareness of the sound of shemshal among the Kurdish people has been maintained well anyhow due to technological inventions. This awareness has been maintained also with the aid of social platforms (mainly YouTube) as well. Several Kurdish singers have shemshal in them accompanying orchestras. Some of the video clips-especially with the well-known singers – seen by numerous people, have indirectly **increased** also the awareness of shemshal. In addition, there are lots of solo performances and composed or arranged melodies with shemhal and also remixed music having shemshal.

YouTube clips of some well-known Hawrami singers have gained even international attention (mostly due and in case shemshal is also there, we can assume that the awareness of that ancient instrument has been also indirectly increased).

The impact of technology contributing to the maintenance of shemshal awareness/consciousness can be seen also from a positive point of viewpoint

### **Common Vocal Types in Hawraman**

The traditional vocal songs of Hawraman are not based on some specific maqams. The range is limited usually in tetrachord. Vibrato is one of the features of singing.

In the process of investigating and recognizing vocal types in Hawraman, certain research difficulties make it difficult to accurately determine these songs. Some of these problems include the lack of agreement among the singers of the region and the lack of historical sources in this field.

Some of these problems include the lack of agreement among the singers in the region and the lack of historical sources in this field. In the conversations (that took place during the research) with Hawraman singers, more or less different categories and names were obtained in determining the songs. One of the most important reasons for the emergence of such problems is the influence of the dominant music and culture adjacent to this region. Many singers of the region due to the influence of Iranian classical music and the feeling of its superiority over Hawrami music, try to introduce the musical concepts of this region close to the concepts of Iranian instrumental music (sometimes even synonymous).

The traditional musical thinking of Hawraman is anyhow different and it is unique carrying its archaic elements that are manifesting in the traditional songs of Hawraman that used to be unaccompanied through the generations.

There is also a tendency to polyphony in those traditional songs both in metric and nonmetric, rhythmic and unrhythmic. The polyphony that takes place in some of the performances is unconscious and it is and is happening in parallel or overlapping manner. (Lakos: 2020).

Among the vocal types of Hawraman, the three songs **Siachamana**<sup>2</sup>, **Werdabazam**,<sup>3</sup> and **Chapla**<sup>4</sup> are the most important and common.

### **Singing with the Accompaniment of Shemshal and the Unconscious Polyphony:**

As mentioned earlier, Hawraman's songs are basically performed without instrumental accompaniment, and Shemshal also follows a separate path in compiling its repertoire and performs his positions independently of the vocals. In the last few decades and probably due to the influence of media and neighboring music cultures, we have seen the accompaniment of the Shemshal instrument with Hawraman songs, especially metrical songs such as Werdabazm and Chapla, in a relatively large number of performances. In these performances, the Shemshal accompanies the singing by repeating the melody giving the singer a chance to rest by responding to the melody.

In these performances, in many cases, due to the fixed tuning of the shemshal instrument (the tuning of this instrument cannot be changed), the distance between the voice of the singer and the instrument is not in unison, and as a result, we encounter a type of polyphony. This polyphony occurs unconsciously and may be happening in dissonant intervals. The dissonance of the created distance is not important neither for the performers of this music or for the audience.

In some performances, the singer may tune his voice with the shemshal instrument, and as a result, polyphony does not occur, but performances with non-unison intervals are much more than unison performances. Another reason for polyphony is that usually the performances are started by the singer and

It is not common for the singers to coordinate the vocal range of their performance with the tuning of the shemshal. Failure to check the tune of Shemshal before the performance shows the unimportance of harmony and tune between the performers of this music.

The aesthetic features of the local people's auditory taste, as well as cultural aspects, play a role in the interaction, but which are stronger the cultural and aesthetic aspects related to shemshal or the corresponding aspects of the vocal song?

The singers are not adapting to shemshal, but shemshal is adapting in singing trying to respond

---

<sup>2</sup> The most important song of Hawraman region is Siachamana. This song has a very special place among Hawraman people and singers. Much has been said about the meaning of the name of this song and its history and origin, which we will discuss in the continuation of the discussion. The importance of Siachamana singing in the region is such that a singer who can perform it is considered a good singer, and in fact, it is a criterion for distinguishing a good singer from a weak one.

Among the songs of Hawraman, Siachamana is the only song that is absolutely related to this region and is not performed anywhere else in the Kurdish regions. This feature provides the possibility to obtain complete information about the musical features of this region.

<sup>3</sup> Werdabazm is composed of two words "werd" which means small and "bazm" which carries the general meaning of a song. The name of the song means literary "a short song". The name of this song is probably related to its characteristics compared to Siachamana, Werdabazm has shorter stanzas than Siachamana, and it also has shorter stretches in terms of rhythmic divisions. This song is sometimes mistakenly considered as a general term for any kind of rhythmic song in Hawraman; But in fact, Werdabazm is a melodious song with a heavy tempo, which has obvious differences with other melodious songs of this region.

<sup>4</sup> The most important song of the joyful ceremony in Hawraman is Chapla. This song, which has a happy and rhythmic mood, is performed very energetically. Traditionally, it has its own special dance with the same name, but nowadays any (Kurdish) dance can be performed with it. Compared to other Hawraman songs, Chapla has undergone more changes due to the expansion of communication and the influence of musical characteristics of other regions, and today non-native melodies, sometimes Persian, Lori and even Arabic, have influenced it.

to it, repeating the melodies, but sometimes playing in parallel intervals.

In general, this polyphony happens in the moments when the singer and musician of Shemshal are performing at the same time. This synchronicity occurs mostly when the shemshal starts playing in the final parts of each verse to answer (Video ex. 1).

In video example number one, we see a performance of a Hawrami song accompanied by Shemshal. In this example, Shemshal starts performing with an approximate distance of an added fourth lower than the singer, and this distance is maintained almost until the end of the performance. This example is one of the good examples that shows that what is important in the aesthetic view of the people of the region is not in intervals and performance in consonant intervals, but melody and rhythm. In this performance, even though there is polyphony with the interval tritone (parallelly), it is not important from the point of view of the performers and audience (ex.1).

In another sample (transliterated sample number 2), which is a song called "Akh Ba Lanja Gyan", Shemshal and the voice perform at a distance of approximately one major from each other. According to what was said before, the singer starts singing without paying attention to the tune of the shemshal, and when the shemshal starts playing in harmony with its tune, it is approximately one major step lower than the song.

Although the interval of the first major is not considered a pleasant interval in most musical cultures, but in this example, the performers continue to perform regardless of the created unpleasant interval. One of the usual features in Horami performances is the change of tune and range of the singer's performance during the performance, which may occur for various reasons. This change is usually towards higher pitches. In this performance, the singer's voice goes up by about 150 musical cents, while the tuner does not change. In fact, the created polyphony is not stable until the end of the performance, and the distance between the singer's and the instrument's voice increases during the performance (Video ex. 2, ex.2).

### **Continuation of Singing with a Higher Pitch of the Singer's Performance Range**

In the ex. 3, both the singer and the instrument of Shemshal do perform with a distance greater than one and the two voices created are basically not in consonance, but the performers of this music do not attach importance to it. In the continuation of this performance, the vocal range of the singer's performance has increased as a result of the two voices created with a different interval (Video ex. 3).

### **Conclusions**

The concept of polyphony can be seen consciously or unconsciously in many musical cultures around the world. Hawraman's musical culture is no exception to this rule. In this musical culture, many factors cause the emergence of polyphony. Accompanying two or three singers together in which their voices meet at some points, changing the vocal range of the singers during the performance, which occurs for various reasons, and accompanying the vocals with the instrument. Today, under the influence of neighboring cultures, the Shemshal instrument accompanies the singers in many performances, which traditionally and in the past, this kind of accompaniment has rarely happened. The Shemshal instrument continues to exist independently and has its own independent repertoire that is not related to the vocal repertoire.

In many cases, due to the unimportance of pleasant passages and the unimportance of unison performance, the voices of Shemshal and the singer are not in harmony, and they create duplicity

or polyphony. This polyphony is unconscious and unintentional, and of course, it is not important from the point of view of performers and listeners. In fact, it is ignored. The point to think about is the presence of dissonant intervals, which are not considered unpleasant by the people of the region because if it was so, they would have tried to fix it, but we see that the presenters and listeners never tried to change it. The concept of unpleasant intervals has not occurred.

### Audio Examples

**Audio ex. 1.** Melody performed in Maqam Sahari

### Video Examples

**Video ex. 1.** Hawrami men are singing with the accompaniment of shemshal. Vocal: Najmaddin Hawrami, Mohammad Hawrami. Shemshal: Jafer Zalkaei. The place and time of performance is not known. <https://drive.google.com/drive/folders/1UeFgU6htUHo4VRtyU-CDHmlG132mCa1R>

**Video ex. 2.** Vocal: Esmail Hamidi, Shemshal: Basit Moradi, Rasht, Record for Nations Music Festival, 2021. The name of song: Akh Ba Lanja Gian. <https://www.youtube.com/watch?v=AwuSKY0cc6U>

**Video ex. 3.** Vocal: Esmail Hamidi, Shemshal: Basit Moradi, Rasht, Record for Nations Music Festival, 2021. The name of the song: Baz aba Tawe. <https://www.youtube.com/watch?v=6PaewWJqjE8>

### References

- Ahmadi, J. (2015). personal communication.
- Amini, A. (1998). *New research about the Kurdish language*. Tehran, Iran: Moalef.
- Hajarian, M. (2007). *An Introduction to Ethnomusicology*. Tehran, Iran: Nik.
- Hajarian, M. (2014). *Ancient schools of music*. Tehran, Iran: goosheh.
- Hajarian, M. (2017). The title Maqam is an incorrect title for Iranian ethnic music, Retrieved from: <https://anthropologyandculture.com>
- Haj A. B. (1996). *Music of Kurdistan*. (Unpublished doctoral master's thesis). Tehran, Iran: Tehran University.
- Haj A., B. (2002). *Music of Hawraman's Kurd*. Tehran, Iran: Mahoor.
- Hasani, M. N. (2015). personal communication.
- Hawrami, O. (2015). personal communication.
- Jabbari, S. (2021). Virtual Speech Lesson.
- Jalilvand, H. (2015). Cultural Organology, Retrieved from: <http://anthropology.ir>
- Khorshidi, R. (2015). personal communication.
- Lakos, M-S. (2020). The Polyphonic tendencies in the traditional songs of Hawraman (Siawchamaneh and other traditional unaccompanied traditional songs of Hawraman). In Tsurtsunia, R., & Jordania J. (Eds.), *9th International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 278–285). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Masoudiah, M.T. (2004). *Ethnomusicology; An Introduction Comparative Musicology*. Tehran, Iran: Soroosh.
- Nazari, M. A. (2012). *A Study of Three Types of Songs in Ethnic Hawrami Music: Siachamana, Werdabazm, Chapla*. (Unpublished doctoral master's thesis). Tehran, Iran: Tehran University.
- Nazari, M. A. (2016). *A Cultural and Structural Study of Maqam Music in Iraqi Kurdistan*. (Unpublished doctoral master's thesis). Tehran, Iran: Tehran University of Art.

- Nazari M. A. (2016). *The role of Shemshal in the lives of the people of the Hawraman region*. Tehran, Iran: Art of Music.
- Nazari, M. A. (2016). Vocal and Visual Archives in Ethnomusicology; A Study of Ethnic Hawrami Music. *Firšt Symposium of the ICTM Study Group on Audiovisual Ethnomusicology – Sound and Visions*, p. 17. Ljubljana, Slovenia. <https://gni.zrc-sazu.si/sites/default/files/simpozij-programska-knjizica.pdf>
- Nettl, B. (2015). *The Study of Ethnomusicology*. The USA: University of Illinois Press.
- Nettl B. (n.d.). maqām. In Britannica Encyclopedia. <https://www.britannica.com/art/maqam-music>
- Sharafkandi, A. (1997). *Hanbanaborina, Kurdish-Persian Dictionary*. Tehran, Iran: soroosh.
- Soltani H. M. (2007). *History of Hawraman*. Tehran, Iran: Ehsan.

**მაგალითი 1.**

**Example 1.**

Vocal 

Vocal 

Vocal 

Vocal 

Vocal 

2 

Vocal 



მაგალითი 2.

Example 2.

The musical score for Example 2 is presented in four systems, each with a Vocal line and a Shemshal line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first system starts with a vocal line containing a triplet of eighth notes (measures 1-3) and a Shemshal line with a whole rest in measure 1 and a triplet of eighth notes in measure 2. The second system continues the vocal line and Shemshal accompaniment. The third system begins with a measure rest (marked '5') in the vocal line and continues the Shemshal accompaniment. The fourth system concludes the piece with a double bar line in both parts.

**მაგალითი 3.**  
**Example 3.**

The musical score for Example 3 consists of three systems, each with a Vocal line and a Shemshal line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first system is marked with a '3' above the Shemshal staff. The second system is marked with a '5' above the Vocal staff. The third system is marked with a '5' above the Vocal staff. The Vocal line in all systems consists of two measures: the first measure has a quarter rest followed by a quarter note B-flat, and the second measure has a quarter note B-flat followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. The Shemshal line in the first system has a whole rest in both measures. In the second system, the Shemshal line has a whole rest in the first measure and a quarter note B-flat in the second measure, followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. In the third system, the Shemshal line has a quarter note B-flat in the first measure, followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E, and the same sequence in the second measure.

## **ხევსურული სიმღერის მრავალხმიანობის საკითხისათვის**

საქართველოს მუსიკალურ დიალექტებს შორის ხევსურული ერთ-ერთი ყველაზე ნაკლებად შესწავლილია. ჯერ კიდევ მე20- საუკუნის გარიჟრაჟზე, დ. არაყიშვილის მიერ **პირველი ნიმუშების ჩაწერიდან მოყოლებული**, ხევსურული სიმღერა შეფასდა, როგორც პრიმიტიული, როგორც მტკიცებულება შორეულ წარსულში საერთოქართული სიმღერის მიახლოებითი იერსახისა; მისი ის შტო, რომელიც თავის ჩანასახოვან მდგომარეობაში შეჩერდა. ეს მოსაზრება, რომელიც იმ დროს თიანეთში შემთხვევით მყოფი რამდენიმე ხევსურისგან ჩაწერილ ოთხ ნიმუშს ეფუძნებოდა, ქართულ მუსიკოლოგიაში **ხანგრძლივად დამკვიდრდა და აქტუალობა ახალი ხევსურული მასალების ჩაწერის პირობებშიც შეინარჩუნა.**

ერთხმიანობის უპირატესი როლი, ორხმიანობის ნაკლები ხვედრითი წილი და მამაკაცთა სასიმღერო პრაქტიკაში უნისონური მღერის ტრადიციის არსებობა **ხევსურულ მუსიკას** ქართულ მრავალხმიან კულტურაში სხვა დიალექტებისგან გამოარჩევს. ამ რთული, **არაერთგვაროვანი ფენომენის** ახსნა მხოლოდ **საექსპედიციო ფონომასალის** საფუძველზე შეიძლება. **წინამდებარე კვლევა ამ გზას მისდევს. მისი შესწავლის საგანია** 1920-1960-იანი წლების უმნიშვნელოვანესი ჩანაწერები – გამოცემული და გამოუცემელი (ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ეთნომუსიკოლოგიის ლაბორატორიის არქივში. შემდგომ: თსკ ელა), როგორც უშუალოდ ხევსურეთიდან, ისე საქართველოს სხვა კუთხეებიდან, რომლებშიც ხევსურები კომპაქტურად სახლობენ. **ექსპედიციებს ხელმძღვანელობდნენ:** შ. მშველიძე (1929), შ. ასლანიშვილი (1948), გ. ჩხიკვაძე (1953, 1967), მ. ჟორდანი (1959ა – თიანეთის რ-ნი, 1959ბ – ყაზბეგის რ-ნი) და კ. როსებაშვილი (1962). ამ ხმოვან მასალაში ასახულია ხევსურული ტრადიციული სიმღერის ნიშან-თვისებებიც და ახალი ტენდენციებიც, რომლებიც შემდგომ შეუქცევადი ხდება. სახეზეა ხევსურთა სასიმღერო პრაქტიკის განსხვავებული ფორმები: ორხმიანი მღერა, სოლო მღერა საკრავის თანხლებით, ერთხმიანი მღერა სხვადასხვა ფუნქციის ხმებით, ცალფა (ანუ სოლო უთანხლებო) მღერა, უნისონში მღერა. ამას ადგილი აქვს ერთი და იმავე სიმღერების შემთხვევაშიც.

### **ორხმიანი მღერა**

სამეცნიერო ნაშრომებში, როგორც წესი, იხსენიება ხევსურული ორხმიანობის ორი ნიმუში – *ხუთშაბათ გათენება* და *ფერხისული*, რაც ტოვებს შთაბეჭდილებას, თითქოს ხევსურებს სხვა ორხმიანი სიმღერები არ ჰქონდეთ<sup>1</sup>. რეალურად კი ასე არ არის: ჯერ კიდევ 1929 წელს შ. მშველიძემ თიანეთის რ-ნში ჩაწერა 3 ორხმიანი სიმღერა: *ხევსურული*, *გირავს* და *მოდგება მუცალ* და *ხუთშაბათ გათენება*. სამივე ტრადიციული, ქართული ორხმიანობის ნიმუშია, სეკუნდით დაშორებული ორსაფეხურიანი ბანით. ნიშანდობლივია, რომ იმ დროს ორხმიანი სიმღერა უთქვამთ როგორც მამაკაცებს, ისე ქალებს; შემთხვევითი არც ის უნდა იყოს, რომ სიმღერა სახელწოდებით *ხევსურული* ორ ხმაში უმღერიათ ფშავლებსაც (ცალუღელაშვილი და

<sup>1</sup> ზოგი მკვლევრის აზრით, 1930-იან წლებში ორხმიანი საფერხულო სიმღერის, *ფერხისას* მხოლოდ მწირი ნარჩენები იქნა ჩაწერილი (Jordania, 2006:198).

მოკვერაშვილი ფშაური გვარებია – ნ.ბ.).

ორხმიანობის დასახელებულ ნიმუშთაგან ნოტირებულია მხოლოდ ერთი – *ხუთშაბათ გათენება*, ისიც, არასწორად – ერთსაფეხურიანი ბანით, რომელიც მხოლოდ კადანსებში ერთვება. ამ ერთი ნიმუშის საფუძველზე ხევსურული ორხმიანობა ქართულ ხალხურ მუსიკაში ბურდონული ორხმიანობის წარმოქმნის ადრეულ ეტაპად არის მიჩნეული. არადა, ამავე სიმღერის ფონოჩანაწერში, დაბალი გარჩევადობის მიუხედავად, ამკარად ისმის ორსაფეხურიანი ბანი, თანაც, არა მარტო კადანსებში. მაშასადამე, არგუმენტი, რომელსაც ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში ფეხმოკიდებული ეს მოსაზრება ეყრდნობოდა, არ არსებობს, ობიექტურად მცდარ აზრზეა დამყარებული<sup>2</sup>.

ტრადიციული ხევსურული ორხმიანობის ნიმუშებია, ასევე, *ფერხისულები*, ჩანერილი 1948, 1953<sup>3</sup> და 1959 წლებში (ბოლო – ყაზბეგის რ-ნი)<sup>4</sup>.

### სოლო მღერა საკრავის თანხლებით

მრავალხმიანი მღერის ტრადიცია, ბანში 2 საფეხურით, ზედმიწევნით არის ასახული ფანდურით თანხლებულ სოლო მღერაში. ამისი მაგალითებია: *ლექსობა ფანდურზე* (1929); ასევე – *ფანდურზე ლექსობა*, *კობა ცისკარაულის ლექსი*, *გვარის სიმღერა*, *ბელისკრული* (1948); *სახუმარო*, *ხევსურული ლექსობა* და *ძველებური სიმღერა* (1959, ყაზბეგის რ-ნი); *ხევსურული სიმღერა* (1962, ათენგენობა) და *ლექს გეტყვისთ ითირიშვილ* (1967).

ნიშანდობლივია, რომ ქართულ ყოფაში საკრავის მთავარი ფუნქცია სიმღერის თანხლებაა, რაც მის შებანებას გულისხმობს, შებანება კი მრავალხმიანობის გამომხატველი ტერმინია – სულხან საბა ორბელიანის განმარტებით, *ბანი* სხვა ხმის შეწყობას ნიშნავს. საკრავი შეიძლება ახლდეს როგორც მრავალხმიან, ისე ერთხმიან მღერას, მაგრამ განსაკუთრებული როლი აქვს მეორე შემთხვევაში, როცა კაცი მარტოა და მრავალხმიანი სიმღერის სათქმელად თანამომღერლები არა ჰყავს. საკრავი სწორედ მათ ცვლის, მათ სათქმელს ამბობს. მარტომყოფი ქართველისთვის საკრავი მრავალხმიანი სიმღერის შესრულების ერთგვარი საშუალებაა. ჩემს ამ მოსაზრების მხარს უჭერს მ. შილაკაძის ცნობები, რომელთა მიხედვით, ფანდური, ჩონგური, ჩანგი, ჭიანური და გუდასტვირი, ძირითადად, ერთხმიან სიმღერებს ახლავს. ამაზევე მიუთითებს ერთი და იმავე სიმღერების ორგვარი – უთანხლებო მრავალხმიანი და საკრავით თანხლებული ერთხმიანი – სახით არსებობის ფაქტებიც.

ჩვენამდე, ძირითადად, ერთხმიანი, საკრავით თანხლებული სახით მოაღწია თუშურმა სიმღერამაც. მაგრამ თუში მთხრობლების ცნობებით, საკრავი და ბანი სიმღერაში ერთიმეორეს ცვლიან. ამიტომ ლოგიკურია ნ. მაისურაძის მოსაზრება, რომ თუშური სიმღერა ორხმიანი იყო და ერთხმიან სიმღერებში გარმონის თანხლებას ბანის მთქმელი უნდა ჩაენაცვლებინა. საკრავი ბანს ხევსურულ სიმღერაშიც ცვლის. ეს დასტურდება ერთი ხევსური მთხრობლის ინფორმაციითაც – „უბანოდ ფანდურით მღეროდნენო“, ე.ი. როცა ბანი არ იყო, ფანდურით მაშინ მღეროდნენ.

<sup>2</sup> ხევსურულ საექსპედიციო ფონოჩანაწერებში იძებნება ერთი სიმღერა, რომელშიც ბანი ერთ-საფეხურიანია და მხოლოდ მუხლის ბოლოს, ცენტრალურ ტონზე ერთვება. ეს არის გ. ჩიხკვაძის მიერ 1953 წელს ჩანერილი *ფერხისული*.

<sup>3</sup> ეს სიმღერა იმავე *შემსრულებლისგან სოლო სახითაც ჩანერილა*. ზოგადად, მრავალხმიანი სიმღერის სოლოდ თქმა შესაძლებელია, მაგრამ, ჩვეულებრივ, ტრადიციის მატარებლები ამგვარ შესრულებაზე უარს ამბობენ.

<sup>4</sup> ამ ნიმუშს, დანარჩენებისგან განსხვავებით, სამსაფეხურიანი ბანი აქვს.

საკრავიერი თანხლება რომ ნამდვილად სიმღერის შებანებას ნიშნავს, ეს ქართული ხალხური პოეზიიდანაც ჩანს. ხევსურულ ლექსებში ფანდური პირდაპირ იხსენიება, როგორც ბანის მთქმელი, ბანის ამყოლებელი, ბანის მიმცემი, ხოლო ფანდურზე დაკრული ჰანგი – როგორც ბანი. 1967 წელს ჩანერილი ერთი სიმღერის სიტყვიერ ტექსტში შემსრულებელი საკრავს მხრის მიცემას (ანუ დახმარებას, მხარში ამოდგომას, მხარდაჭერას) სთხოვს. ფაქტია, რომ *მხრის მიცემა* აქ ბანის მიცემას გულისხმობს და ფანდურის მიერ ბანის მიცემა ხევსურისთვის ის აუცილებელი პირობაა, რომლის გარეშეც, მარტო მყოფი, ვერაფერს იტყვის. ი. ჯავახიშვილის დაკვირვებით, ფანდურს ზოგჯერ *მაძახურა*, ე.ი. მომძახნელი ჰქვია, მოძახილი კი იგივე მაღალი ბანია.

საკრავით თანხლებული მღერა ქართველისთვის მრავალხმიანი მღერაა: სასიმღერო ჰანგი აქ მაღალ ხმას წარმოადგენს, საკრავიერი ჰანგი კი სხვა ხმების მოვალეობას ასრულებს. ამიტომ ამგვარი მღერის პოპულარობა ზოგი კუთხის (მათ შორის, ხევსურულ) სასიმღერო პრაქტიკაში ერთხმიანობის არგუმენტად ვერ გამოდგება. პირიქით, ის ორხმიანი მღერის მივიწყებულ ტრადიციაზე უნდა მეტყველებდეს.

მართალია, ფანდურს შებანების ფუნქცია აქვს და მომღერალი თავის ჰანგში ამაზე აღარ უნდა ზრუნავდეს, მაგრამ ზოგჯერ ასეც ხდება: სასიმღერო მელოდია მოიცავს ტრადიციული ქართული მრავალხმიანი სიმღერის ბანის დამახასიათებელ ელემენტს (კილოს ქვედა შემავალ ტონს). ასეთებია *ხევსურის ლექსი* (1959, თიანეთის რ-ნი) და *სულხანური* (1967).

ხევსურულ ჩანანერებში სიმღერის თანხლებად გარმონიც გვხვდება, რომელიც ადგილობრივ საკრავს, ფანდურს ცვლის<sup>5</sup>. ტრადიციული ქართული სიმღერის ბანია წარმოდგენილი 1953 წელს ჩანერილი *სიმღერის* ავია, *ლუხუმიო* საკრავიერ პარტიაში. მეტად ორიგინალურია 1948 წელს ჩანერილი *ქალის სიმღერა*. სასიმღერო მელოდია ხევსურ მამაკაცთა ტრადიციისთვის დამახასიათებელი დაღმავალი ჰანგია კილოს უმაღლესი ბგერიდან – მწვერვალ-წყაროდან. გარმონის თანხლება ევროპული (მაჟორულ-მინორული) სტილისაა, თუმცა არპეჯიოსებურ მოძრაობაში იკვეთება ქართული სიმღერის თანხლებისთვის ტიპური, სეკუნდით დამორებული 2 საფეხური<sup>6</sup>. მე20- საუკუნის -40იანი წლების ბოლოს ჩანერილი ეს ნიმუში აშკარა მტკიცებულებაა ქართული და ევროპული მუსიკის კანონზომიერებების შერწყმისა ისეთ, ერთი შეხედვით, მეტად კონსერვატიულ სასიმღერო ტრადიციაში, როგორიც ხევსურულია.

### **ერთხმიანი მღერა სხვადასხვა ფუნქციის ხმებით**

მრავალხმიანობის მხრივ, განსაკუთრებით საყურადღებოა *ხმით ტირილები*. 1948 წელს ჩანერილ ერთ ნიმუშში აშკარად 2 შემსრულებელია: მოტირალი და მოქვითინე. შესაძლოა, აქ რეალური ორხმიანობაც უღერდეს – მოტირლის ჰანგის დასაწყისი ზოგან მოქვითინის ფრაზის დასასრულს ემთხვეოდეს, მაგრამ, ჩანანერის მეტად დაბალი გარჩევადობის გამო, ამის დაზუსტება ძნელია. ასეც რომ არ იყოს, ეს ერთხმიანი ჰანგი მაინც, სხვადასხვა დანიშნულების მქონე, 2 ხმის ჰანგებს

<sup>5</sup> სწორედ ამას გულისხმობს ს. მაკალათიაც, როცა წერს: „ბოლო ხანებში აქ შემოსულა გარმონიც (ბუზიკანტი), რომელსაც ხევსურულად უკრავენ და დამღერიან“.

<sup>6</sup> მ. ჟორდანიას მიხედვით, აკომპანემენტის კლასიკური ჰარმონიული შეუღლებების (B-dur-ში I-V43) „მორგება“ ანჰემიტონურ კილოზე დაფუძნებულ მელოდიაზე (c ტონიკით) კომიკურ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

მოიცავს. ასეთივეა სოლოდ შესრულებული *ხმით ტირილები*, ჩანერილი 1948, 1953 და 1959 წლებში (ბოლო მათგანი – თიანეთის რ-ნში). ამ ნიმუშებში ბანის სათქმელ ჰანგს თვითონ მოტირალი ამბობს, საკუთარი ჰანგის დასრულების შემდეგ, რაც არატრადიციულ გარემოში ჩანერით აიხსნება.

### ცალფა მღერა

მრავალხმიანობის ნიშნებს შეიცავს უთანხლებოდ შესრულებული სოლო სიმღერებიც. ამის ნიმუშებია 1929 წელს ჩანერილი *დავგნატრი დაბადებასა* და *შამოვზე მთის არხოტისა*. მათი შემსრულებლები ჰანგში იღებენ კილოს ქვედა შემავალ ტონსაც, რომელიც ქართულ მრავალხმიან სიმღერაში, ჩვეულებრივ, ბანის კომპეტენციაში შედის. ბანს (ან ფანდურის თანხლებას) მოითხოვს, ასევე, ნიმუშები – *ქალ-ვაჟის სიმღერა* (1948)<sup>7</sup>, *ბელლისკრული* (1953) და თასში შამღერნება (1959, ყაზბეგის რ-ნი). ორხმიანი სიმღერების მსგავსი ბანი შეიძლება შეეწყოს სოლოდ ნათქვამ სიმღერებს – *ტუტილ ატირდა წისქვილსა* (1948, ჭაურა), *ფეხზე სიმღერა* (1953, მონმაო), *შატილ მოვიდა ხობობი* (1959ა, თიანეთის რ-ნი).

მრავალხმიანი მღერის პოტენცია აშკარაა სოციალური დანიშნულებით ერთხმიან ჟანრში – ბავშვის დასაძინებელ სიმღერებში. ამის ნიმუშებია *ნანები*, ჩანერილი 1929 წელს სოფლებში – საჭურე, ჭიაურა და ბარისახო; ასევე – 1959 წელს თიანეთისა და ყაზბეგის რ-ნებში.<sup>8</sup>

### უნისონში მღერა

არც ორხმიანობის ნიმუშია და არც უნისონური მღერისა 1929 წელს ჩანერილი სიმღერა *შავს ლუდსა, წითელ ღვინოსა*<sup>9</sup> – მეორე შემსრულებელი დამწყებს აქ აშკარად უსმენოდ ჰყვება<sup>1</sup>. იგივე შეიძლება ითქვას სიმღერაზე *უსათაურო* (ღრეობის დმღერა, რომელშიც სოლო მღერას უნისონური ენაცვლება (1948), *შემღერნებითუნდა* ითქვას, რაზეც სიტყვიერი ტექსტის გამეორება მიანიშნებს. მონაცვლე სოლისტებმა, თავიანთი პარტიების დასრულების შემდეგ ერთმანეთს ბანიც უნდა უთხრან<sup>1</sup>.

### დასკვნა

1920-იანი-1960-იანი წლების საექსპედიციო ფონოჩანანერების საფუძვლიანი შესწავლა ცხადყოფს, რომ ხევსურული სიმღერის შესახებ ქართულ მუსიკოლოგიაში დამკვიდრებული რიგი მოსაზრება მცდარია. კერძოდ, არასწორია, რომ:

1. ხევსურეთში მრავალხმიანობის არსებობა მხოლოდ მე-20 საუკუნის 30-40-იან წლებში გახდა ცნობილი (Жордания, 1989:24) – რეალურად ეს 20-იან წლებში მოხდა;

2. ხევსურები მღერიან უმთავრესად ერთხმიან პრიმიტიულ სიმღერებს უნისონში, უნისონური მღერა ხევსურული მუსიკის სპეციფიკური თავისებურებაა, სიმღერის წარმოშობის სიძველეს ნიშნავს და ხევსურული მუსიკალური დიალექტის

<sup>7</sup> სოლოდ ჩანერილი ამ სიმღერის ჰანგი რეალურად ორხმიანი სიმღერის მაღალ ხმას წარმოადგენს.

<sup>8</sup> მ. ჟორდანას აზრით, ხევსურული *ნანების* მელოდიები მხოლოდ ტონიკურ ჰარმონიას ემყარება, მაგრამ გვხვდება დომინანტური ჰარმონიის ნიშნებიც. ასეთად მკვლევარი მიიჩნევს აღმავალ სვლას კილოს II საფეხურიდან.

<sup>9</sup> გ. ჩხიკვაძეს *შავს ლუდსა* 1953 წელს ხევსურეთში სოლო შესრულებით ჩაუნერია.

<sup>10</sup> გ. ჩხიკვაძეს აზრითაც, ეს უფრო ერთმანეთთან დაუკავშირებელი 2 ხმის შემთხვევითი შეხამებებია, ვიდრე ორხმიანობა.

<sup>1</sup> იგივე სიმღერა 1959 და 1962 წლებში სოლო შესრულებით არის ჩანერილი.

არქაიზმის გამოხატულებას წარმოადგენს (ჩიკვაძე (რედ.-შემდგენელი), 1960:XV; გარაყანიძე, 2011:28, 113) – ეს, პირიქით, ორხმიანი სასიმღერო პრაქტიკის მივიწყების შედეგია;

3. ხუთშაბათ გათენება „ორხმიანობის ჩანასახის შემცველია“, ხოლო *ფერხისული* – ჩამოყალიბებული ბურდონული ორხმიანობის ნიმუში – სინამდვილეში ისინი ზუსტად ერთნაირად განვითარებული სიმღერებია;

4. ხევისურული სიმღერის ბანი უმეტესად 1 ჰარმონიულ ფუნქციას ემყარება, ხოლო 2 ფუნქციის მქონე ბანს ვხვდებით (წურწუმია (პ/მ რედ.), 2005:62) – პირიქით! ფაქტია, რომ:

1. ორხმიანობა ხევისურეთში მხოლოდ ორ სიმღერაში არ გვხვდება: ამისი ნიმუში გაცილებით მეტია, უბრალოდ, ისინი ნოტირებული არ არის, ხევისურული მუსიკის კვლევა კი, ჩვეულებრივ, სანოტო მაგალითებს ეფუძნებოდა;

2. სიმღერას ორ ხმაში მღერიან არა მარტო მამაკაცები, არამედ ქალებიც, არა მარტო ხევისურები, არამედ ფშავლებიც (*ხევისურული სიმღერის* სახელით);

3. ხევისურთა რეპერტუარში საკრავით თანხლებული სოლო სიმღერების განსაკუთრებული ადგილი (გარაყანიძე, 2011:29) ამგვარი შესრულების მიერ ორხმიანი მღერის ჩანაცვლებით აიხსნება;

4. განსხვავებული ფუნქციის მქონე 2 ხმის ჰანგებს შეიცავს ერთ ხმად შესრულებული ხევისურული *ხმით ტირილები*, ქართული მრავალხმიანობის აუცილებელი ელემენტი (კილოს ქვედა შემავალი ტონი) თავს იჩენს ცალფა სიმღერებში, ბანის შეწყობის პოტენცია აშკარაა სოციალური ფუნქციით ერთხმიან ჟანრში (აკვინის *ნანებში*);

5. კონსერვატიზმით ცნობილ ხევისურულ სასიმღერო ტრადიციაში უკვე მე-20 საუკუნის 40-იანი წლებში გვხვდება ნიმუშები ქართული და ევროპული მუსიკის კანონზომიერებების შერწყმისა.

ხევისურული მრავალხმიანობის კვლევა ამ მიმართულებით უნდა გაგრძელდეს. დამატებითი მუსიკალური მასალის მოსაპოვებლად ინტენსიური საველე მუშაობაა საჭირო. საქმე საშური, ვიდრე ხევისურები აქა-იქ ჯერ კიდევ სახლობენ კომპაქტურად.

### გამოყენებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შ. (1948). *ხევისურეთის ექსპედიციის მასალები. ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია და სხვ.

ასლანიშვილი, შ. (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, 5(1)*. თბილისი: ხელოვნება.

ასლანიშვილი, შ. (1956). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, 5(2)*. თბილისი: ხელოვნება.

გარაყანიძე, ე. (2011). *ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება*. თბილისი: საქართველოს მაცნე.

ზუმბაძე, ნ. (2010). *ქართული სიმღერის მრავალხმიანობა და მისი დამატებითი არგუმენტები. წურწუმია რ., & ჟორდანიას ი. (რედ.), კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი (გვ. 354–370)*, თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

- ზუმბაძე, ნ. (2019). დუშეთის რ-ნის ექსპედიციის მასალები. თსკ ელა.
- მაკალათია, ს. (1984). ხევსურეთი. თბილისი: ნაკადული.
- მაისურაძე, ნ. (2015). ქართული ტრადიციული მუსიკა და ეროვნული ცნობიერება. თბილისი: საგამომცემლო სახლი ემ-პი-ჯი.
- მშველიძე, შ. (1929). თიანეთის რ-ნისა და ხევსურეთის ექსპედიციის მასალები. ხმები წარსულიდან. (2006). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია და სხვ.
- ორბელიანი, ს. ს. (1966). *ლექსიკონი ქართული, 5(1)*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- ჟორდანი, მ. (1959ა). თიანეთის რ-ნის ექსპედიციის მასალები. თსკ ელა.
- ჟორდანი, მ. (1959ბ). ყაზბეგის რ-ნის ექსპედიციის მასალები. თსკ ელა.
- ჟორდანი, მ. (1977). *ხევსურული მუსიკალური დიალექტი*. წლიური სამეცნიერო შრომა. ხელნაწერი, N2831. თსკ ელა.
- როსებაშვილი, კ. (1962). ხევსურეთის ექსპედიციის მასალები. თსკ ელა.
- შილაკაძე, მ. (1970). ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა. თბილისი: მეცნიერება.
- ჩხიკვაძე, გ. (1953). ხევსურეთის ექსპედიციის მასალები. ხმები წარსულიდან. (2008). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია და სხვ.
- ჩხიკვაძე, გ. (რედ.). (1960). ქართული ხალხური სიმღერა, ტომი I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- ჩხიკვაძე, გ. (1967). ხევსურეთის ექსპედიციის მასალები. გრიმო და ქართული სიმღერა. (2018). ვარშავა: WPN.
- წურწუმია, რ. (რედ.). (2005). *ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება*. სახელმძღვანელო კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტის სტუდენტთათვის. თბილისი: თსკ ტმკსც.
- ჯავახიშვილი, ი. (1938). ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი: ფედერაცია.
- Jordania, J. (2006). *Who asked the first question?* Tbilisi: Ivane Javakhishvili Tbilisi State University.
- Аракишвили, Д. (1916). *Грузинское народное музыкальное творчество*. Труды музыкально-этнографической комиссии, том V. Москва: типография Г. Лисснера и Д. Собко.
- Жордания, И. (1989). *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур*. Тбилиси: Издательство Тбилисского университета.
- Чхиквадзе, Г. (1964). Основные типы Грузинского народного многоголосия. Москва: Наука.



NATALIA ZUMBADZE  
(GEORGIA)

## CONCERNING THE POLYPHONY OF KHEVSURIAN SINGING

Khevsurian music is one of the least studied out of all the Georgian regional traditions. At the very dawn of the 20<sup>th</sup> century and starting with the first Khevsurian work being recorded by D. Arakishvili, Khevsurian singing was assessed as something primitive, as evidence of an approximative form of general Georgian singing in the distant past, a branch of which had stopped in its own embryonic state. This idea was based on four samples recorded on the spur of the moment from several Khevsurs in Tianeti at that time, was established for a prolonged period in Georgian musicology, and retained pertinence when recording new Khevsurian material.

Khevsurian music is distinguished from other dialects in the Georgian polyphonic culture by the prevailing role of monophony, the less specific share of drone polyphony, and the existence of a unison singing tradition in the men's vocal practice. It is only possible to explain this complex, heterogeneous phenomenon only based on recorded expedition material. The present study follows this path. This study's focus is some tremendously important recordings – published and unreleased (kept at the Tbilisi State Conservatoire Ethnomusicological Laboratory Archive. Hereafter: TSC ELA), directly from Khevsureti, as well as from other Georgian regions where there are compact communities of Khevsurs. The expeditions were led by S. Mshvelidze (1929), S. Aslanishvili (1948), G. Chkhikvadze (1953, 1967), M. Jordania (1959a – Tianeti District, 1959b – Kazbegi District), and K. Rosebashvili (1962). In this audio material, the features, and qualities of traditional Khevsurian singing and some new trends that later become permanent are reflected. Different forms of Khevsurian vocal practices are presented: drone polyphonic singing, solo singing with instrumental accompaniment, monophonic singing in voices with various functions, solo singing without any accompaniment, and unison singing. Sometimes many of these forms are within single songs as well.

### Drone Polyphonic Singing

In academic works, usually two examples of Khevsurian two-part polyphony are mentioned – *Khutshabat gateneba* and *Perkhisuli* – leaving an impression that the Khevsurs have no other two-part polyphonic songs<sup>1</sup>. This is not true at all: First, in 1939, 3 drone polyphonic songs were recorded in the Tianeti District by M. Mshvelidze: *Khevsuruli*, *Giravs da modgeba mutsal* and *khutshabat gateneba*. All three are examples of traditional Georgian drone polyphony with a two-step bass voice separated by a second. It is notable that two-part polyphonic songs were performed both by men and women at that time; it must not be an accident that the song title *Khevsuruli* had also been sung in two voices by the Pshavians (Tsalughelashvili and Mokverashvili are Pshavian surnames – N.Z.).

Only one of the mentioned drone polyphony works is notated, *Khutshabat gateneba*, and incorrectly at that with a single-step bass that only comes in at cadences. Based on this single exam-

<sup>1</sup> Some researchers think that only some exceedingly brief excerpts of *Perkhisas*, a drone polyphonic round dance song, were recorded in the 1930s (Jordania, 2006:198).

ple, Khevsurian drone polyphony is considered an early stage of the emergence of drone polyphony in Georgian folk music. Still, a two-step bass not just at cadences is heard in phonograph recordings of the same song despite the low fidelity. Therefore, the reasoning on which this idea rooted in Georgian ethnomusicology is based, is non-existent, it is founded on an objectively erroneous idea<sup>2</sup>.

Some examples of traditional Khevsurian drone polyphony, as well as some round dance songs were recorded in 1948, 1953<sup>3</sup>, and 1959 (the last one in the Kazbegi District)<sup>4</sup>.

### **Solo Singing with Instrumental Accompaniment**

The polyphonic singing tradition with two steps in the bass is perfectly reflected in solo singing with panduri accompaniment. Some examples of this are *Leksoba pandurze* (1929); as well as *Pandurze leksoba*, *Koba Tsiskaraulis leksi*, *Beghliskruli*, *Gvaris simghera*, *Beghliskruli* (1948); *Sakhumaro*, *Khevsuruli leksoba*, and *Dzveleburu simghera* (1959, Kazbegi District); *Khevsuruli simghera* (1962, Shrine celebration of Atengeni); and *Leks getkvišt Itirishvili* (1967).

It is significant that the main function of an instrument in the Georgian way of life is to accompany singing, which implies “shebaneba” – providing a different underlying voice part, a term expressing polyphony. As S. Orbeliani explains it, “bani” means the harmonization of another voice. A polyphonic, as well as a monophonic song can be accompanied by an instrument, but the instrument has a special role in the second case when a person is alone and has no one else to sing the other polyphonic voice parts with them. The instrument takes their place, “sings” their parts. For solitary Georgians, an instrument is a type of means of performing a polyphonic song. This hypothesis of mine is supported by some information from M. Shilakadze, according to whom the panduri, chonguri, changi, chianuri, and gudaštviiri primarily accompany monophonic songs. This is also indicated by the fact of songs having two forms – polyphonic without accompaniment and monophonic with instrumental accompaniment.

Tushetian songs have also survived to the present day through basically monophonic forms with instrumental accompaniment. But according to some Tushetian narrators, the instrument and bass voice alternate with each other in a song. Therefore, N. Maisuradze’s hypothesis is logical that Tushetian songs were in two-part polyphony and the accordion accompaniment in monophonic songs must have taken the place of the bass part. The bass is replaced by instruments in Khevsurian songs as well. This is corroborated by some information from a Khevsur storyteller, “They sang with a panduri without any vocal harmonization”, i.e., when there was not any vocal harmonization, they then sang with a panduri.

It is also evident from Georgian folk poetry that instrumental accompaniment really means the polyphonic harmonization of a song. In Khevsurian poems, the panduri is directly mentioned as something that sings, follows, or provides the vocal harmonization, whereas the melody played on a panduri is called the “bani”, the vocal harmonization. According to the verbal text of a song recorded in 1967, the performer asks the instrument for “mkhris mitsema” (support, or literally “providing a shoulder”). It is a fact that here, the provision of vocal harmonization is implied by

---

<sup>2</sup> One song is found in the Khevsurian expedition phonograph recordings in which there is a one-step bass, and it joins with the central tone only at the end of verses. This is *Khevsuruli* recorded by G. Chkhikvadze in 1953.

<sup>3</sup> This song was also recorded in a solo format from the same performer. In general, it is possible to sing a polyphonic song as a solo, but those who carry on the tradition usually refuse to do such performances.

<sup>4</sup> In comparison to the remaining works, this sample has a three-step bass line.

“mkhris mitsema” and that it was necessary to a Khevsur for a panduri to provide the bass or vocal harmonization, without which someone alone could not sing anything. As I. Javakhishvili observes, the panduri is sometimes called a “madzakhura” or “momdzakhneli” (modzakhili), with modzakhili being the same thing as a high bass.

Singing with instrumental accompaniment is polyphonic singing to a Georgian: the vocal melody here represents the top voice, whereas the instrumental melody performs the roles of the other voices. Therefore, the popularity of this type of singing in the vocal practices of some regions (including Khevsurian) is of no use as an argument for monophony. Instead, it must attest a forgotten tradition of drone polyphony.

It is true that the panduri has the function of providing vocal accompaniment and a singer must no longer be concerned about this in their own voice part, but sometimes this also happens: a vocal melody contains elements characteristic of a bass voice in a traditional Georgian polyphonic song (the lower tonic of the mode). Such songs are *Khevsuris leksi* (1959, Tianeti) and *Sulkhaneuri* (1967).

Accordions are also found as accompaniment for a song in the Khevsurian recordings, taking the place of the local instrument, the panduri<sup>5</sup>. The bass part of a traditional Georgian song is presented in the instrumental part of a song *Avai, lukhumiao* recorded in 1953. *Kalis simghera* recorded in 1948 is quite original. The vocal melody is a descending line characteristic of the Khevsurian men’s tradition starting from the highest pitch of the mode. The accordion accompaniment is in the European (major-minor) style, although the two steps separated by a second typical of Georgian singing accompaniments are distinct in the arpeggiated movement.<sup>6</sup> This example recorded at the end of the 1940s is clear proof of a melding of Georgian and European music rules in a seemingly quite conservative singing tradition such as the Khevsurian one.

### Monophonic Singing with Different Voice Parts

From the standpoint of polyphony, vocal lamentations are especially noteworthy. There are clearly two performers in a work recorded in 1948: the wailer and the mourner. Here, this might sound like real two-voice polyphony – the beginning of the wailer’s melody sometimes coincides with the ending of the mourner’s phrase, but due to the extremely low fidelity of the recording, it is difficult to ascertain this. If this is not the case, this monophonic melody still contains the melodies of two different voice parts. Such are the *Khmit tirilebi*, vocal lamentations performed solo and recorded in 1948, 1953, and 1959 (the last one being in Tianeti). In these examples, the mourner themselves sings the bass melody after finishing their own part, which can be explained by the recording being done in a non-traditional environment.

### Solo Singing

Solo songs performed without any accompaniment also contain some polyphonic features. Such examples are *Davnatri dabadebasa* and *Shamovkhe mtis arkhotisa* recorded in 1929. Those who perform them also take the lower tonic of the mode in the melody, which is usually done by the

<sup>5</sup> S. Makalatia also implies this when he writes: “In recent times the accordion has also been introduced here, which is played in the Khevsurian style as accompaniment.”

<sup>6</sup> According to M. Jordania, the adaptation of the accompaniment’s classic harmonic pairing (B-flat I-V43) to a melody based on an anhemitonic mode (C tonic) leaves a hilarious impression.

bass in a polyphonic Georgian song. The works *Kal-vazhis simghera* (1948)<sup>7</sup>, *Beghlis kruli* (1953), and *Tasshi shamgherneba* (1959, Kazbegi District). A bass like that of drone polyphony songs can also be harmonized to songs performed solo – *Tutil atirda tsiskvilsa* (1948, Chaura), *Pekhze simghera* (1953, Motsmao), *Shatil movida khokhobi* (1959a, Tianeti District).

There is evident potential for polyphony in a monophonic genre with a social purpose – children’s lullabies. Examples of these are nanas recorded in 1929 in the villages of Sachure, Chiaura, and Barisakho; as well as in 1959 in Tianeti and Kazbegi.<sup>8</sup>

### Singing in Unison

*Shavs ludsa, tsitel ghvinosa*<sup>9</sup>, a song recorded in 1929, is neither an example of drone polyphony, nor of unison singing – here the second performer clearly follows the lead without listening to him.<sup>10</sup> The same goes for the song *Usatauro* (during excessive feasting). *Tasshi mghera*, in which a unison takes the place of solo singing (1948) must be sung with an introduction, which is indicated by the repetition of the verbal text. After the conclusion of their own parts, the alternating soloists must sing the bass for each other.<sup>11</sup>

### Conclusion

It is made apparent by a fundamental study of expedition phonograph recordings from the 1920s to 1960s that the customary point of view established in Georgian musicology concerning Khevsurian singing is wrong.

#### It is incorrect that:

1. The existence of polyphony in Khevsureti only became known in the 1930-40s (Jordania, 1989:24). **This actually took place in the 1920s**

2. The Khevsurs primarily sing primitive monophonic songs in unison. Unison singing is a specific idiosyncrasy of Khevsurian music, implying the ancient qualities of the singing’s origins, and it represents an expression of the Khevsurian musical dialect’s archaism (Chkhilvadze (editor-compiler), 1960:XV; Garakanidze, 2011:28, 113). **On the contrary, this is the result of the drone polyphonic singing practice being forgotten;**

3. *Khutshabat gateneba* contains a germ of two-voice polyphony, whereas *Perkhisuli* is a shaped example of drone polyphony. **Actually, they are songs that have developed in precisely the same way.**

4. The bass of a Khevsurian song is based on a single harmonic function, whereas on the other hand a bass having two functions is found (Tsursumia (ed.), 2005:62).

#### It’s a fact that:

1. two-voice polyphony is not found in just two songs in Khevsureti: there are far more

<sup>7</sup> The melody of this song recorded as a solo really represents the top voice of a drone polyphonic song.

<sup>8</sup> In M. Jordania’s opinion, the melodies of Khevsurian lullabies are based only on tonic harmony, but some features of dominant harmony are also found. The upward motion from the mode’s second step is considered by the scholar to be such a feature.

<sup>9</sup> G. Chkhikvadze had recorded a solo performance of “Shavs ludsa” in Khevsureti in 1953.

<sup>10</sup> In G. Chkhikvadze’s opinion, this is more a happenstance combination of two voices unrelated to each other than drone polyphony.

<sup>11</sup> The same song is recorded with solo performances in 1959 and 1962.

examples of this, they just have not been notated. The study of Khevsurian music was usually based on notated examples.

2. Songs are sung in two voices not by just men, but also by women, and not only do Khevsurs sing this way, but also Pshavians (known by *Khevsuruli simghera*).

3. The special place of solo songs with instrumental accompaniment in the Khevsurian repertoire is explained through the replacement of two-voice songs by such a performance.

4. Khevsurian *Khmit tirilebi*, vocal lamentations performed solo contain melodies in two voices having different functions. A necessary element of Georgian polyphony (the lower tonic of a mode) is manifested in solo songs, the potential of harmonizing with a bass is evident in a monophonic genre having a social purpose (in cradle lullabies).

5. Some works featuring a combination of Georgian and European music rules are already encountered in the 1940s in the Khevsurian singing tradition known for its conservatism.

The study of Khevsurian polyphony must continue in this direction. Intensive field work is necessary to find additional musical materials. While Khevsurs are still living in close-knit communities, this task is urgent.

#### References

- Arakishvili, D. (1916). *Grusinckoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo (Georgian Folk Musical Creation). Works of Musical-Ethnographic Commission. V.V.* Moscow: Publishing House of G Lissner and D. Sabko (in Russian).
- Aslanishvili, S. (1948). The materials of Khevsureti expedition. In *Khmebi tsarsulidan. Kartuli khalkhguri simghera ponograpis tsvilis livakebidan (Echoes from the Past – Georgian folk songs from the wax cylinder collections)*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire et al.
- Aslanishvili, S. (1954). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgheris shesaxebe (Essays on Georgian Folk Song)*, 5(1). Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian).
- Aslanishvili, S. (1954). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgheris shesaxebe (Essays on Georgian Folk Song)*, 5(2). Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian).
- Chkhikvadze, G. (1953). The materials of Khevsureti expedition. In *Khmebi tsarsulidan. Kartuli khalkhguri simghera ponograpis tsvilis livakebidan (Echoes from the Past – Georgian folk songs from the wax cylinder collections)*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire et al.
- Chkhikvadze, G. (ed.). (1960). *Kartuli khalkhuri simghera, krebuli (Georgian Folk Songs. Collection)*, 5(1). Tbilisi: Sabchota Sakartvelo.
- Chkhikvadze, G. (1953). The materials of Khevsureti expedition. In *Grimaud and Georgian Song*. Warsaw: WPN.
- Chkhikvadze, G. (1964). *Osnovnye tipy Gruzinskogo narodnogo mnogogolosia (The Main Types of Georgian Folk Multiparty)*. Moscow: Nauka (in Russian).
- Garakanidze, E. (2011). *Kartuli musikaluri dialektebi da mati urtiertmimarteba (Georgian Musical Dialects and Their Relationship)*. Tbilisi: Sakartvelos matsne (in Georgian).
- Javakhishvili, I. (1938). *Kartuli musikis istoriis dziritadi sakitkhebi (The Main Issues of the Georgian History)*. Tbilisi: Federatsia (in Georgian).
- Jordania, J. 1989). *Gruzinskoe traditsionnoe mnogogolosie v mejdunarodnom kontekste mnogogolosnykh kul'tur (Georgian Traditional Multiparty in the Context of International Multiparty Cultures)*. Tbilisi: Publishing house of Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (in Russian).
- Jordania, J. (2006). *Who asked the first question?* Tbilisi: Ivane Javakhishvili Tbilisi State University.

- Jordania M. (1959 a). The materials of Tianeti region expedition. Archive of the Ethnomusicological Laboratory of Tbilisi State Conservatoire (TSC AEL).
- Jordania M. (1959 b). The materials of Kazbegi region expedition. TSC AEL.
- Jordania M. (1977). The musical dialect of Khevsureti. The annual scientific work. Manuscript N 2831. TSC AEL (in Georgian).
- Makalatia, S. (1984). *Khevsureti. (Khevsreti)*. Tbilisi: Nakaduli (in Georgian).
- Maisuradze, N. (2015). *Kartuli traditsiuli musika da erovnuli tsnobiereba (Georgian traditional Music and National Consciousness)*. Tbilisi: Publishing house MPG (in Georgian).
- Mshvelidze, S. (1929) The materials of Khevsureti and Tianeti region expedition. In *Khmebi tsarsulidan. Kartuli khalkhguri simghera ponograpis tsvilis livakebidan (Echoes from the Past – Georgian folk songs from the wax cylinder collections)*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire et al.
- Orbeliaani, S. S. (1966). *Leksikoni kartuli (Georgian dictionary)*, 5(1). Tbilisi: Sabchota Sakartvelo. (in Georgian).
- Shilakadze, M. (1970). *Kartuli khalkhuri sakravebi da sakravieri musika (Georgian Folk Instruments and Instrumental Music)*. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian).
- Tsurtsunia, R. (ed.) (2005). *Kartuli khalkhuri musikaluri shemokmedebis sakhelmdzgvanelo (The Textbook of Georgian Traditional Music)*. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian).
- Zumbadze, N. (2010). Kartuli simgheris mravalxmianonoba da misi damatebiti argumentebi (Georgian Multipart Singing and its Additional Arguments). In Tsurtsunia, R. & Jordania, J. (Eds.), *The Forth International Symposium on Traditional Polyphony* (pp.361–370). Tbilisi: The International Research Center for Traditional polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Zumbadze, N. (2019). The material of the expedition of Dusheti region. TSC AEL.

**აღმავალი და დაღმავალი ტონალობა სეთოს მრავალნაწილიან  
სიმღერებში (სამხრეთ-აღმოსავლეთი ესტონეთი). KERGÜTÄMINE-ის  
ტექნიკა და მისი ფუნქციები**

უთანხლებო ვოკალურ მუსიკაში ბგერის სიმაღლის დონის (ტონალობის) შეცვლა საკმაოდ გავრცელებული, თუმცა ნაკლებად შესწავლილი მოვლენაა (Alekseyev 1986; Ambrazevičius 2015, 2014; Scherbaum & Mzhavanadze 2020). თანდათანობითი აღმავალი ტრანსპოზიციის ტენდენცია ცნობილია, თუმცა ამ მოხსენების ფოკუსში გაცილებით უფრო იშვიათი (იქნებ უნიკალურიც კი) მოვლენაა – მკვეთრი დაღმავალი მოდულაციები, რომლებსაც მოსდევს სიმაღლის თანდათანობითი გაზრდა, რაც სისტემატურად გამოიყენება სეტოს (სამხრეთ-აღმოსავლეთი ესტონეთი) მრავალნაწილიან სიმღერებში და ცნობილია როგორც *kergütämine* („შვება“). ეს გამოკვლევა, აკუსტიკური და სტატისტიკური ანალიზის გამოყენებით, ამ უჩვეულო ტექნიკის შესწავლის პირველი მცდელობაა.

*Kergütämine*-ი პირველად აღწერა ცნობილიმა ფინელმა ეთნოგრაფმა არმას ოტო ვაისიანენმა (Armas Otto Väisänen), რომელიც 1913 წელს წერდა:

„ასეთნაირად, მათი შესრულების მოსმენისას, ჩემი ყურადღება ყველაზე მეტად ერთმა უცნაურმა ფაქტმა მიიპყრო: სიმღერის განმავლობაში რამდენჯერმე ბგერის სიმაღლე მოულოდნელად ანუ შეგნებულად დაეცა. სერეცოვაში ეს ჩვევა – *kergütämine* – ამიხსნეს როგორც აუცილებლობა გრძელ სიმღერებში (განსაკუთრებით იმ სიმღერებში, რომლებიც თამაშთან არის დაკავშირებული), რადგან მომღერლისთვის, რომელიც *kilõhee*-ს – უფრო მაღალ ხმას მღერის (გუნდში ასეთი ერთი მომღერალია), შეიძლება ძნელი აღმოჩნდეს სიმღერა, თუ ბგერა არ დადაბლდება. *Kergütämine* არის სოლისტის საქმე; გუნდი მაშინვე მზადაა ახალ ტონს შეენწყოს. <...> ზოგჯერ, როცა ეს პოემის სათანადო ადგილზე ხდება <...>, ხელოვნების შთაბეჭდილება იქმნება“ (Tampere 1939: 70–71).

სეტოს სიმღერების კიდევ ერთი ექსპერტი და კოლექციონერი, ესტონელი კომპოზიტორი ანატოლი გარშნეკი (Anatoli Garšnek) თავის დისერტაციაში (1953) ასე გვიხსნის *kergütämine*-ის დანიშნულებას და ტექნიკას:

„სოლისტმა უნდა აარჩიოს შესასრულებელი სიმღერის ბგერის სიმაღლე და დარწმუნდეს, რომ გუნდისათვის ის შესრულების მთელი დროის განმავლობაში კომფორტული იქნება. ეს იმიტომაა აუცილებელი, რომ გუნდი, ჩვეულებრივ, ბგერის სიმაღლეს მაღლა სწევს. როდესაც სიმღერა ძნელდება, სოლისტი სიმღერის მომღვევრო სტროფს უფრო დაბალი ბგერით იწყებს, ან იწყებს წინა ტონალობიდან და ახალ უფრო დაბალ დონეზე ჩამოდის, სანამ გუნდი ისევ არ ჩაერთვება; მომღერლები ძალიან მგრძობიარენი არიან ასეთი ცვლილებისადმი და ინტონაციის თვალსაზრისით, ძალიან ზუსტად შედიან. <...> ეს ტექნიკა, რომელიც აუცილებლობამ წარმოშვა, ტრადიციული გახდა. ასევე გვხვდება შემთხვევები, როცა სოლისტი მას საჭიროების გარეშე იყენებს <...> (Garšnek 1953: 31).

ციტირებულ ფრაგმენტებში *kergütämine*-ის ტექნიკის აღწერა კი არაა მხოლოდ მოცემული, არამედ გამოთქმულია ზოგიერთი ვარაუდი მისი ფუნქციების თაობაზე. მათი და ზოგიერთი უფრო ახალი პუბლიკაციის საფუძველზე შეგვიძლია სამი მთავარი ჰიპოთეზა გამოვყოთ: *kergütämine* არის (1) პრაქტიკული აუცილებლობა სიმღერაში

დასახმარებლად; (2) სემანტიკური და კომპოზიციური იარაღი, რომელიც ვერბალურ ტექსტთან არის დაკავშირებული; (3) უძველესი ჩვევა, რომელიც უნდა შევინარჩუნოთ. ამ სტატიის მიზანი, საფუძვლიანი ანალიზით, სამივე ამ ჰიპოთეზის შემოწმება და რამდენიმე ახალი მოსაზრების და ახსნის დამატებაა. ძირითადი საკვლევი მასალა წარმოგვიდგენს „უძველეს“ ტრადიციას და შედგება ცხრა სიმღერისაგან, რომლებსაც ასრულებენ გუნდები სამი გამოჩენილი სეტო მომღერლის ხელმძღვანელობით: ანე ვაბარნა (Anne Vabarna) (დაბ. 1877), კრიპა ფილასტე (Kreepa Pihlaste) (დაბ. 1892) და ვერა პანაპუ (Veera Pähnappu) (დაბ. 1916) (ცხრილი 1). სიმღერები ჩაწერილია 1959 და 1977 წლებს შორის პერიოდში; მათ შორისაა შრომის, კალენდარული, ბალადები და ლირიკული სიმღერები; შესრულების ხანგრძლივობა არის 20 და 84 მელოსტროფი; *kerгүйätämine*-ის შემთხვევების ყველაზე დიდი რაოდენობა ერთ სიმღერაში – 14-ია.

ამ ფენომენის საწყისი აღწერის მოსაცემად შესრულების დიაგრამებზე ბგერის სიმაღლის დონე გამოვსახე. ეკრანზე მოცემული დიაგრამა (ეს არის მოსავლის აღებასთან დაკავშირებული სიმღერა, რომელსაც ანე ვაბარნას გუნდი ასრულებს) ნათლად გვიჩვენებს ტონალობის ამალღების და დადაბლების ციკლებს (დიაგრამა 1). დიდი დაღმავალი ძვრები ამ დიაგრამებზე *kerгүйätämine*-ს შემთხვევებზე მიუთითებს. ამ შესრულებაში, რომელიც 55 მელოსტროფისგან შედგება, ანე ვაბარნამ ეს ტექნიკა 14-ჯერ გამოიყენა. დიაგრამა ასევე აჩვენებს, რომ როგორც მოსალოდნელი იყო, *kerгүйätämine*-ის ყველა შემთხვევას წინ უსწრებდა ამალღება. თუმცა, მთლად სწორი არ იქნება ამ ამალღებებს „თანდათანობითი“ ვუნოდოთ. გაზომვის უაღრესად გასაკვირი შედეგი ამალღების ფაზებში მკვეთრად გამოხატული ზიგზაგური კონტურია. ზიგზაგის ქვედა წვეტები შეესაბამება თითოეული მელოსტროფის დასაწყისს სოლისტის პარტიაში; ეს ნიშნავს, რომ სოლისტი სისტემატურად იწყებს თითოეულ მელოსტროფს უფრო დაბლა, ვიდრე გუნდი ამთავრებს წინას. შეგვიძლია ამის საფუძველზე დავასკვნათ, რომ გარდა იმისა, რაც სეტოს ტრადიციაში ცნობილია როგორც *kerгүйätämine*-ი, არსებობს ასევე მიკრო-*kerгүйätämine*-ი თითოეული მელოსტროფის დასაწყისში; საინტერესოა, რომ ამ ტექნიკას არც მკვლევრები ახსენებენ და არც ამ ტრადიციის მატარებლები. კიდევ ერთი, რაც შეიძლება დავინახოთ ამ დიაგრამაზე, ისაა, რომ უშუალოდ ყოველი *kerгүйätämine*-ის შემდეგ გუნდი განსაკუთრებით სწრაფად ამალღებს ტონალობას.

ფილასტესა და პანაპუს გუნდების მიერ შესრულებული მოსავლის აღებასთან დაკავშირებული ერთი და იმავე სიმღერის დიაგრამებზე (დიაგრამა 2,3) შეგვიძლია დავინახოთ ზიგზაგური ფორმა აღმავალ ფაზებში, თუმცა ეს არ არის ისე მკაფიოდ გამოხატული, როგორც ვაბარნას შესრულებაში. უშუალოდ *kerгүйätämine*-ის შემდეგ ტონალობის სწრაფად აწევის ტენდენცია ამ ორ შემთხვევაშიც გვხვდება (განსაკუთრებით პანაპუს შესრულებაში). ფილასტეს შესრულებაში, ასევე შეიძლება შევნიშნოთ *kerгүйätämine*-ის მელოსტროფების შემდეგ გამოყენების ტენდენცია, როცა გუნდი ტონალობას ჩვეულებრივზე უფრო მკვეთრად სწევს მაღლა.

მოსავლის აღებასთან დაკავშირებული სიმღერის დიაგრამის სხვა სიმღერის მელოდიასთან შედარებისას, ვხედავთ, რომ თითოეულ მომღერალს და გუნდს საკუთარი არჩევანი და ჩვევები აქვს. ეს დიაგრამები ასევე გვიჩვენებენ, თუ რამდენად ხშირად და რა პერიოდულობით იყენებენ სოლისტები *kerгүйätämine*-ს მოსავლისაღებასთან დაკავშირებული სიმღერის სამივე შესრულებისას, მაგალითად, ეს ტექნიკა საკმაოდ ხშირად და მეტ-ნაკლებად თანაბარი ინტერვალებით – ყოველ 4–6 მელოსტროფში გვხვდება. არის სიმღერები, რომლებშიც *kerгүйätämine* იშვიათად და/ან არათანაბრად გამოიყენება – მაგალითად, პანაპუს და ვაბარნას შესრულებული ბალადები. ზოგადად რომ ვთქვათ, შეიმჩნევა, რომ *kerгүйätämine*-ი



უფრო ხშირად და სისტემატურად უფრო სწრაფ ან ისეთ სიმღერებში გამოიყენება, რომლებიც უფრო ინტენსიური სტილით სრულდება. აუჩქარებელ და უფრო გრძელ ბალადურ სიმღერებში *kergütämine*-ი ყველაზე იშვიათად გვხვდება.

ზემოთ ვახსენე *kergütämine*-ის ფუნქციასთან დაკავშირებული სამი ჰიპოთეზა – შესრულების ხელშეწყობა, კომპოზიციური ხერხი, რომელიც ვერბალურ ტექსტთანაა დაკავშირებული და უბრალოდ ძველი ტრადიცია. ამ სტატიაში ძირითადად ყურადღებას პირველ ჰიპოთეზაზე ვამახვილებ, რომელიც მესამეს უპირისპირდება. მეორე ვარაუდთან დაკავშირებით მხოლოდ იმას ვიტყვი, რომ ცხრა სიმღერის ანალიზი, რომელიც ჩავატარე ეთნომუსიკოლოგ და ფილოლოგ იანიკა ორასთან ერთად (Janika Oras), არ ადასტურებს ასეთი კორელაციების არსებობას. შემთხვევები, როცა *kergütämine*-ის გამოყენება ემთხვევა პოეტური ტექსტის დიდ ცეზურებს, არ არსებობს. ზოგიერთ შემთხვევაში გვაქვს დამთხვევები საშუალო დონის ცეზურასთან – შედარებით ახალი თემა დასაწყისში ან პირდაპირი მეტყველება დიალოგში. თუმცა *kergütämine*-ის უმრავლესობა – 66 შემთხვევიდან 40-ზე მეტი – გვხვდება ტექსტის ხაზების ე.წ. პარალელური ჯგუფების შიგნით, რაც ნიშნავს, რომ *kergütämine*-ის გამოყენება არ არის დაკავშირებული სასიმღერო პოეზიის კომპოზიციურ ცეზურებთან. ვარაუდი, რომ *kergütämine*-ი სულ მცირე სეტოს ძველ ტრადიციაში მაინც არც სემანტიკური საშუალება იყო და არც კომპოზიციური, საკმაოდ დამაჯერებელი ჩანს, თუმცა ცალკეული შემთხვევები შეიძლება შეგვხვდეს.

ახლა მივბრუნდეთ „პრაქტიკული აუცილებლობის“ და „ძველი ტრადიციის“ დაპირისპირებას. უნდა გვახსოვდეს, რომ ასეთი აუცილებლობა ნებისმიერ შემთხვევაში საკმაოდ სპეციფიკური თვისება იქნებოდა, რადგან მრავალ სხვა მუსიკალურ კულტურაში, სადაც ბგერის სიმაღლის დონის თანდათან ამღლება გვხვდება, ასეთი რამ არ გვაქვს. ტრადიციასთან მიმართებას რაც შეეხება, უნდა გვახსოვდეს, რომ რალაც მომენტში ეს ტრადიცია წარმოიშვა იმ მიზეზების გამო, რომლებიც დროთა განმავლობაში დავიწყებას მიეცა, ახლებურად შეფასდა ან სხვამ ჩაანაცვლეს. ჩვენ შეიძლება ასევე დავუშვათ, რომ *kergütämine*-ი აუცილებელიცაა და ტრადიციულიც და ამ შემთხვევაში ამ ორი ფაქტორის ურთიერთმიმართება უნდა გამოვიკვლიოთ და ერთმანეთს შევადაროთ თითოეულის რელატიური მნიშვნელობის დამცავი არგუმენტები. ყველაფერი რაც *kergütämine*-ის პირდაპირ აუცილებლობაზე მიგვანიშნებს, ასუსტებს ამ ტექნიკის ტრადიციულობას, მაშინ როცა *kergütämine*-ის „გაუმართლებელი“ გამოყენების შემთხვევები მისი ფუნქციის როგორც მხოლოდ ტრადიციის სასარგებლოდ მეტყველებს.

მთავარი არგუმენტი *kergütämine*-ის პრაქტიკულ აუცილებლობას იცავს, აღმავალი ტრანსპოზიციის უჩვეულოდ მაღალი სიჩქარეა. მოდით, შევამოწმოთ ეს დაშვება სტატისტიკური ანალიზის შედეგების გამოყენებით. ცხრილში 2 ტონალობის აწვეის სიჩქარის გამოთვლის რამდენიმე მეთოდია გამოყენებული. თუ მიზანი იმის დადგენაა, თუ რამდენად სწრაფად აინევა ტონალობა ორ *kergütämine*-ს შორის, სასარგებლო იქნება ერთმანეთს შევადაროთ ბგერის სიმაღლის დონე მომიჯნავე მელოსტროფების ბოლოს. ამის საფუძველზე შევძლებთ გამოვთვალოთ, რამდენად გაიზრდება ბგერის სიმაღლის დონე მთელი შესრულების განმავლობაში, თუ სოლისტი არ გამოიყენებს *kergütämine*-ის ტექნიკას. თუმცა ტრანსპოზიციის რეალური სისწრაფის გამოსავლენად საჭიროა გამოვთვალოთ, თუ რამდენით იზრდება ბგერის სიმაღლის დონე თითოეული მელოსტროფისას. ამ გამოთვლების საფუძველზე შესაძლებელია შევაფასოთ, თუ რამდენად ამღლება ტონალობა სიმღერის ბოლოსათვის, თუ სოლისტი არც *kergütämine*-ს გამოიყენებდა და არც მიკრომოდულაციებს.

ცხრილში მოცემულია: პირველი მონაცემები გვიჩვენებს – ყველაზე ტიპურ (საშუალო სტატისტიკურ) ამალლებას მომიჯნავე მელოსფეროებს შორის თითოეულ განალიზებულ სიმღერაში. შედეგები იცვლება 0.1 და 0.4 ნახევარტონებს შორის, საშუალო კი არის 0.23 ნახევარტონი ნიმუშად აღებულ სერიაში. ამ დონეზე ტონალობის აწევამ *kerгүйätämine*-ის ტექნიკის გამოყენების გარეშე სიმღერის ბოლოს შედეგად შეიძლება მოგვცეს მნიშვნელოვანი ზრდა ტესიტურაში – 5.2-დან 16.5 ნახევარტონამდე ტრანსპოზიციის სიჩქარის და მელოსტროფების რაოდენობის შესაბამისად.

მეორე, დაითვალა ტონალობის ეფექტური ამალლება თითოეული მელოსტროფის განმავლობაში. მიღებული შედეგები კიდევ უფრო საყურადღებოა. საშუალო ამალლება მელოსტროფის განმავლობაში იცვლება -0.2-დან 0.7 ნახევარტონამდე, ხოლო ყველა სიმღერის საშუალო მაჩვენებელია 0.39 ნახევარტონი. ბგერის სიმაღლის ზრდა შესრულების განმავლობაში, თუ სოლისტი არ დაადაბლებს ტონალობას *kerгүйätämine*-ით ან მიკრო-მოდულაციებით, ამ შემთხვევაში შეიძლება 38.5 ნახევარტონს გაუთანაბრდეს (ეს ანე ვაბარნას გუნდის მოსავლის აღების სიმღერის შედეგია). სამი სოლისტის შედეგები განსხვავებულია, მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში, ნათელია, რომ ტონალობის შეცვლა ისე სწრაფად ხდება, რომ „კონტროლისძიებების“ გატარებაა საჭირო.

იმის გამო, რომ ტრანსპოზიციის ინტერვალი მელოსტროფში შეიძლება დამოკიდებული იყოს მის სიგრძეზე, უფრო ზუსტი მონაცემების მისაღებად, ტონალობის ამალლების სიჩქარე გამოითვალა ცენტრებით წამში. ამ გამოთვლებმა ასევე გამოავლინა დიდი განსხვავება სამი სოლისტის გუნდებს შორის, რომელიც, შესაბამისად, არის 4.1, 4.9 და 2.6 ცენტი წამში. საინტერესოა, ამ შედეგების შედარება შერბაუმის და მუჰანადის აღმოჩენებთან, რომლებმაც სვანურ სამგლოვიარო სიმღერებში შენიშნეს „ტონის ძლიერი თანდათანობითი ამალლება წუთში 100 ცენტამდე“ (Scherbaum, Mzhavanadze 2020: 138).

სეტოს სიმღერებთან დაკავშირებული ამ სამი გუნდის მაჩვენებლები მართლაც დიდია – 294, 246 და 156 ცენტი წუთში. შეკითხვა, რომელსაც უნდა ვუპასუხოთ, შემდეგია: რატომ სწევნ სეტოელი მომღერლები ტონალობას ასე სწრაფად?

თუმცა მოდით, ჯერ სხვა კითხვას ვუპასუხოთ: რა უფრო მნიშვნელოვანია *kerгүйätämine*-ის გამოყენებისას – აბსოლუტური თუ რელატიური სიმაღლე? ერთ-ერთი უკვე ნახსენები ჰიპოთეზის თანახმად, *kerгүйätämine*-ის მეთოდი განსაკუთრებით საჭიროა ზედა პარტიის *killõ*-ს შემსრულებლისათვის, რომელიც სხვა შემთხვევაში, სიმღერას მეთისმეტად მაღალი ტესიტურით დაასრულებდა. ხმის დიაპაზონი თითოეული მომღერლისათვის რაღაც გარკვეული აბსოლუტური სიმაღლითაა შეზღუდული, რომელთან მიახლოებისას ხმის პროდუცირება ზომიერ მეთად ინტენსიური ხდება და სოლისტმა ამაზე რეაგირება *kerгүйätämine*-ის გამოყენებით უნდა მოახდინოს. ამ ჰიპოთეზის შესამოწმებლად შევადგინე დიაგრამა (დიაგრამა 4), რომელზეც წარმოდგენილია მოდალური ცენტრის სიმაღლის ცვლილების დიაპაზონი.

ეს დიაგრამა გვიჩვენებს, რომ ჩვენს მიერ განალიზებულ შესრულებებში ტესიტურის არჩევანი ძალიან ფართოა. თუმცა ამ დიაგრამაში ყველაზე საინტერესო არის მოდულაციური დიაპაზონის ზედა ზღვარი, რადგან ამან თეორიულად უნდა განსაზღვროს *kerгүйätämine*-ის გამოყენების საჭიროება. თუ ყველა შესრულებას ამის გათვალისწინებით შევადარებთ, მაშინ სიმაღლის დონის ზედა ზღვრებს შორის განსხვავება იქნება დაახლოებით 4.5 ნახევარტონი. ასეთი დიდი განსხვავება შეიძლება აიხსნას მომღერლების ინდივიდუალური ვოკალური შესაძლებლობების განსხვავებით (განსაკუთრებით *killõ*-ს შემსრულებლების), იმის გათვალისწინებით, რომ ყველა გუნდის სიმღერების შედეგები ერთნაირი იყო. თუმცა ამ ახსნას

საეჭვოს ხდის ის, რომ ამავე გუნდების შესრულებაში სიმაღლის დონის განსხვავება მნიშვნელოვანია. სხვადასხვა შესრულებისას სოლისტმა შეიძლება ნება დართოს გუნდს, რომ იმღეროს საგრძნობლად მაღლა ან დაბლა, რაც ნიშნავს, რომ აბსოლუტური სიმაღლე არ არის გადამწყვეტი ფაქტორი *kergütamine*-ის გამოსაყენებლად.

თუ აბსოლუტური სიმაღლე არ განაპირობებს *kergütamine*-ის გამოყენებას, მაშინ ამის მიზეზები უნდა ვეძებოთ სიმაღლის რელატიურ ცვლილებაში. ამ ფაქტორის შესაფასებლად მე გამოვთვალე სიმაღლის რელატიური ზრდა *kergütamine*-ის წინ და შევადარე დაღმავალი მოდულაციის ინტერვალს (ცხრილი 3). როგორც ცხრილის მონაცემები გვიჩვენებენ, ინდივიდუალური აღმავლობა *kergütamine*-ის წინ შეიძლება ძალიან განსხვავებული იყოს – 0.8-დან 3.4 ნახევარტონამდე; ასეთივე მდგომარეობაა *kergütamine*-ის ინტერვალების შემთხვევაშიც. საშუალო და საშუალო სტატისტიკური სიდიდეები ნაკლებად განსხვავდება. საზოგადოდ, როცა ყველა სიმღერას გავასაშუალოებთ, საკმაოდ დაბალანსებული სურათი წარმოგვიდგება: საშუალო და საშუალო სტატისტიკური სიდიდეები *kergütamine*-ის წინა აღმავლობისათვის არის 1.8 და 1.7 ნახევარტონი; *kergütamine*-ის შესაბამისი სიდიდე 1.7 და 1.6 ნახევარტონი. ასე რომ, საშუალო ხანგრძლივობები აღმავლობის და დაღმავლობისათვის მხოლოდ 0.1 ნახევარტონით განსხვავდება. რამდენადაც აღმავლობის ინტერვალები ოდნავ უფრო დიდია, ვიდრე *kergütamine*-ის ინტერვალები, ჩვეულებრივ, სიმაღლის ზრდა სიმღერის ბოლოსკენ მთლიან ტონზე ნაკლები ინტერვალით ხდება. ასეთი ზრდა მთელი შესრულების განმავლობაში საკმაოდ გავრცელებული მოვლენაა ტრადიციულ ვოკალურ მუსიკაში; თუმცა სეტოელი მომღერლები ამ შედეგს ძალიან რთული გზით აღწევენ, სიმაღლის დონის უამრავი დიდი და მცირე აწვევის და დაწვევის საშუალებით.

*kergütamine*-ის პრაქტიკულ აუცილებლობას რაც შეეხება, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ თითოეული კონკრეტული დაღმავალი მოდულაციის მიზეზი იმდენად ის კი არაა, რომ „უკიდურესი“ სიმაღლე, რომელსაც გუნდი აღწევს, მართლაც ხელს უშლის შესრულებას; ეს უფრო პრევენციული მექანიზმია, რომელიც დააბალებს ტონალობას. სხვა სიტყვებით, *kergütamine*-ის გამოყენების გადაწყვეტილებაში აბსოლუტური სიმაღლე გაცილებით ნაკლებად მნიშვნელოვანია, ვიდრე სიმაღლის რელატიური აწვევა და თითოეული ინდივიდუალური *kergütamine*-ის პრაქტიკული აუცილებლობა შეიძლება ძალიან სუსტი აღმოჩნდეს. თუმცა მაინც უფრო დამაჯერებელი ისაა, რომ ამ ხერხის გამოყენების ზოგადი საფუძველი დაკავშირებულია ძალიან სწრაფ აღმავალ ტრასპოზიციასთან გუნდის ეპიზოდში.

*kergütamine*-ის ფენომენის აღსაწერად, ორ კითხვას უნდა გავცეს პასუხი: ერთი მხრივ, რატომ ადაბლებს სოლისტი სიმაღლის დონეს და, მეორე მხრივ, რატომ ამაღლებს მას გუნდი? მკვლევრებმა რამდენიმე მოსაზრება შემოგვთავაზეს პირველ საკითხთან დაკავშირებით, მაგრამ ის, რომ სეტოს გუნდებს ტონალობის ამაღლების განსაკუთრებული ტენდენცია ახასიათებს, ყოველთვის განიხილებოდა როგორც ფაქტი და მისი ახსნა ჯერაც არ უცდიათ. ნათელია, რომ პასუხები ამ ორ კითხვაზე ერთმანეთთანაა დაკავშირებული და შესაძლებელია, რომ *kergütamine*-ის გამოცანის ამოხსნის გასაღები მართლაც სეტოს მრავალნაწილიანი სიმღერისათვის დამახასიათებელი ტონის უჩვეულო აწვევის მიზეზებში იმალება.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი კითხვა ეხება ურთიერთობას სოლისტსა და გუნდს შორის. სეტოს იმ სიმღერების ანალიზისას, რომლებშიც *kergütamine*-ია გამოყენებული, ხშირად იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სიმღერის განმავლობაში მიმდინარეობს მუდმივი ბრძოლა „აღმავალ ძალებს“ და „დაღმავალ ძალებს“ შორის. პირველნი გუნდთანაა დაკავშირებული, მეორენი – სოლისტთან. სოლისტი ტონის ამაღლების გასაკონტროლებლად ორ მეთოდს იყენებს: ერთია *kergütamine*-

ის, მეორე კი დაღმავალი მიკრომოდულაციები მელოსტროფების დასაწყისში. *kerгүйätämine*-ი გააზრებული, საყოველთაოდ მიღებული ტექნიკაა. დაღმავალი მიკრომოდულაცია როგორც ჩანს, არ არის მთლიანად გაცნობიერებული მოქმედება, რადგან ამ ტრადიციის მიმდევრები მის თაობაზე რაიმე კომენტარს არ აკეთებენ. გუნდასაც სიმაღლის დონის ანევის ორი მეთოდი აქვს: უფრო მოზომილი თანდათანობითი ანევა ყოველ მელოსტროფში და უფრო მნიშვნელოვანი, მაგრამ ასევე თანდათანობითი ანევა მელოსტროფებში, რომლებიც *kerгүйätämine*-ით იწყება. მიუხედავად იმისა, რომ მკვლევრების მტკიცებით, გუნდი მონდომებით ხვდება სოლისტის მიერ შეთავაზებულ ახალ ტონალობას, ეს მხოლოდ ნაწილობრივია სწორი, რადგან სწორედ *kerгүйätämine*-იან მელოსტროფებში იმართება უდიდესი „ბრძოლა“ უკვე მიღწეული უფრო მაღალი ტესიტურის შესანარჩუნებლად.

ასეთი „დაპირისპირება“ სოლისტსა და გუნდს შორის შეკითხვებს ბადებს. სხვას რომ თავი დავანებოთ, სოლისტის მიზანი გუნდის დახმარება უნდა იყოს, რომ მისთვის მოსახერხებელი ტესიტურათი იმღეროს, მაგრამ როგორც ჩანს, გუნდი წინააღმდეგობას უწევს ამ დახმარებას და ტონალობას სულ უფრო მაღლა სწევს. მაგრამ თუ აქ დაპირისპირებასთან კი არა, არამედ თანამშრომლობასთან გვაქვს საქმე? და რა არის ამ თანამშრომლობის მიზანი?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად უნდა დაგუშვათ, რომ სეტოს ძველ ტრადიციაში მხოლოდ სოლისტის დაღმავალი მოდულაციები კი არაა გააზრებული ტექნიკა, არამედ გუნდის მიერ სიმაღლის ზრდაც და ეს სასურველი ესთეტიკური ეფექტის მიღებას ემსახურება. თუ ეს დაშვება სწორია, მაშინ *kerгүйätämine*-ის როლი სიმაღლის ანევისთვის ხელის შეშლა კი არა, დახმარება იყო. გუნდის მომღერლები (სავარაუდოდ *killõ*-ს ხელმძღვანელობით) განზრახ ამაღლებენ ტონალობას, რითაც ბგერის განსაკუთრებულ სისუფთავს და ემოციურობას აღწევენ და იციან, რომ სოლისტი დაღმავალი მოდულაციით საჭირო მომენტში დაეხმარება. თავის მხრივ, სოლისტი *kerгүйätämine*-ით სიმღერის გართულებისას იმდენად „სიტუაციის გადარჩენას“ კი არ ცდილობს, არამედ პირიქით, გუნდისათვის ტონალობის ანევისათვის საჭირო „სივრცის“ უზრუნველყოფით, გუნდს ტონალობის ანევის სტიმულს აძლევს. ამით აიხსნება უამრავი შემთხვევა, როცა სოლისტის მოდულირება აუცილებელი არ არის.

თუ ეს ჰიპოთეზა სწორია, მაშინ სეტოს უძველეს სასიმღერო ტრადიციაში ესთეტიკური ღირებულება უბრალოდ სუფთა ინტენსიური ტემბრით შესრულებაში კი არაა მოცემული, არამედ ტემბრის და ბგერის სიმაღლის ცვლილების დინამიკაში, რომელსაც მოჰყვება ბგერის სიმაღლისა და ტემბრის კონტრასტი, რასაც მკვეთრი დაღმავალი მოდულაცია ქმნის. ასეთ ტექნიკას სხვადასხვა სასიმღერო ჟანრებში განსხვავებული კონოტაციები შეიძლება ჰქონდეს – სამგლოვიარო სიმღერებში ექსპრესიულობის, რიტუალურ სიმღერებში მაგიური ეფექტის მნიშვნელობის ზრდა, სადღესასწაულო სიმღერებში სიხარულის გამოხატვა ან დამატებითი სათამაშო ელემენტის შეტანა სალაღობო სიმღერებში.

დღესდღეობით *kerгүйätämine*-ის ტექნიკა ძალიან იშვიათად გამოიყენება და როგორც ჩანს, საბოლოოდ დაკარგა თავისი საწყისი მნიშვნელობა, ამიტომ ჩვენ მხოლოდ ვარაუდების გამოთქმა შეგვიძლია მისი საწყისი ფუნქციების შესახებ. თუმცა ეს ფენომენი ძალიან საინტერესო და მნიშვნელოვანი საკვლევო თემაა, რადგან ის ძალიან იშვიათი და აშკარად უძველესია. ამ ტექნიკის საწყისების აღმოჩენა ნათელს მოჰფენდა თვით სეტოს კულტურის წარმოშობას.

ŽANNA PÄRTLAS  
(ESTONIA)

**RISING AND FALLING TONALITY IN SETO MULTIPART SONGS  
(SOUTH-EAST ESTONIA). THE *KERGÜTÄMINE*  
TECHNIQUE AND ITS FUNCTIONS**

Changing pitch level (tonality) in traditional unaccompanied vocal music is a widespread but little-studied phenomenon (Aleksyev 1986; Ambrazevičius 2014, 2015; Scherbaum & Mzhavanadze 2020). There is a well-known tendency towards gradual upward transposition, but the focus of this paper is the much rarer (maybe even unique) phenomenon of abrupt downward modulations following a gradual rise in pitch regularly practiced in the multipart songs of the Seto (South-East Estonia) and known as *kergütämine* ('relief'). This study is the first attempt to investigate this unusual technique by means of an acoustic and statistical analysis.

The earliest description of *kergütämine*, dating back to 1913, is from the outstanding Finnish musical ethnographer Armas Otto Väisänen:

"In this way, my attention was drawn above all, as I heard their song, to one strange fact: the sudden descent of the pitch several times, that is, consciously, during the song. In Seretsova, this habit, *kergitamine*, was explained as being necessary for long songs (especially in those in connection with games), since for the one who sings *kilõhee*, the higher voice (there is one such singer in the choir) it may be difficult to sing unless the sound is lower. *Kergitamine* is the task of the lead singer; the choir is immediately ready to adapt to the new tone. <...> Sometimes, when it occurs at an appropriate point in a poem, <...>, it has the effect of an art". (Tampere 1934: 70–71)

Another expert and collector of Seto songs, the Estonian composer Anatoli Garšnek, in his dissertation (1953), explains the meaning and technique of *kergütämine* as follows:

"The lead singer should choose the pitch of the song to be performed and make sure that the choir is comfortable to sing all the time. This is necessary for the reason that the choir usually raises the pitch. When it becomes difficult to sing, the lead singer begins the next strophe of the song lower or, starting in the previous key, reaches a new, lower pitch shortly before the chorus enters again; the singers are very sensitive to such a change and enter quite accurately in terms of intonation. <...> This technique, having emerged out of necessity, has become traditional. We also observed cases when the lead singer used it unnecessarily <...>". (Garšnek 1953: 31)

The fragments cited contain not only descriptions of the technique of *kergütämine* but also some assumptions about its functions. On the base of these and some more recent publications we can identify three main hypotheses: *kergütämine* is (1) a practical necessity to facilitate singing; (2) a semantic and compositional device associated with the verbal text; (3) an ancient custom that should be maintained. The goal of this paper is to test these three hypotheses by means of thorough analysis and to add some new considerations and explanations. The main research material represents the "primary" tradition and is composed of nine songs performed by the choirs of three prominent Seto lead singers, Anne Vabarna (b. 1877), Kreepa Pihlašte (b. 1892), and Veera Pähnapuu (b. 1916) (Table 1). The songs were recorded between 1959 and 1977; among them, there are work, calendric, narrative, and lyrical songs; the length of the performances is between 20 and 84 melostrophes; the biggest number of *kergütämine* cases in one song is 14.

To provide the initial description of this phenomenon I visualize the pitch level of the performances in the diagrams. The diagram on the screen (it is the harvest song performed by Anne Vabarna's choir) clearly shows the cycles of the rises and falls in tonality (Diagram 1). The large downward shifts on the diagram indicate instances of *kergütämine*. In this performance, consisting of 55 melostrophes, Anne Vabarna applied this technique 14 times. The diagram also reveals that, as expected, in all cases the *kergütämine* is preceded by a rise. However, it would not be entirely correct to call these rises "gradual". A very surprising measurement result is a pronounced zigzag contour in the ascending phases. The lower points of the zigzag correspond to the beginning of each melostrophe in the lead singer's part; this means that the lead singer systematically starts each new melostrophe a bit lower than the chorus ends the previous one. We can deduce from this that in addition to what is known in the Seto tradition as *kergütämine*, there is a kind of micro-*kergütämine* at the beginning of each melostrophe, a technique which, interestingly, is mentioned neither by researchers nor by the bearers of tradition. Another pattern that can be seen in this diagram is that immediately after each *kergütämine* the chorus raises the tonality especially quickly.

In the diagrams of the same harvest song performed by the choirs of Pihlaste and Pähnapuu (Diagrams 2,3) we can also see the zigzag pattern in the ascending phases, though, this is not as pronounced as in the performance by Vabarna. The tendency to quickly raise the pitch immediately after *kergütämine* is also present in these two performances (especially in Pähnapuu's one). In Pihlaste's performance, we can also notice a tendency to employ *kergütämine* after melostrophes in which the chorus raises the tonality more sharply than usual.

Testing patterns revealed in the harvest song on other song tunes, we find that each singer and choir has their own preferences and habits. The diagrams also demonstrate how often and with what periodicity the lead singers use *kergütämine*. In all three performances of the harvest song, for example, this technique occurs quite often and at more or less equal intervals – in every 4–6 melostrophes. There are also songs with rare and/or uneven use of *kergütämine* – for example, the narrative songs performed by Pähnapuu and Vabarna. Generally speaking, it can be noticed that a more frequent and systematic use of *kergütämine* occurs in faster songs or in those that are performed in a more intense manner. In the unhurried and quieter long narrative songs, *kergütämine* occurs more rarely.

I mentioned above three hypotheses about the function of *kergütämine* – the necessity to facilitate singing, a compositional device related to verbal text, and just an old custom. In this paper, I mostly focus on the first hypothesis as opposed to the third one. Regarding the second assumption, I only say that the analysis of the nine songs, conducted with the assistance of the ethnomusicologist and philologist Janika Oras, does not confirm the existence of such correlations. There are no cases where the applications of *kergütämine* coincide with the large caesuras in the poetic text. In some cases, there are coincidences with the mid-level caesura – the beginning of a relatively new topic or direct speech in dialogue. However, the majority of *kergütämine* – more than 40 out of the 66 instances – occur within the so-called parallel groups of text lines, which means that the use of *kergütämine* is not related to the compositional caesuras of the song poetry. It seems highly probable that, at least in the old Seto tradition, *kergütämine* was neither semantic nor a compositional device, though individual cases may occur.

Turning now to the opposition between "practical necessity" and "old custom", it should be remembered that such a necessity would be in any case a quite specific feature since it does not arise in many other musical cultures where the gradual rise of a pitch level occurs. With regard to custom,

it should be borne in mind that at some point this custom came about for reasons which may have been forgotten over time, rethought, or replaced by others. We may also assume that *kergütämine* is both a necessity and a custom, in which case we should seek the relationship between the two factors, comparing the arguments for the relative weight of each. Anything that points to the direct necessity of *kergütämine* weakens the importance of the conventionality of this technique, whereas cases of “unjustified” use of *kergütämine* speak in favour of its function as a mere custom.

The main argument in favour of the practical necessity of *kergütämine* is the unusually high speed of the upward transposition. Let’s test this assumption using the results of statistical analysis. In Table 2 several approaches are used to calculate the speed of the pitch rise. If the goal is to find how quickly the tonality rises between two *kergütämine*, it is useful to compare the pitch at the ends of adjacent melostrophes. On this basis, we can calculate how much the pitch level would rise during the whole performance if the lead singer did not use the *kergütämine* technique. However, to reveal the real speed of transposition it is necessary to calculate how much the pitch level rises over the duration of each melostrophe. Based on these calculations, it is possible to estimate how much the tonality would rise to the end of the song if the lead singer employed neither *kergütämine* nor micro-modulations.

The table shows, firstly, the data for the most typical (median) rise between adjacent melostrophes in each song under analysis. Results range between 0.1 and 0.4 semitones, with a mean of 0.23 semitones across the sample set. Raising the tonality at this rate without using the *kergütämine* technique might by the end of the song result in a significant rise in tessitura – from 5.2 to 16.5 semitones, depending on the speed of transposition and the number of melostrophes.

Secondly, the effective rise in tonality during each melostrophe was calculated. The results obtained are even more noteworthy. The median rise during the melostrophe ranges from 0.2 to 0.7 semitones, and the mean for all the songs is 0.39 semitones. The total rise in pitch throughout the song, if the lead singer did not lower the pitch either by *kergütämine* or by micro-modulations, could in this case even be equal to 38.5 semitones (it is the result for the long harvest song of Anne Vabarna’s choir). The results for the three lead singers are different, but in any case, it is clear that the pitch shift takes place so rapidly that “countermeasures” are needed.

Since the interval of transposition within the melostrophe can be dependent on its length, the speed of pitch rise in cents per second was calculated to get even more accurate data. These calculations also revealed the great difference between the choirs of the three lead singers, equal to 4.9, 4.1, and 2.6 cents per second respectively. It is interesting to compare these results with the findings of Scherbaum and Mzhavanadze, who observed in the Svan funeral dirges “a strong gradual pitch rise of up to 100 cents per minute” (Scherbaum, Mzhavanadze 2020: 138). The figures for the Seto songs are remarkably greater – 294, 246, and 156 cents per minute respectively for the three choirs. The intriguing question to be answered is why the Seto singers raise the tonality so extremely quickly.

However, let us first answer the other question: which matters more for the use of *kergütämine* – absolute or relative pitch? According to one of the aforementioned hypotheses, the device of *kergütämine* is particularly necessary for the performer of the upper part *killõ*, who would otherwise end up singing in too high a tessitura. The range of the voice is limited for each singer to a certain absolute pitch, approaching which the voice production becomes too intense, and the lead singer should react to this by employing *kergütämine*. To test this hypothesis, I compiled a diagram (Diagram 4), which represents the range of the change in pitch of the modal center.

The diagram shows that the choice of tessitura in the performances analyzed is very wide. Of greatest interest in this diagram is, however, the upper limit of the modulation range, since this should, in theory, determine the need to use *kergütämine*. If we compare all the performances on this basis, then the difference between the upper limits of the pitch level will be about 4.5 semitones. Such a big difference could be explained by differences in the individual vocal capabilities of the singers (especially, the *killõ* singer), assuming that the results across the songs of each choir were similar. However, this explanation is rendered doubtful by the significant difference in pitch level among the performances of the same choirs. In different performances, the lead singer may allow the choir to sing considerably higher or lower, which means that the absolute pitch is not a decisive factor for the use of *kergütämine*.

If the absolute pitch does not determine the use of *kergütämine*, then its reasons should be sought in the relative change of pitch. To estimate this factor, I calculated the relative rise in pitch prior to *kergütämine* and compared it with the interval of the descending modulation (Table 3). As the data in the table reveals, the individual rises before *kergütämine* can be quite different – from 0.8 to 3.4 semitones; a similar situation is with intervals of *kergütämine*. The mean and median values differ less. In general, when averaged across all the songs, a fairly balanced picture emerges: the mean and median values for the rise before *kergütämine* are 1.8 and 1.7 semitones; the respective values for *kergütämine* are 1.7 and 1.6 semitones. Thus, the average values for ascent and descent differ only by 0.1 semitones. Since the intervals of the rises tend to be slightly larger than those of *kergütämine*, there is usually a rise in pitch towards the end of the song by the interval slightly less than a whole tone. Such a rise during the whole performance is quite usual in traditional vocal music; the Seto singers, however, achieve this result in a very complex way, by means of numerous larger and smaller ascents and descents in the pitch level.

As for the practical necessity of *kergütämine*, we can conclude that the reason for each particular downward modulation is not so much that the “extreme” pitch reached by the choir actually impedes singing; rather it is a preventive mechanism to lower the tonality after a rise of somewhere between a semitone and a minor third. In another word, for the decision to use *kergütämine* the absolute pitch matters much less than the relative rise in pitch, and the practical necessity of each individual *kergütämine* may be rather weak. However, it is still likely that the general reason for the use of this device is related to a very fast upward transposition in the chorus’s section.

To explain the phenomenon of *kergütämine*, two questions need to be answered: on one hand, why the lead singer lowers the pitch level, and, on the other, why the chorus raises it? Researchers have suggested some considerations regarding the first question, but that Seto choirs have a particular tendency to raise tonality has always been taken as a fact, and no explanation for it has been suggested yet. Clearly, the answers to these two questions are interrelated, and it is possible that the key to solving the enigma of *kergütämine* lies in discerning the reasons behind the unusual pitch rise characteristic of Seto multipart singing.

One more important question concerns the relationship between a lead singer and a chorus. When analyzing Seto songs with *kergütämine*, one often gets the impression that during the song there is a constant struggle between the “forces of ascent” and “forces of descent”. The former is associated with the chorus and the latter with the lead singer. The lead singer uses two methods to control the rise: one of them is *kergütämine*, and the other is downward micro-modulations at the beginning of melostrophes. *Kergütämine* is a deliberate, generally accepted technique. Downward



micro-modulation is most likely not a completely conscious action since there are no comments about it from the bearers of the tradition. The chorus also has two methods of raising the pitch level: a smaller gradual rise in each melostrophe and a more significant, but also gradual, rise in the melostrophe beginning with *kergütämine*. Although researchers assert that the chorus readily accepts the new tonality proposed by the lead singer, this is only partly true, since it is in the melostrophes with *kergütämine* that the greatest “struggle” to preserve the higher tessitura already achieved occurs.

Such a “confrontation” between the lead singer and the chorus is suggestive – after all, the lead singer’s goal should be to help the choir sing in a comfortable tessitura, but the choir seems to resist this help, raising the tonality higher and higher. However, what is if we do not deal here with a confrontation, but, on the contrary, with some kind of cooperation? And what is the goal of this cooperation?

To answer this question, we should assume that in the old Seto tradition, not only the descending modulations of the lead singer but also the raising of the pitch level by the chorus were deliberate techniques designed to achieve a desired aesthetic effect. If this assumption is correct, then the role of *kergütämine* was not to impede the pitch rise but rather to promote it. The singers of the chorus (possibly led by the *killõ*) deliberately raised the tonality, achieving a special brightness and emotionality in the sound, in the knowledge that the lead singer would help them at the right moment with a downward modulation. On the other hand, the lead singer with her *kergütämine* does not so much “save the situation” when it becomes difficult to sing, but on the contrary, stimulates the choir to raise the tonality by giving the chorus “space” for the rise. This could explain the numerous cases where the lead singer apparently modulates unnecessarily.

Assuming this hypothesis to be correct, it follows that in the ancient Seto song tradition, the aesthetic value lay not just in singing with a bright intense timbre, but in the dynamics of timbre and pitch change itself, a kind of pitch and timbre *crescendo*, followed by a pitch and timbre contrast created by an abrupt downward modulation. Such a technique could take on different connotations in different song genres – an increase in the weight of expression in laments or the magical effect in ritual songs, an expression of joy in festive songs, or an additional game element game-song.

Nowadays the *kergütämine* technique is rarely used and likely has finally lost its original meaning, therefore we can only make assumptions about its initial functions. However, this phenomenon seems to be a very intriguing and important subject for research, since it is extremely rare and obviously very ancient. Finding the origins of this technique could shed light on the origin of the Seto culture itself.

### References

- Alekseyev, 1986 = Алексеев, Э. (1986). Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект [Early Traditional Intonation. Pitch aspect]. Москва: Советский композитор.
- Ambrazevičius, R. (2014). "Performance of Musical Scale in Traditional Vocal Homophony: Lithuanian Examples". In: *Музикологија* 2014 (17), 2014. Pp. 45–68.
- Ambrazevičius, R. (2015). "Transformations of musical scales in traditional unaccompanied singing". In: *Proceedings of the Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music, 17– 22 August 2015, Manchester, UK*, Ginsborg, J., Lamont, A., Phillips, M., Bramley, S. (eds.). Pp. 178–184.
- Garšnek, 1953 = Гаршнек, А. (1953). Народные песни сету [Seto Folk Songs]: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва: Московская Государственная Консерватория имени П. И. Чайковского.
- Scherbaum, F., & Mzhavanadze, N. (2020). "Svan Funeral Dirges (Zär): Musical Acoustical Analysis of a New Collection of Field Recordings". In: *Musicologist*, 4 (2), 2020. Pp. 138– 167, Zar–Paper–Final–1.pdf (uni-potsdam.de) [last checked 16.02.2021].
- Tampere, H. (1934). "Eeslaulja ja koor setu rahvalaulude ettekandmisel [Lead Singer and Chorus in Seto Folk Songs' Performance]". In: *Eešti Rahva Muuseumi aastaraamat IX–X. 1933/34*, Tartu: Sihtasutus "Eešti Rahva Muuseum". Pp. 49– 74, <https://www.digar.ee/viewer/et/nlib-digar:367789/317490/page/54> [last checked 16.02.2021].

**ცხრილი 1.** გაანალიზებული სიმღერების სია.

**Table 1.** List of songs analysed.

	archival number	year	genre	number of strophes	number of <i>kerгүйამინე</i>
Anne Vabarna (1877-1964)	RKM, Mgn. II 321 a	1959	work/game song	69	14
	RKM, Mgn. II 1381 c	1959	harvest song	55	13
	RKM, Mgn. II 1382 b	1959	narrative song	84	6
Kreepa Pihlaste (1892-1968)	RKM, Mgn. II 1632 b	1967	Kadri song	32	8
	RKM, Mgn. II 1633 h	1967	harvest song	25	4
	RKM, Mgn. II 1632 c	1967	fishing song	29	5
Veera Pähnapuu (1916-1989)	RKM, Mgn. II 2351 c	1973	harvest song	20	5
	RKM, Mgn. II 2350 b	1973	narrative song	44	7
	EKRK, Fon. 96 (a14)	1977	lyrical song	26	4

**ცხრილი 2.** საფეხურის დონის ამაღლება გაანალიზებულ შესრულებაში.

**Table 2.** The rise in pitch level in the performances analysed.

		Number of strophes	Median rise between the ends of strophes (semitones)	Total rise without <i>kerгүйამინე</i> (semitones)	Median rise during one strophe (semitones)	Total rise without any descents (semitones)	Median speed of the rise during one strophe (cents/s)
Anne Vabarna	work/game song	69	0.2	13.8	0.4	27.6	4.2
	harvest song	55	0.3	16.5	0.7	38.5	6.7
	narrative song	84	0.1	8.4	0.3	25.2	3.8
Kreepa Pihlaste	Kadri song	32	0.2	6.4	0.4	12.8	4.9
	harvest song	25	0.4	10	0.5	12.5	4.5
	fishing song	29	0.2	5.8	0.3	8.7	2.9
Veera Pähnapuu	harvest song	20	0.3	6	0.3	6	2.6
	narrative song	44	0.2	8.8	0.2	8.8	2.1
	lyrical song	26	0.2	5.2	0.4	10.4	3.2
Vabarna's songs (mean)			0.2		0.47		4.9
Pihlaste's songs (mean)			0.27		0.4		4.1
Pähnapuu's songs (mean)			0.23		0.3		2.6
All songs (mean)			0.23		0.39		3.9

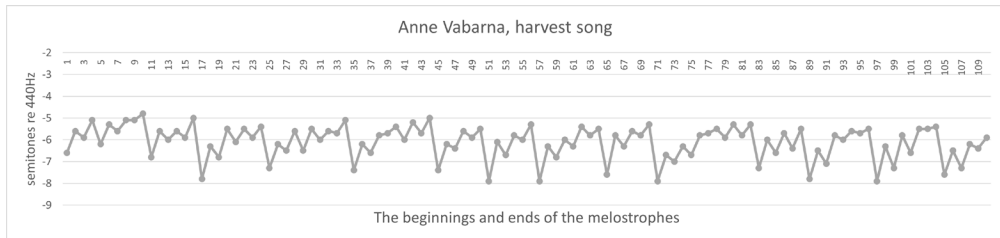
**ცხრილი 3.** საფეხურის ამაღლება kergütämine-მდე და kergütämine-ს შემდეგ.

**Table 3.** The rise in pitch before the kergütämine and the descent of the kergütämine.

		Rise before <i>kergütämine</i> (semitones)				Interval of <i>kergütämine</i> (semitones)			
		min	max	mean	median	min	max	mean	median
Anne Vabarna	work/game song	0.8	2.7	1.6	1.5	1	2.7	1.7	1.5
	harvest song	1.8	2.6	2.2	2.3	1.9	2.8	2.3	2.3
	narrative song	1.1	2.8	1.8	1.9	1.3	2	1.7	2
Kreepa Pihlaste	Kadri song	1.1	2.1	1.5	1.5	0.7	2	1.5	1.6
	harvest song	2.2	3	2.6	2.5	1.7	2.4	2.2	2.3
	fishing song	0.9	1.7	1.2	1.2	1	2.6	1.5	1.3
Veera Pähnapuu	harvest song	1.4	2.2	1.8	1.7	1.2	1.7	1.4	1.3
	narrative song	0.8	3.4	1.6	1.2	0.8	2.3	1.5	1.6
	lyrical song	1.2	2.2	1.8	1.9	1.6	2.3	1.9	1.9
Vabarna's songs		0.8	2.8	1.9	1.9	1	2.8	1.9	2
Pihlaste's songs		0.9	2.1	1.8	1.5	0.7	2.6	1.7	1.6
Pähnapuu's songs		0.8	3.4	1.7	1.7	0.8	2.3	1.6	1.6
All songs		0.8	3.4	1.8	1.7	0.7	2.8	1.7	1.6

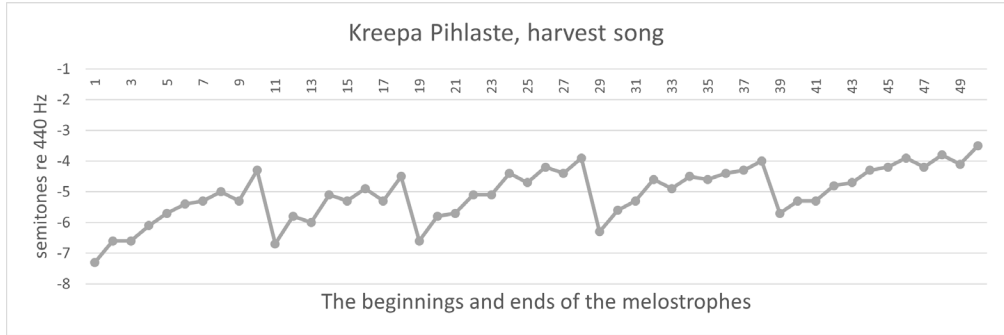
**დიაგრამა 1.** სიმღერის დონის ცვლილება შესრულების პროცესში (მოდალური ცენტრის სამაღლე მელოსტროფის დასაწყისსა და დაბოლოებაში), მოსავლის სიმღერას ასრულებს ანა ვაბარნა და მისი გუნდი.

**Diagram 1.** Change in pitch level during performance (the pitch of the modal centre at the beginning and end of each melostrophe). Harvest song performed by Anne Vabarna and her choir.



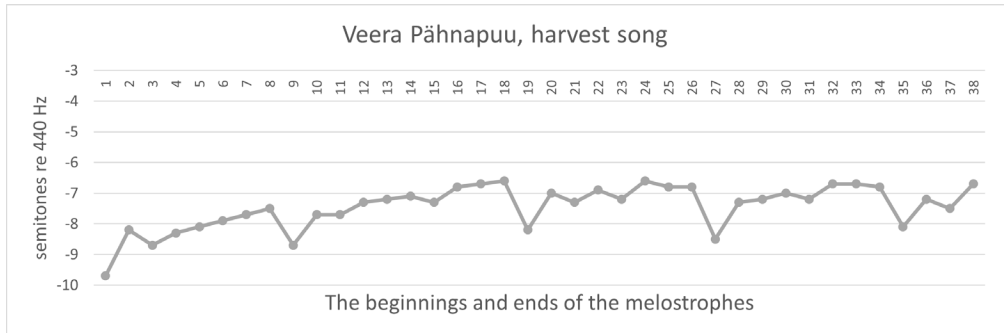
**დიაგრამა 2.** სიმალის დონის ცვლილება შესრულების პროცესში (მოდალური ცენტრის სამალე მელოსტროფის დასაწყისსა და დაბოლოებაში). მოსავლის სიმღერას ასრულებს კრიიპა პილასტე და მისი გუნდი.

**Diagram 2.** Change in pitch level during performance (the pitch of the modal centre at the beginning and end of each melostrophe). Harvest song performed by Kreepa Pihlaste and her choir.

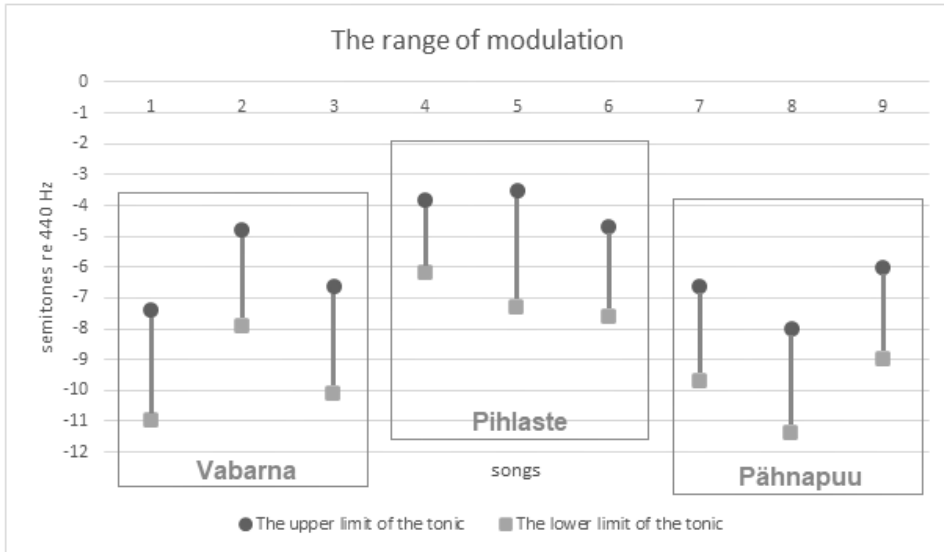


**დიაგრამა 3.** სიმალის დონის ცვლილება შესრულების პროცესში (მოდალური ცენტრის სამალე მელოსტროფის დასაწყისსა და დაბოლოებაში). მოსავლის სიმღერას ასრულებს ვირა პანაპუუ.

**Diagram 3.** Change in pitch level during performance (the pitch of the modal centre at the beginning and end of each melostrophe). Harvest song performed by Veera Pähnapuu and her choir.



**დიაგრამა 4.** მოდულაციის დიაპაზონი გაანალიზებულ კომპოზიციებში.  
**Diagram 4.** The range of modulation in all songs under analysis.



**თეონა რუხაძე, სანდრო ნათაძე**  
**(საქართველო)**

**ტრადიცია თანამედროვეობაში – სვანეთის 2021 წლის**  
**საველე კვლევის შედეგები**

2021 წლის ბაფხულში, ზემო სვანეთში, ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრმა მუსიკალურ-ფოლკლორისტული ექსპედიცია ჩაატარა. საექსპედიციო ჯგუფმა ათი დღის განმავლობაში, ლატალის, ეცერის, ფარის, ბეგოს, ნაკრის, ქუბერის, ლენჯერის, მულახისა და უშგულის თემებში იმუშავა. ამავე წლის შემოდგომაზე კვლევა გაგრძელდა ქვემო სვანეთში – ჩოლურსა და ლენტეხში. ექსპედიციის მიზანი იყო მუსიკალური ფოლკლორის მნიშვნელობისა და ფუნქციონირების საკითხის კვლევა თანამედროვე სვანეთში: ტრადიციის თანამედროვე მდგომარეობის დაფიქსირება და დროთა განმავლობაში მასში მომხდარ ცვლილებებზე დაკვირვება. ზემო სვანეთში, ველზე მუშაობის პერიოდი (ივლის-აგვისტო) შემთხვევით არ შეგვირჩევია. ადგილობრივი რეპერტუარის ჩანერისა და სვანური მუსიკის შესახებ არსებული ცნობების შეგროვების გარდა, ვგეგმავდით ამ პერიოდში გამართული სათემო დღეობების დაფიქსირებას. სამწუხაროდ, უამინდობის გამო, ყველა მათგანს ვერ დავესწარიით, თუმცა, შევეცადეთ, დანაკლისი ამ რიტუალების მუდმივ მონაწილეებთან – ხანდაზმულ ეთნოფორებთან ინტერვიუებით შეგვევსო.

სვანური ტრადიციული მუსიკის კვლევას საუკუნეზე მეტი ხნის ისტორია აქვს. ჯერ კიდევ 1890 წელს, კავკასიელი ხალხების შესახებ არსებულ გამოცემაში *Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа* (კავკასიის ადგილთა და ტომთა აღწერის მასალების კრებული), ქუთაისის საქალაქო სასწავლებლის პედაგოგის, ვასილ ტეპცოვის წერილს, სვანური მოტივები და სიმღერა ყანსავ ყიფიანზე, სვანური მუსიკალური ფოლკლორის ათი სანოტო ნიმუში ერთვის (СМОМПК, 1890:69-92). 1903 წელს, სვანეთში სიმღერები და დასაკრავები ფონოგრაფით ჩანერა ზაქარია ფალიაშვილმა, ამ კუთხის მუსიკის პირველ ჩამწერთა შორისაა დიმიტრი არაყიშვილიც. 1940-იანი წლებიდან დღემდე სვანური მუსიკა, არაერთი ქართველი და უცხოელი მეცნიერის ინტერესის სფეროდ იქცა<sup>1</sup>. სვანეთი არც მომიჯნავე დარგების სპეციალისტებს – ეთნოლოგებს, ლინგვისტებს, ანთროპოლოგებს, ხელოვნებათმცოდნეებსა თუ ზეპირსიტყვიერების მკვლევრებს დარჩენიათ უყურადღებოდ. ნაშრომების მრავალრიცხოვნობის მუხედავად, ამ კუთხის ტრადიციული კულტურა კვლავ მრავალ კითხვას აჩენს, რაც მის სიღრმესა და ამოუწურაობაზე მეტყველებს. სტატიის ფარგლებში გვსურს, გაგიზიაროთ რამდენიმე დაკვირვება დროთა განმავლობაში სვანური მრავალხმიანი სიმღერის შემსრულებლობაში მომხდარ ცვლილებებზე.

<sup>1</sup> სვანური ტრადიციული მუსიკის ჩამწერთა შორის არიან: შალვა ასლანიშვილი, გრიგოლ ჩხიკვაძე, ვლადიმერ ახოზაძე, ოთარ ჩიჭავაძე, თამარ მამალაძე, ივეტ გრიშო, მინდია ჟორდანი, იოსებ ჟორდანი, ედიშერ გარაყანიძე, მალხაზ ერქვანიძე, ნატალია ზუმბაძე, ნანა ვალიშვილი, მაკა ხარძიანი, სილვია ბოლ ზემპი, ჰუგო ზემპი ნანა მჟავანაძე, ფრანკ შერბაუმი და სხვანი.

### მუსიკა და რიტუალი

საველე მუშაობისას შესაძლებლობა მოგვეცა, უშგულის თემში დავსწრებოდით თიბვის დაწყების სეზონის<sup>2</sup> აღსანიშნავ რიტუალს – ახანახა<sup>3</sup>. მოქმედება წარიმართა სოფელ ჩვიბიანის მაცხოვრის ეკლესიის ეზოში. ტაძრის წინ, მუხლზე დაჩოქილ მამაკაცებს შორის ერთ-ერთმა ლოცვა წამოიწყო. ყოველი ჩამოლოცვის ბოლოს ჯგუფი გუნდურად პასუხობდა შეძახილით: ამენ! ტაძრის ეზოშივე მათ შეასრულეს უშგულური *ჯრაგა*<sup>4</sup> და *რიჰო*<sup>5</sup>. ამის შემდეგ ისინი სათიბში გავიდნენ, რათა თიბვის დაწყება სიმბოლურად, ცელის მოსმით აღენიშნათ. როგორც შევითყვეთ, ბოლო დროს, ამ დღეს მხოლოდ ტაძართან ლოცვით და ტრაპეზით შემოიფარგლებიან. ამ შემთხვევაში, უკვე მივიწყებული ტრადიციის – სიმბოლური თიბვის წესის შესრულების მიზები, ადგილზე ჩასული საექსპედიციო ჯგუფი გახდა. მასპინძლებმა ხსენებული სიმღერებიც საგანგებოდ შეასრულეს. მონდომების მიუხედავად, მათ გაუჭირდათ სამ ხმაში გამართულად, ხმაშეწყობილად მღერა. ინტერვიუს დროს აღნიშნეს, რომ ბოლო პერიოდში, სხვადასხვა შეკრების დროს, უფრო თანამედროვე სიმღერებს ასრულებენ. ძველი რეპერტუარიდან კი, შედარებით უკეთ, სარიტუალო სიმღერები ახსოვთ.

სათემო დღეობების თანმხლებ და, ზოგადად, სარიტუალო სიმღერებს, ექსპედიციის მიერ ჩანერილ რეპერტუარში საკმაოდ დიდი ადგილი უჭირავს<sup>6</sup>. ეს ბუნებრივიცაა, თუ გავითვალისწინებთ ამ ჟანრის მნიშვნელობას სვანურ ფოლკლორში. მასალის მიხედვით ჩანს, რომ ეთნოფორთა მეხსიერებამ ყველაზე უკეთ *ჯრაგი* შემოინახა. მისი ვარიანტების ჩანერა, ფაქტობრივად, ყველა თემში მოვახერხეთ (ვიდეომავ. 1). გავრცელების ინტენსივობით, ჩვენი ყურადღება, ასევე, მიიპყრო *ლოცვა-ამინის* პრაქტიკამ. დღეობების საკვანძო მომენტს – ლოცვას, როგორც წესი, ახლავს გუნდური *ამინ*, რომელსაც ზოგჯერ შეძახილის, ზოგჯერ კი მრავალ ხმაში მუზიციერების ფორმა აქვს<sup>7</sup>. ადგილობრივებმა, არასაკრალურ გარემოში ჩანერის პროცესშიც კი, აუცილებლობად მიიჩნიეს სარიტუალო ატრიბუტიკის გამოყენება. მაგალითად, ფარის თემში ლოცვა იქამდე არ ითქვა, სანამ მთქმელს *ლემზირი*<sup>8</sup> და *ზედამუ*<sup>9</sup> არ მოუტანეს (ვიდეომავ. 2)<sup>1</sup>. საინტერესო

<sup>2</sup> მთაში დიდთოვლობის გამო, მსხვილფეხა საქონლის გამოზამთრების ერთადერთი საშუალებაა ჩამოტანილის თივის ზვინება, შესაბამისად, ადგილობრივთათვის სამეურნეო საქმიანობის ამ ფორმას განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს, თიბვის სეზონის დაწყებას დღესასწაულები ახლავს აღმოსავლეთ საქართველოს მთაშიც.

<sup>3</sup> განიმარტება, როგორც „თიბვის დღე“.

<sup>4</sup> სვანეთში ამ სიმღერას წმინდა გიორგის უკავშირებენ. სამეცნიერო ლიტერატურაში *ჯრაგი* ასევე განიხილება წინარექრისტიანული მთვარის ღვთაების, ქრისტიანული წმინდანით ჩანაცვლებად (ბარდაველიძე, 1953). წმინდა გიორგის კულტი მთელ საქართველოში ძლიერია. *ჯრაგი* დღემდე სვანური სათემო დღეობების აუცილებელი ნაწილია.

<sup>5</sup> *რიჰო* უშგულური სიმღერაა და ადგილობრივ დღეობებს უკავშირდება. არსებობს ცნობა, რომლის თანახმადაც *რიჰოს* უშგულის ლამარიას ეკლესიის გარშემო ფერხულად ასრულებდნენ (ახობაძე, 1957:12). ამ სიმღერის ფერხულად შესრულების წესი ჩვენ მიერ გამოკითხულმა რესპოდენტებმაც დაგვიდასტურეს.

<sup>6</sup> მათ შორისაა: *ჯრაგა*, *რიჰო*, *ლილე*, *დიადებ*, *დიდებათა*, *ლაუღვამ*, *ცხაუ ქრისდემ*, *ბარბალ დოლაშ*, *ქალთიდ*, *ელიალრდე* და სხვ.

<sup>7</sup> ჩავიწერეთ ორ და სამხმინი ვარიანტები. გამღერება ხდება მარცვლებზე: ოა-ოი-მენ.

<sup>8</sup> გულსართიანი სარიტუალო პური. ამ შემთხვევაში ჩანაცვლდა ოჯახში გამომცხვარი ხაჭაპურით.

<sup>9</sup> შესაწირავი ღვინო ჩანაცვლდა სპირტიანი სასმელით.

<sup>1</sup> ლოცვის შინაარსი, კონკრეტულ შემთხვევაში, ამგვარი იყო: | ნაწილი: ო, დიდება შენ, მაღლიანო,



შემთხვევა გვეჩინდა ნაკრაში – მასპინძლებმა აგვიხსნეს, რომ სიმღერა არ იცოდნენ, თუმცა, საუბარზე დაგვთანხმდნენ. ინტერვიუს დროს გაირკვა, რომ ისინი მართლაც არ ფლობდნენ დიდ ინფორმაციას ტრადიციული სვანური მუსიკის შესახებ და არც შესრულების პრაქტიკული გამოცდილება ჰქონდათ, თუმცა შეეძლოთ ეთქვათ ტრადიციული *ლოცვა-ამინი*. შემოგვთავაზეს რიტუალის ერთგვარი იმიტაცია – *ზედაშითა* და *ლეშხირით* სოფლის ეკლესიაში, რადგან სურდათ ჩვენთვის თემის ღირსშესანიშნაობაც ეჩვენებინათ. ადგილზე კი დაპირებული *ლოცვა-ამინის* გარდა, მოულოდნელად *ჯგრაგიც* წამოიჩყეს. ისინი სიმღერის შესრულებისას ინტუიციით მიჰყვებოდნენ ერთმანეთს და გზადაგზა იხსენებდნენ უკვე აშკარად მივიწყებულ ხმებს, თუმცა ის ფაქტი, რომ შეძლეს სიმღერის ბოლომდე თქმა, მრავლისმეტყველია და თანამედროვე სვანურ სოციუმში *ჯგრაგის* განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მიგვანიშნებს.

სარიტუალო რეპერტუარიდან აღსანიშნავია სამგლოვიარო *ზარი* და მისი პრაქტიკა. რიტუალის უცვლელი მონაწილის, ცნობილი მომღერლის, მურად ფირცხელანის მონათხრობით, ადრე *ზარის* შესრულებისას ერთმანეთს ეცილებოდნენ, რადგან მიცვალებულის ყველაზე დიდ დაფასებად მისთვის *ზარის* თქმა ითვლებოდა. *ზარი*, რომლის ვარიანტებითაც მდიდარი იყო როგორც ზემო, ისე ქვემო სვანეთი, დაკრძალვის ცერემონიაში დღემდე ჩართულია. თუმცა, მისი მთქმელები, ძირითადად, ხანდაზმული მომღერლები არიან. ახალგაზრდებში კი ამ სიმღერის შესწავლის და, ზოგადად, რიტუალში მონაწილეობის სურვილი საგრძნობლად შემცირებულია.

### ზეპირი ტრადიციის თაობა

ჩვენ მიერ გამოკითხულ რესპოდენტთა დიდი ნაწილი, XX საუკუნის 30-იან და 40-იან წლებშია დაბადებული. მათი ბავშვობა, საქართველოში ხალხური სიმღერის გუნდების განსაკუთრებული სიმრავლის პერიოდს დაემთხვა<sup>1</sup>. მოსწავლეობის პერიოდში, ფაქტობრივად ყველა მათგანი სკოლებთან არსებულ ანსამბლებში ირიცხებოდა. მიუხედავად ამისა, მათი პირველი და ძირითადი მუსიკალური შთაბეჭდილებები ოჯახურ შეკრებებს, სათემო დღეობებს, ტრადიციული ყოფის თანმხლებ რიტუალებს უკავშირდება. ზოგიერთი უშუალო მასწავლებლებად ასახელებდა დედას, მამას და სხვა ახლო ნათესავებს. ჩვენს შეკითხვაზე, თუ რას გულისხმობდნენ მასწავლებელსა და სწავლებაში, პასუხობდნენ – სიმღერის მრავალჯერ მისმენის შედეგად დამახსოვრებას და თანდათან აყოლას: „სიმღერის ხმებს ვაკვირდებოდი და გულში ვმღეროდი“ – აღნიშნა სოფელ ლახუშდის მკვიდრმა გივი ფირცხელანმა. რობიზონ შუკვანმა ლენჯერის თემიდან, ამავე შეკითხვაზე

---

წმინდა გიორგის დიდება! წმინდაო გიორგი, მადლიერი ვიქნებით შენი, დღეს აქ მომსვლელები კარგი გულით მოიყვანე ყოველთვის და შენი შემწეობის გარეშე არ დატოვო. ასიათასი დღევანდელი დღე გაუთენე კარგი გულით და შენდაში მლოცველად ყოველთვის გვამრავლე მადლიანო, დიდება შენ, წმინდაო გიორგი! II ნაწილი: ზედაშეს დამწესებელო ღმერთო, დიდება შენ! დღეს აქ სტუმრები გვყავს და კარგი ზედაშე მოამზადებინე ყოველთვის, მადლიანო, შენ გვიშველე. თავიდან ბოლომდე ყველა დალოცვილი ყოფილიყავით, ყველა კარგად იყავით წმინდა გიორგის წყალობით (თარგმან კობა დევდარიანმა).

<sup>1</sup> საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში, ხალხური სიმღერის შემსრულებელი გუნდების მომრავლებას, ხელშეწყობასა და პროპაგანდას იდეოლოგიური მიზეზები ჰქონდა. მათ უნდა წარმოეჩინათ ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური ხელოვნება და თავიანთ შემოქმედებაში გადმოეცათ მშრომელი და ბედნიერი მასების სულისკვეთება. ანსამბლების რეპერტუარში დიდ ადგილს იკავებდა საბჭოთა თემატიკის ნიმუშები, ტრადიციული სიმღერები, ხშირ შემთხვევაში, სრულდებოდა არატრადიციული, უჩვეულოდ დიდი და ეკლექტური შემადგენლობებით.

გვითხრა: „სიმღერა ვისწავლე სახლში, ბუნებრივად. ვბაძავდი იმას, რასაც ვუსმენდი. სიმღერა, ასევე, მესმოდა დღესასწაულებზე. ვიმეორებდი პირველსაც, მეორესაც, ბანსაც“. ზეპირი ტრადიციის კანონებიდან გამომდინარე, ბუნებრივია, მათი სმენა ბავშვობიდანვე ეჩვეოდა იმპროვიზაციას, ვარიანტების სიმრავლეს. თავისუფლება და სილაღე ამ ტრადიციის ბოლო თაობის წარმომადგენელთა ნამღერში დღემდე შენარჩუნებულია.

სავლელ კვლევამ, ასევე, გვიჩვენა, რომ ადგილობრივთა მეხსიერება ჯერ კიდევ ინახავს სიმღერების სრულყოფილ ტექსტებს. ცნობილია, რომ მთელი რიგი ჟანრები, რომელთაც ყოფაში ხანგრძლივი ქრონომეტრაჟი ჰქონდა, სასცენო შესრულებისათვის შემოკლდა. მათ შორისაა ეპიკური ბალადების ტიპის ნიმუშები, რომელთა ძირითადი ფუნქციაც, მრავალკუპლეთიან ტექსტებში შემონახული ისტორიების გადმოცემა იყო. ამგვარი სიმღერები დღესდღეობით, ძირითადად, არასრული ტექსტებით სრულდება, რაც გაუგებარს ხდის მათ შინაარსს. იშვიათად, მაგრამ ჯერ კიდევ შეხვდებით ეთნოფორებს, რომლებსაც ახსოვთ სიმღერების სრული ტექსტები. მათ შორისაა ლატალში მცხოვრები ჯანი (ჯანო) კვანჭიანი. იგი სიმღერით ჰყვება მშობლიური სვანეთის ყოფისა და ისტორიის საინტერესო ეპიზოდებს, სიტყვების დასამღერებლად შერჩეულ ჰანგს დროდადრო მცირედ ცვლის და განსხვავებულ ორნამენტებად წარმოადგენს, პოეტური ნიჭის წყალობით ლექსშიც დროგამოშვებით საკუთარ სტრიქონებს ურთავს და ამით ცოცხალ შემოქმედებით პროცესს გვიჩვენებს (ვიდეომაგ. 3).

მნიშვნელოვანი საკითხია უფროსი თაობის მიერ საკუთარი მუსიკალური კულტურის აღქმა, ამ მუსიკასთან დამოკიდებულება. ისინი იხსენებენ, რომ, მათ ახალგაზრდობაში, ხალხური სიმღერა და ცეკვა ყოველგვარ თავყრილობას ახლდა და ადამიანებს დადებითი ემოციებით ავსებდა. მშობლიური კუთხის ფოლკლორი თითოეულისთვის ძალიან ძვირფასია, ყოველთვის დიდი მოწინებით იგონებენ ცნობილ შემსრულებლებს და ამ ნიჭით თავადაც ამყობენ; ახარებთ იმ ადამიანებთან ურთიერთობა, ვისაც ფოლკლორი აინტერესებს და უყვარს და სწუხან ახალგაზრდებში ხალხური სიმღერისადმი შემცირებული ინტერესის გამო.

### **ქალები სვანურ მუსიკალურ ტრადიციაში**

სულ ცოტა ხნის წინ, UNESCO-სა და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის თანამშრომლობით გამოიცა კრებული *ქალთა როლი იუნესკოს მიერ აღიარებულ ევროპულ სასიმღერო პროექტებში*. ერთ-ერთი პუბლიკაცია, ეთნომუსიკოლოგ ნანა მჭავანაძისა და ეთნოლოგ მადონა ჩამგელიანის ავტორობით, სვანურ ტრადიციულ მუსიკაში ქალის როლს ეხება (მჭავანაძე, ჩამგელიანი, 2022:124-150). ხსენებულ სტატიაზე მუშობის პერიოდში, მის ავტორებთან გვექონდა კომუნიკაცია და აზრების გაზიარების შესაძლებლობა. მოსაზრებას სვანურ მუსიკალურ ტრადიციაში ქალის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე, სავსებით ვეთანხმებით.

ჩვენ მიერ გამოკითხული ხანდაზმული მომღერლების უმეტესობა, სიმღერისა და ქუჩურ დაკვრის პირველ მასწავლებლად დედას ასახელებდა. თითქმის ყველა თემში, რესპოდენტები მოგვითხრობდნენ, გასული საუკუნის დასაწყისსა და მომდევნო წლებში, ამა თუ იმ სიმღერით, მღერის მანერით, ქუჩურ დაკვრითა თუ ცეკვით გამორჩეული ქალების შესახებ. ლატალში დღემდე ახსოვთ სათემო დღეობაზე – თანლილობაზე, კატი გირგვლიანის მიერ წამოწყებული ფერხული, სიმღერითა და ცეკვით ცნობილი პასიკო და მატრონა ფირცხელანები; სოფელ ფარში გაიხსენეს ადგილობრივი ქალების – აგრაფინა ცალანის, საშა და ლიზა ჩხეტიანების მიერ სამგლოვიარო ზარის შესრულების ფაქტები, ამავე თემში

ცნობილი მომღერალი ქალი – ჰადუ დევდარიანი; ჭუბერში – ცერებზე ცეკვით განთქმული ირუჯან ჩხეტიანი... ადგილობრივები ხაზს უსვამენ მამაკაცთა და ქალთა ერთობლივი მღერის ხშირ შემთხვევებს. ნიშანდობლივია, რომ ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასაწყისში, სვანეთში მოგზაურობის შთაბეჭდილებებიდან ზ. ფალიაშვილი წერდა: „ლატბარის მთიდან გადავხვიეთ მარჯვნივ და ჩავვდიოთ სოფელ უშკულში. ამ დროს შემოგვესმა მშვენიერი მწყობრი სიმღერა სამ ხმაზედ: გავიხედე მარჯვნივ და დავინახეთ მთიდან ჩამომავალი 10-15-ოდე წლის ქალების გუნდი, აი სწორეთ მათგან მოისმოდა ეს სიმღერა. რომ არ მენახა ჩემის თვალით, მე სრულებით არ დავიჯერებდი, რომ ზემოხსენებულს სიმღერას მღეროდნენ ქალები, და არა კაცები... მთელ ჩემს მოგზაურობაში სრულებით არ შემხვედრია ქალებში წმინდა ხმა (სოკრანო), თუმცა სვანეთში მომეტებული ნაწილი მომღერლებისა არიან ქალები. იმათში ბევრი ვნახე ღრმა დაბალხმიანი („კონტრ-ალტო“), რომელიც ძრიელ ჩამოჰგავს კაცების ხმას („ტენორს“). ეს შემთხვევა აიხსნება იმით, რომ სვანეთში კაცი და ქალი მუდამ მღერიან ერთად ხოროთი, და რადგანაც კაცის ხმა საზოგადოდ დაბალია ქალისაზედ ერთი „ოკტავით“, ამიტომ ქალებს თავიანთი ხმა შეუწყვიათ მათი ხმის „დიაპაზონისათვის... გრამოფონში ჩაწერილი მარტო ქალების ნამღერი რომ გაიგონოთ, არასგზით არ დაიჯერებთ, რომ მღერიან ქალები და არა კაცები“ (ფალიაშვილი, 1903:2).

ფალიაშვილამდე თითქმის ოთხი ათეული წლით ადრე სვანეთში, კერძოდ უშკულში მყოფი გაბრიელ ეპისკოპოსი (ქიქოძეს) აღნიშნავს: „საოცარია ის სრული თავისუფლება და სიმსუბუქე, რომელსაც ავლენენ აქაური ქალები. ისინი სრულებით არ იმალებიან მამაკაცებისგან და მათთან ერთად მონაწილეობენ ყოველგვარ თავყრილობასა და გართობაში. ამ შემთხვევაში ქალებმა და მამაკაცებმა შეადგინეს გუნდი და შეასრულეს სხვადასხვა სიმღერა“ (Кикодзе, 1867:37. თარგმანი ჩვენია თ. რ.).

მამაკაცთა და ქალთა ერთობლივი შესრულება დღესდღეობით, ბუნებრივად საოჯახო მუზიციურების ფორმებში ნარჩუნდება. ასევე, როგორც ზემო, ისე ქვემო სვანეთში არიან ქუნირზე დაკვრითა და სიმღერით გამორჩეული ქალები (ვიდეომაგ. 4). რაც შეეხება მუნიციპალურ ანსამბლებს, შერეული შესრულების ტრადიცია იშვიათადაა შენარჩუნებული. ასეთ შემთხვევებშიც, ქალები მხოლოდ ფერხულში დგომითა და ცეკვით შემოიფარგლებიან.

### **დასკვნისათვის**

2021 წლის სავლელ კვლევა გვიჩვენებს, რომ დროის ცვლილება და თანამედროვე ცხოვრების წესი, სიძველისა და ტრადიციისადმი ერთგულებით ცნობილ სვანეთზეც ზემოქმედებს. მიღვეადობის ტენდენცია სახეზეა არასრულად, ფრაგმენტებად შემორჩენილ სათემო დღეობებსა და მივიწყებულ რეპერტუარში. იცვლება თაობები და თანდათან იკლებს იმ ადამიანების რიცხვიც, რომლებიც სიმღერას, ფერხულსა თუ ცეკვას სინკრეტულად, ამა თუ იმ რიტუალში თანამონაწილეობის პროცესში სწავლობდნენ და აზროვნებდნენ ზეპირი ტრადიციის კანონებით. ეს კი არსებითად ცვლის სურათს, რადგან თანდათან იშვიათდება შემოქმედებითი თავისუფლებით, იმპროვიზაციის ნიჭით, მრავალფეროვანი ვარიანტების ცოდნით, წინაპართაგან ბუნებრივად ათვისებული საშემსრულებლო მანერით გამორჩეული ადამიანების რიცხვი. იცვლება ტრადიციული კულტურისადმი დამოკიდებულებაც, მართალია, ახალგაზრდები აღიარებენ მშობლიური კუთხის ფოლკლორის ფასეულობას, თუმცა უმეტესობა მას ზედაპირულად იცნობს. კიდევ ერთი პარამეტრი, რომლის ცვლილებაც სახეზეა – სვანური სიმღერის წყობა და საშემსრულებლო მანერაა. ახალგაზრდებში ტემპერაციისკენ მიდრეკილება თანამედროვე სმენითი გარემოს შედეგი უნდა იყოს,

ხოლო მანერის ცვლილების მიზეზი სვანური ენის ნაკლები ცოდნა და პრაქტიკაში გამოყენებაა.

წყობისა და მანერის ცვლილებები განსაკუთრებით შესამჩნევია ქვემო სვანეთში. სამწუხაროდ, სვანეთის ამ ნაწილში კვლევისთვის განკუთვნილი მცირე დრო, საფუძვლიანი დასკვნებისათვის საკმარისი არ არის. მიღებულმა გამოცდილებამ დაგვარწმუნა, რომ ზემო და ქვემოსვანური მუსიკალური ფოლკლორის ურთიერთმიმართება – სხვაობები, რომელიც, პირველ რიგში, ამ ორი ხეობის რეპერტუარსა და საშემსრულებლო მანერაში ვლინდება, სიღრმისეულ კვლევას საჭიროებს.

ბოლო დროს, ძველი რიტუალების შესრულების, ზოგ შემთხვევაში აღდგენის ერთგვარ სტიმულად ტურიზმი იქცა. ტრადიციული ყოფით დაინტერესებული უცხოელი სტუმრები, არც თუ იშვიათად ქართული მრავალხმიანი სიმღერის შესწავლის სურვილსაც იჩენენ. ეს კი, დამატებით ფინანსებთან ერთად, ადგილობრივებში საკუთარი კულტურით სიამაყის განცდას და ამ ტრადიციების შენარჩუნების სურვილს აძლიერებს. დღესდღეობით საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, მათ შორის, სვანეთში არსებობს სოფლები და ოჯახები, სადაც დაინტერესებულ პირებს შეუძლიათ, შეისწავლონ სვანური სიმღერა, დაეუფლონ საკრავებს, რომლებსაც აქვე, ადგილობრივი ოსტატები ამზადებენ. ამის ნათელი მაგალითია ექსპედიციის დროს ჩვენი ჯგუფის მასპინძელი სოფელი ლახუშდი, სადაც საფერხულო და საცეკვაო სიმღერების შესრულებაში დღემდე ყველა თაობა მონაწილეობს (ვიდეომაგ. 5). ცალკეულ პირთა მონდომებასთან ერთად, ვფიქრობთ, მსგავსი პროცესების სტიმულირებისათვის, აუცილებელია როგორც საქართველოში, ისე მის საზღვრებს გარეთ არსებული კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ვალდებულების მქონე ინსტიტუციებთან თანამშრომლობა. ასეთების ჩართულობა და მხარდაჭერა, მიძიმე საბჭოთა მემკვიდრეობის მქონე ქვეყნისთვის, რომელსაც დღემდე უწევს ბრძოლა საკუთარი კულტურული იდენტობისათვის, სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია.

### ვიდეომგალითები<sup>1</sup>

1. ჯგრაგ. ბეჩოს თემის მომღერალთა ჯგუფი.
2. ლოცვა და ამინ. ლოცვას ამბობს დევდარიანი. ფარის თემი, სოფელი ლამხერი.
3. სარვამ სააყანის სიმღერა. ჟანი (ჯანო) კვანჭიანი. ლატალი, სოფელი კვანჭიანარი.
4. სოზარ ციოყ. ანა ჩამგელიანი (II ხმა, ქუნირი), მადონა ჩამგელიანი (I ხმა), ეკა ჩამგელიანი (ბანი). ლატალი, სოფელი ლახუშდი.
5. საცეკვაო. დამწყები გივი ფირცხელანი. ლატალი, სოფელი ლახუშდი.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- ახობაძე, ვ. (1957). ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული. თბილისი: ტექნიკა და შრომა.
- ბარდაველიძე, ვ. (1953). ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები. თბილისი: მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
- მჟავანაძე, ნ., & ჩამგელიანი, მ. (2022). ქალი და მისი როლი სვანების მუსიკალურ ყოფაში. ნურნუმია, რუსუდანი (რედ.), კრებულში: ქალთა როლი ინუსეკოს მიერ აღიარებულ ევროპულ ტრადიციულ სასიმღერო პრაქტიკებში (გვ. 124–150). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- ფალიაშვილი, ზ. (1903). ჩემი მოგზაურობა სვანეთში და სვანური სახალხო სიმღერები. გაზეთი ივერია, #175, 1–2.
- Кикодзе, Г. (1867). Православие на Кавказе. Обзорение Сванетских приходов. Православное обозрение, 22(1), 30–61.
- Тепцов, В. (1890). Сванетские мотивы и песня о Кансаве Кипиани (с нотами). СМОМПК, Вып. X отд. II. Тифлис: типография канцелярии главноначальствующего гражданской частию на Кавказе.

---

<sup>1</sup> ექსპედიციის მასალები ინახება ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში.

*TEONA RUKHADZE, SANDRO NATADZE*  
(GEORGIA)

### TRADITION IN CONTEMPORANEITY – THE RESULTS OF THE 2021 SVANETI FIELD RESEARCH

The Folklore State Center organized a musical-folkloristic expedition to Upper Svaneti in summer, 2021. For ten days the expedition team worked in the communities of Latali, Etseri, Pari, Becho, Nakra, Chuberi, Lenjeri, Mulakhi and Ushguli. In autumn the research continued in Choluri and Lentekhi – Lower Svaneti. The expedition aimed at researching the importance and function of folk music in today’s Svaneti: to document the current state of the tradition and observe the changes it has undergone over time. July-August – was not randomly selected as the time for the field expedition to Upper Svaneti. Along with recording local repertoire and collecting information about Svan music, we planned to document social events ongoing during this time. Sadly, due to bad weather, we could not attend all of them, however, we tried to make up for the loss by interviewing permanent participants of the rituals – elderly tradition bearers.

The study of Svan traditional music has a history of more than a century. As early as 1890, the letter of Vasily Teptsov – a teacher at Kutaisi city school “Svan motifs and the song about Kansav Kipiani” in the publication on Caucasian peoples: Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа (a Collection of materials for describing the localities and tribes of the Caucasus), is enclosed with ten musical examples of Svan folk music (CMDLTC, 1890: 69-92). In Svaneti Zakaria Paliashvili recorded songs and instrumental pieces on a phonograph in 1903. Dimitri Arakishvili is also among the first recorders of music in this region. Since the 1940s, Svan music has been the field of interest for many Georgian and foreign scholars.<sup>1</sup> Svaneti did not stay beyond the attention of the specialists in the related fields – ethnologists, linguists, anthropologists, art critics and researchers of oral folklore. Despite many works, traditional culture of this region still raises many questions, which testifies to its depth and inexhaustibility. In the paper we would like to share some observations on the changes in the performance of Svan polyphonic songs over the time.

#### **Music and Ritual**

During the expedition, we had the opportunity to attend the ritual celebrating the beginning of mowing season<sup>2</sup> – *Akhanakha*<sup>3</sup> in Ushguli community. It took place in the yard of the Savior Church in the village of Chvibiani. One of the men, kneeling in front of the church, started to pray. Each prayer was followed by the group responding in unison: Amen! In the churchyard they sang Ushgu-

<sup>1</sup> Among the recorders of traditional Svan music are Shalva Aslanishvili, Grigol Chkhikvadze, Vladimer Akhobadze, Otar Chijavadze, Tamar Mamaladze, Yvette Grimaud, Mindia Jordania, Joseph Jordania, Edisher Garakanidze, Malkhaz Erkvanidze, Natalia Zumbadze, Nana Valishvili, Maka Khardziani, Silvia Bolle Zemp, Hugo Zemp, Nana Mzhanadze, Frank Scherbaum and others.

<sup>2</sup> Due to heavy snowfalls in the mountains, the only way for overwintering livestock are hay bales brought from meadows, accordingly, this type of activity is of particular importance for the locals. The beginning of the mowing season is also accompanied by celebrations in the mountains of East Georgia.

<sup>3</sup> Explained as – mowing day.

li variants of *Jgrag*<sup>4</sup> and *Riho*<sup>5</sup>. After that, they went to the meadow to symbolically mark the start of mowing with the movement of a scythe. As we were told, in recent years this day is limited only to prayer in the churchyard and a meal after the prayer. In this case, the reason for the performance of the already forgotten tradition – symbolic mowing, was the visit of the expedition team. The hosts specially performed the mentioned songs. Despite the efforts, it was difficult for them to sing properly in three voices. In the interviews, they noted that recently at various gatherings they more sing modern songs. From the old repertoire they better remember ritual songs.

Ritual songs in general and those that accompany community celebrations occupy a large place in the repertoire recorded by the expedition<sup>6</sup>. This is natural, given the importance of this genre in Svan folklore. The material shows that the ethnophores' memory has preserved *Jgrag* the best. We managed to record variants of this song in almost all communities (video ex. 1). For the intensity of dissemination our attention was also drawn to the prayer-amen practice. Key moment of the celebration – the prayer is usually accompanied by “Amen” of the choir, which sometimes takes the form of an exclamation, and sometimes of polyphonic singing.<sup>7</sup> Locals considered it necessary to use ritual paraphernalia even when recording in a non-sacral environment. For example, in the community of Pari, the prayer was not said until *lemziri*<sup>8</sup> and *zedashe*<sup>9</sup> were brought to the performer (video ex. 2)<sup>10</sup>

We had an interesting case in Nakra, the hosts explained that they did not know the song, however, agreed to conversation with us. During the interview, it turned out that they really did not have much information about Svan traditional music, nor did they have practical experience of its performance. But they could sing the traditional

prayer-amen. We were offered a kind of imitation of the ritual, with *zedashe* and *lemzir*, to be held in the village church, because they wanted to show us the sights of the community. On the spot, apart from the promised prayer-amen, they suddenly started *Jgrag*. While singing, they intuitively followed each other and gradually recalled the apparently already-forgotten voice parts. However, the fact that they were able to sing the song to the end speaks volumes and points to the special importance of *Jgrag* in today's Svan society.

From the ritual repertoire, noteworthy is the funeral *Zari* and its practice, according to Murad

<sup>4</sup> In Svaneti, this song is associated with Saint George. In scholarly literature, *Jgrag* is also considered a replacement of the pre-Christian moon deity by a Christian saint (Bardavelidze, 1953). The cult of St. George is strong throughout Georgia. The song *Jgrag* is still an essential part of Svan community celebrations.

<sup>5</sup> *Riho* is the song from Ushguli and is related to local festivals. It is known that *Riho* was performed as a round dance around Lamaria Church of Ushguli (Akhobadze, 1957:12). The fact of performing *Riho* as a round dance was also confirmed by our interviewees.

<sup>6</sup> Among them are: *Jgrag*, *Riho*, *Lile*, *Diadab*, *Didebata*, *Lazghvash*, *Tskhau Krisdesh*, *Barbal Dolash*, *Kaltid*, *Eli-alrde* and others.

<sup>7</sup> We recorded two- and three-part variants; sung on the syllables: *oa-oi-men*.

<sup>8</sup> Ritual bread with filling. In this case, it was replaced with home-baked *khachapuri*.

<sup>9</sup> Wine for offering. It was replaced by alcoholic drink.

<sup>10</sup> In this particular case, the content of the prayer was as follows, Part I: oh, glory to you merciful Saint Giorgi! Glory to Saint Giorgi! We are grateful to you; may all who come here today have a good heart; don't devoid them of your assistance; grant them many more days like today; may there always be many who pray to you. Glory to you Saint Giorgi! Part II: We have guests here today; help us to be able to always make good *zedashe*. May you all be blessed and never lack St, Giorgi's mercy! (translated by Koba Devdariani)

Pirtskhelani, renowned singer, and an invariable participant of the ritual, “in the past, everyone wanted to sing *Zari*, because its performance was considered the greatest tribute to the deceased”. *Zari*, in variants of which both Upper and Lower Svaneti were rich, is still a part of the funeral rite. But it is mostly performed by elderly singers. The desire to learn this song and participate in the ritual is significantly reduced among young people.

### **Generation of Oral Tradition**

Most of our interviewees were born in the 1930s and 1940s. Their childhood years coincided with the period of exceptional abundance of folk choirs in Georgia<sup>11</sup>. During their school years, actually all of them sang in school ensembles. Nevertheless, their first and main musical impressions are connected with family gatherings, community celebrations, the rituals accompanying traditional mode of life. Some named their mothers, fathers or close relatives as direct teachers. To our question what they meant by a teacher and teaching, they responded: to memorize and join in singing after repeated listening: “I listened to the voice-parts and sang to myself” – noted Givi Pirtskhelani from the village of Lakhushdi. Robison Shukvani from Lenjeri community: “I learned to sing at home, naturally; I imitated what I heard. I also listened to the songs at celebrations and repeated first, second parts, and bass”. Given the laws of oral tradition, it is natural that from childhood their hearing got used to improvisation and variety of variants. The free manner of singing has been preserved in the performance of the last generation representatives of this tradition.

The field research also revealed that the memory of the locals still holds complete lyrics of the songs. It is known that several genres, which had a long duration in everyday life, were shortened for stage performance. Among them there are examples of epic-type ballads, the main function of which was to tell the plots preserved in multi-verse texts. Currently, such songs are mostly performed with incomplete lyrics, which makes their content unclear. Rarely, but still, we meet ethnophores who remember complete lyrics of songs. One such is Jani (Jano) Kvanchiani, from the village of Latali. He sings about interesting episodes of life and the history of his native Svaneti. From time to time, he slightly changes the selected melody and embellishes it with various ornaments. Thanks to his poetic talent, at times he adds his own lines to the verse, thus showing a live creative process (video ex. 3).

An important issue is the older generation’s perception of their own musical culture and attitude to this music. They recall that in their youth years, folk songs and dances accompanied all gatherings and filled people with positive emotions. The folklore of the native region is very dear to everyone, they always remember famous performers with great awe and are proud of this talent. They like interacting with people who are interested in and love folklore and worry about the declining interest in folk singing among young people.

### **Women in Svan Musical Tradition**

Recently, a collection of *Women’s Role in UNESCO-Recognized European Traditional Singing Practices* was published as part of the cooperation between UNESCO and Tbilisi State Conserva-

---

<sup>11</sup> Under the Soviet rule, the increase in the number, popularization and propaganda of folk choirs had ideological reasons. They had to present the art – national in form and socialist in content and convey the spirit of the happy working masses. The repertoire of ensembles was dominated by the examples on Soviet themes, traditional songs were often performed by unconventional, unusually large and eclectic ensembles.



toire. One of the publications, authored by ethnomusicologist Nana Mzhavanadze and ethnologist Madonna Chamgeliani, touches upon the role of women in Svan traditional music (Mzhavanadze, Chamgeliani, 2022:124-150). During their work on the article, we had the opportunity to communicate with the authors and share our ideas. We fully agree with the opinion about special importance of women in Svan musical tradition.

Most of the interviewed elderly singers named their mother as their first teacher of singing and playing the *chuniri*. In almost every community, respondents told us about women who were distinguished for one or another song, manner of singing, playing the *chuniri* or dancing in the beginning of the last century and in subsequent years. In Latali, people still remember mournful Kati Girgvliani who started a round dance, with singing and dancing at the community celebration – *Tanghiloba*; Pasiko and Matrona Pitskhelani, famous for their singing and dancing; in the village of Pari, people recalled the facts about local women – Agrapina Tsalani, Sasha and Lisa Chkhetiani performing men's funeral *Zari*, about renowned female singer Hadu Devdariani from the same community, Irujan Chkhetiani famous for dancing on big toes – in the village of Chuberi.....the locals emphasize frequent cases of men and women singing together. It is noteworthy that in the beginning of the past century, basing on the impressions from a trip to Svaneti, Z. Paliashvili wrote: "From Mount Latbari we turned right and arrived in the village of Ushkuli. At this time, we heard a beautiful song in three voices: we looked to the right and saw a group of 10-15-year-old women coming down the mountain, and this song was coming from them. Had I not seen it with my own eyes, I would not have believed that the above song was sung by women, not men... During my entire trip I never met a high voice (soprano) in women. However, a large number of singers in Svaneti are women. Among them, I met many with a deep low voice ("contralto"), very similar to the male voice ("tenor"). This is explained by the fact that in Svaneti, men and women always sing together in choir. And since man's voice is generally an "octave" lower than woman's, women have their voices tuned to man's range . . . When listening to only women's singing on the gramophone, you won't believe that it is women and not men singing" (Paliashvili, 1903:2). Almost four decades before Paliashvili, Bishop Gabriel (Kikodze) who was in Svaneti, namely in Ushguli, noted: amazing is complete freedom and lightness revealed by the women here. They do not at all hide from men and together with them participate in all kinds of gatherings and entertainment. In this case, women and men formed a choir and sang various songs (Kikodze, 1867:37., our translation – T. R.).

Today, joint performance of men and women has naturally been preserved, mainly in family musicking. In addition, in both Upper and Lower Svaneti there are many women distinguished in playing the *chuniri* and singing (video ex. 4). As for municipal ensembles, the tradition of mixed performance is rarely encountered.

In such cases too, women are mostly limited to participation in dances and round dances.

### **Conclusion**

Field research of 2021 shows that the change of time and modern lifestyle have also affected Svaneti, known for its loyalty to antiquity and traditions. The tendency to diminish is observed in incomplete, fragmentarily surviving community celebration days and forgotten repertoire. Generations change, and the number of people who learn songs, dances or round dances syncretically via participation in a particular ritual, and whose thinking was in accordance with the laws of oral tradition, is gradually decreasing. This essentially changes the picture, because the number of people distinguished in creative freedom, talent for improvisation, knowledge of various variants, and

performance manner naturally acquired from their ancestors is becoming rarer. The attitude towards traditional culture is also changing, even though young people recognize the value of the folklore of their native region, most know it superficially. Another parameter, the change of which is obvious, is the arrangement and performance manner of Svan song. The tendency of young people towards temperament may be the consequence of the modern auditory environment, the change in manner – of less knowledge and practice of Svan language. The changes in arrangement and manners are especially noticeable in Lower Svaneti. Sadly, the short time allotted for research in this part of Svaneti is not enough for well-grounded conclusions. The accumulated experience has convinced us that the relation between folk music of Upper and Lower Svaneti – the differences primarily manifested in the repertoire and performance style of these two Gorges – require in-depth research.

In recent years, tourism has become a kind of incentive for performing, and in some cases for the revival of old rituals. Foreign guests who are interested in traditional life often show desire to learn Georgian polyphonic singing. This, coupled with additional funding, strengthens among the locals the feeling of pride in their own culture and the desire to preserve these traditions. Today, in different parts of Georgia, including Svaneti, there are villages and families where interested persons can learn Svan songs, master the instruments made by local masters. One clear example of this is the village of Lakhushdi, the host village of our group during the expedition, where all generations participated together in the performance of folk songs and dances (video ex. 5). Along with the determination of individuals, we think that for the stimulation of such processes, it is necessary to cooperate with the institutions with the obligation to protect the cultural heritage both in and outside Georgia. Their involvement and support are vital for the country with a heavy Soviet legacy that still struggles for its own cultural identity.

#### **Video examples**

1. Jrag. Group of singers from Becho community
2. Prayer and Amen. The prayer uttered by Devdariani. The village of Lamkheri Pari community.
3. Song of Sarvash Saaqani. Jani (Jano) Kvanchiani. Latali, the village of Kvanchianari
4. Sozar Tsioq. Anna Chamgeliani (II voice, Chuniri), Madona Chamgeliani (I voice), Eka Chamgeliani (Bass). Latali, the village of Lakhushdi
5. Dance song. Beginner Givi Pirtskhelani. rytskhelani. Latali, the village of Lakhushdi.

### References

- Akhobadze, V. (1957). *A collection of Georgian (Svan) Folk Songs*. Tbilisi: Teknika da shroma.
- Bardavelidze, V. (1953). *Examples of Georgian (Svan) Ritual Graphic Art*. Tbilisi: Publishing of the Academy of Sciences.
- Mzhavanadze, N., & Changeliani, M. (2022). Woman and Her Role in Svan musical life. In Tsurtsunia, Rusudan (Ed.), *Women's Role in UNESCO-Recognized European Traditional Singing Practices* (pp.124–150). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Paliashvili, Z. (1903). My trip to Svaneti and Svan folk songs. *Iveria newspaper*; #175, 1–2.
- Kikodze, G. (1867). Orthodoxy in the Caucasus. Overview of the Svaneti parishes. *Orthodox Review*, 22(1), 30–61.
- Teptsov, V. (1890). Svan motifs and a song about Kansav Kipiani (with notations). In *Collection of Materials for Describing the Areas and Tribes of the Caucasus/ CMDATC*, vol. X sec. II. Tiflis: typography at the office of the commander-in-chief of the civilian unit in the Caucasus.

**სეტოს მრავალწლიანი სიმღერა და სხვა მუსიკა. დროთა განმავლობაში მრავალწლიანი ტრადიციის საზრისების და ფუნქციების ცვლილება ხანდაზმული მომღერლების თვალით**

ჩემს პრეზენტაციაში შევეცდები, ნათელი მოვფინო სეტოს მრავალწლიანი სასიმღერო ტრადიციის ისტორიულ ცვლილებებს, XX და XXI საუკუნეებში სეტოს თემის აქტიური ქალი მომღერლების მუსიკალური ბიოგრაფიების საფუძველებზე.

სეტო მცირერიცხოვანი, ესტონელების მონათესავე ეთნოსია (დაახლოებით 000 12 ადამიანი) და მიეკუთვნება ბალტიურ-ფინურ, უფრო ზოგადად, ფინურ-უნგრულ ჯგუფს. ამჟამად სეტოს ისტორიულ ტერიტორიას (Setomaa – „სეტოს მიწა“) ორ ნაწილად ყოფს ესტონეთი-რუსეთის საზღვარი. ათწლეულების განმავლობაში მიმდინარე მიგრაციის გამო, სეტოელთა უმრავლესობა ამჟამად ესტონეთის რამდენიმე რეგიონში ცხოვრობს (მათგან, დაახლოებით 2500 ადამიანი სეტომას მუნიციპალიტეტში) და მხოლოდ 200 ადამიანი ცხოვრობს რუსეთის ტერიტორიაზე.

სეტოს მრავალწლიანი სასიმღერო ტრადიცია (Seto leelo) ფინური რუნოსონგის (ცნობილია, ასევე როგორც კალევალას მეტრული სიმღერა, რუნული სიმღერა *regilaul*) უნიკალური სუბ-ტრადიციაა, რომელიც როგორც ვარაუდობენ, ორი ათასწლეულის წინ წარმოიშვა (Rüütel 1997; Frog 2019). *Leelo*-ს ტრადიცია ბოლო დრომდე ძირითადად ზეპირად გადაეცემოდა, ხოლო 2009 წელს UNESCO-მ ის კაცობრიობის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლად აღიარა. XX–XXI საუკუნეების განმავლობაში ამ ტრადიციამ სიღრმისეული ცვლილებები განიცადა: სოციალური პრაქტიკიდან *leelo* გადაიქცა ტრადიციად, რომელსაც იცავენ და გადასცემენ ძირითადად ინსტიტუტების მეშვეობით – მომღერალთა ჯგუფებში, რომლებსაც *leelo* გუნდებს უწოდებენ. ზეპირად გადაცემული და საკუთარი შექმნილი სიმღერების გარდა, რეპერტუარი შევსებულია გამოქვეყნებული და საარქივო მასალებით. მიუხედავად იმ ფაქტისა, რომ *leelo* ძალიან მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სეტოს ხალხის თვით-პრეზენტაციაში, მას სისტემატურად თემის მხოლოდ მცირე ნაწილი ასრულებს – *leelo*-ს გუნდებში დაახლოებით 250 ადამიანი მონაწილეობს. უნდა დავამატო, რომ 1991 წელს ესტონეთის მიერ დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ, როცა სეტოს თემი პოლიტიკური და კულტურული თვალსაზრისით საკმაოდ აქტიური გახდა, აღორძინდა ან დაარსდა მრავალი სხვადასხვა სახის ღონისძიება, სადაც შესაძლებელია *leelo*-ს შესწავლა და სპონტანურად შესრულება (UNESCO Seto; Oras, Powell 2022).

XX–XXI საუკუნეებში სეტოს თემში აქტიურად ინერგება რამდენიმე მუსიკალური სტილი: თანამედროვე, რიტმული მღერის ტრადიცია; ორთოდოქსული სიმღერა, კლასიკური მუსიკა (აკაპელა გუნდური სიმღერა); კონცერტინას და რუსული გარმონისათვის შექმნილი მუსიკა; მე-20 საუკუნის პოპულარული მუსიკა. სეტომას მუნიციპალიტეტის ვებგვერდის თანახმად, 10 სეტო *leelo* გუნდის გარდა, ამ მუნიციპალიტეტში არსებობს კიდევ სამი კლასიკური გუნდი და 11 პოპულარული მუსიკის ჯგუფი (<https://setomaa.kovtp.ee/kultuuriseltsid-ja-kollektiivid>).

სტატისტიკა და ოფიციალური დოკუმენტაცია მხოლოდ ნაწილობრივ აღწერს ამ თემის მუსიკალურ ქცევას. იმის გასაგებად, თუ რას ნიშნავს *leelo* ტრადიციის უწყვეტობა და რამ განაპირობა მისი მდგრადობა ამ დრომდე, საჭირო იქნება იმ

პრაქტიკების განხილვაც, რომლებიც ფორმალური ინსტიტუტების გარეთ არსებობს, ისევე, როგორც ინდივიდუალური გამოცდილებების მათი ჰეტეროგენურობის და სირთულის გათვალისწინებით (Bangstad 2016). ამ მიზნით 1933 წლიდან 1962 წლამდე დაბადებულ 11 ქალთან ჩავატარე თვისებრივი, სიღრმისეული, ნაწილობრივ სტრუქტურირებული ინტერვიუ. ყველა მათგანი აქტიურად არის ან იყო ჩართული სეტომას მუსიკალურ ცხოვრებაში ან მონაწილეობს სეტოს *leelo* გუნდებში სეტომას გეოგრაფიული არეალის ფარგლებს გარეთ. მომდევნო ნაწილში ვისაუბრებ პირობითად უფრო ასაკოვანი და უფრო ახალგაზრდა თაობების შესახებ, რომლებშიც, შესაბამისად, იგულისხმება 1930–1940-იან წლებში დაბადებული ქალები და 1950–1960-იან წლებში დაბადებულები. რა თქმა უნდა, 11 ინტერვიუს საფუძველზე შეუძლებელია რაიმე ფართო განზოგადების გაკეთება. ეს მოხსენება შეიძლება განვიხილოთ, როგორც საპილოტე კვლევა, ან შუალედური მიმოხილვა, რომელიც გამოკვეთს ჩემი რესპონდენტების მუსიკალური გამოცდილების საერთო ნიშან-თვისებებს და ასევე უნიკალურ ინდივიდუალურ მოგონებებს.

### **ეთნიკურობა და საცხოვრებელი ადგილის გეოგრაფია**

რესპონდენტების ეთნიკურობა და მათი საცხოვრებელი ადგილის გეოგრაფია ძალიან განსხვავებულია და ასახავს ურბანიზაციისა და პერიფერალიზაციის გლობალურ პროცესებს 20-ე საუკუნის მეორე ნახევარში, ისევე როგორც ეკონომიკურ სიღუბეშირეს ესტონეთის სასოფლო სექტორში 1949 წლის იძულებითი კოლექტივიზაციის შემდეგ. ახალგაზრდები სწავლის გაგრძელებისა და მუშაობის მიზნით გაემგზავრნენ სეტომაადან. ჩემს მიერ შერჩეულ რესპონდენტებს შორის არ იყო არც ერთი ქალი, რომელსაც არ ესწავლა, ან არ ემუშავა სეტომას საზღვრებს გარეთ. ნათესავები უზრუნველყოფდნენ მათ კავშირს მშობლიურ მხარესთან, სეტომაში დაბრუნების ერთ-ერთი მიზეზი კი მოხუცებულ მშობლებზე ზრუნვის აუცილებლობა იყო, მაგრამ უფრო ახალგაზრდა თაობაში, მაგალითად, იყო ტალინში დაბადებული ეთნიკური სეტო, რომელიც უკვე მონიჭულ ასაკში დასახლდა სეტომაში და მოგვიანებით ჩამოიყვანა დედაც, რომელიც ახალგაზრდობაში გადასახლდა სეტომაადან დედაქალაქში.

ჩემს რესპონდენტებს შორის ოთხი ქალი არ იყო ეთნიკური სეტო. პროცენტულობის თვალსაზრისით, ეს დაახლოებით იგივეა, რაც სეტომას მოსახლეობაში, სადაც არა-სეტო ადამიანების პროპორციული რაოდენობა ფასდება როგორც 1/3. სამი არა-სეტო ქალი სეტო მამაკაცებზე დაქორწინდნენ, ერთი სეტო ქალი – ესტონელ მამაკაცზე; ორი არა-სეტო ქალი სეტომაში სამუშაოდ ჩავიდა, ორი – ქორწინების შედეგად.

### **სეტოური *leelo*-ს ბავშვობასა და სიყმაწვილეში მიღებული გამოცდილება**

ჩემი რესპონდენტებიდან ყველა ეთნიკურ სეტოს სეტოური *leelo* ტრადიციულ სიტუაციებსა და გარემოში ჰქონდა მოსმენილი. უფრო ახალგაზრდა თაობაში, 1950–1960-იან წლებში დაბადებულ ქალებში სეტოური *leelo*-ს შესრულების ბავშვური მოგონებები უფრო ბებიებთან და ბაბუებთან იყო დაკავშირებული, დედები კი სასიმღერო აქტივობაში ჩართულები არ იყვნენ:

*„ყოველთვის უფრო ასაკოვანი ქალების ჯგუფები მღეროდნენ. დედებს 1960-იანი წლების მოდის შესაბამისად დახვეული ვარცხნილობები ჰქონდათ და ჰოროსკოპის [ჰოპულარული სატელევიზიო სასიმღერო შოუ] სიმღერებს მღეროდნენ“.*

უფრო ასაკოვანი თაობის, 1930–1940-იან წლებში დაბადებული ქალების გამოცდილება უფრო მდიდარი იყო. ისინი ჰყვებოდნენ, თუ როგორ მღეროდნენ მათი

დედები და თანასოფლელები – სოფლის დღეობებში, ქორწილებში, ტრადიციულ გაცნობის ცერემონიებზე, მინდვრის სამუშაოების დასრულებისადმი მიძღვნილი რიტუალის დროს. მუდმივად მეორედებოდა სიმღერისადმი დედის და მისი თანატოლი მეგობრების დიდი სიყვარულის, სიმღერის შესაძლებლობების ძიების და ერთად სიმღერის ინიციატივის მოტივი:

*„მახსოვს ერთ შობას ნათესავებს ვენვით ტონჯაში (Ton'a) – იმ დროს პატარა უნდა ვყოფილიყავი, დიდები თან აღარ მიჰყავდათ ხოლმე და მაშინ სულ დედაჩემი იყო სიმღერის ნამომწყები: „ქალებო, ვიმღეროთ, ვიმღეროთ!“ და კიდევ, მახსენდება, მეორე დღეს როგორ თქვა დედაჩემმა: „ო, რა ვიმღერეთ! რა მაგრად ვიმღერეთ გუშინ!“*

ამ რესპონდენტის დედას, რომელიც 1914 წელს იყო დაბადებული, სიმღერა მაშინაც კი სჭირდებოდა, როცა სპონტანურად ერთობლივად სიმღერის შესაძლებლობა ძალიან შეზღუდული იყო:

*„დედაჩემის შემთხვევაში ასე იყო ... იმ დროს უკვე სუსტად გრძნობდა თავს. მოვიდოდა: „ტეპოს [ვაჟის] ცოლის დედასთან მივდივარ“. მე ვეუბნები, „რისთვის მიდიხარ?“ – „შვილო, ისე ძალიან მომწყურდა სიმღერა“. ასე რომ, იმისთვის წავიდა, რომ ერთად ემღერათ. ტეპოს სახლში იმღერეს, ჩემი ძმის სახლში. 70-იანებში სიმღერა საერთოდ შეწყდა, არც კი ვიცი, როდის გაქრა. დედაჩემი უფრო ახალგაზრდა იყო [ვიდრე სხვა მომღერლები მის სოფელში], სხვები უკვე აღარ იყვნენ“.*

ყველა ჩემს რესპონდენტს მშობლებისგან სხვა მუსიკა ჰქონდათ მოსმენილი და მათი უმრავლესობა თავის მშობლებთან ერთად მღეროდა: უფრო თანამედროვე ხალხურ სიმღერებს, ორთოდოქსულ სიმღერებს, კლასიკურ და პოპულარულ კომპოზიციებს, რომლებსაც ესტონურ სკოლებში ასწავლიდნენ და მეორე მსოფლიო ომამდელ პოპულარულ ესტონურ ჰიტებს.

## სეტოური *leelo*-ს შესრულების

### გამოცდილება *leelo*-ს გუნდში განევიანებად

არცერთ ჩემს რესპონდენტს ახალგაზრდობის შემდეგ *leelo* სისტემატურად არ შეუსრულებია. *leelo* გუნდებში ამჟამად მღერიან ახალგაზრდა თაობის სეტო და არა-სეტო ქალები. უფროსი თაობის ქალებს აქვთ პასიური უნარები, რომლებიც ახალგაზრდობაში შეიძინეს, როცა *leelo*-ს უსმენდნენ, მაგრამ მათი საკუთარი სასიმღერო პრაქტიკა ძალიან სპორადული იყო. *leelo*-ს შესრულების მათი სისტემატური პრაქტიკა დაიწყო მაშინ, როცა შუახნის ასაკში *leelo*-ს გუნდში გაერთიანდნენ, რასაც წინ მუსიკის რამდენიმე სხვა სტილის შესრულების გამოცდილება უსწრებდა, როგორც ინსტიტუტებში (სიმღერის გაკვეთილები სკოლებში, კლასიკური მუსიკის გუნდი, საეკლესიო გუნდი, პოპულარული მუსიკის ანსამბლი), ისე სპონტანურად წარმოქმნილ სასიმღერო სიტუაციებში.

უფროსი თაობის ვერცერთმა ქალბატონმა, ვინც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სიმღერასთან სოფლის თემში, ვერ გაიხსენა უფროსებთან ერთად სიმღერის შემთხვევები და ვერც ის, რომ ბავშვობაში ან ახალგაზრდობის წლებში ვინმეს მათთვის სიმღერა ესწავლებინა. ერთი მხრივ, ეს ტრადიციული ქცევა იყო – სასიმღერო უნარებს უფროსების შესრულების მოსმენისას, ზოგიერთ შემთხვევაში, მათი აყოლითა და თანატოლებთან ერთად უფროსების მიბაძვის შედეგად იძენდნენ. თუმცა აშკარაა, რომ ახალგაზრდა ქალებს ხელმძღვანელობდნენ, როცა ისინი მნიშვნელოვანი თვითპრეზენტაციისათვის ემზადებოდნენ – იქნებოდა ეს მონაწილეობა სოფლის დღესასწაულებში, თუ ქორწილებში პატარძლის მეჯვარეობა. მეორე მხრივ, იმ ეპოქაში ახალგაზრდებზეც და უფროსებზეც გავლენას

მათი თანამედროვე საზოგადოებისა და საბჭოთა კულტურული პოლიტიკის ის დამოკიდებულება ახდენდა, რომელიც აცხადებდა, რომ ტრადიციული კულტურა ცივილიზაციის ნაკლებობისა და ეკონომიკური ჩამორჩენილობის ნიშანი და წარსულის კუთვნილება იყო. უფროსი თაობის ქალბატონებს პირადად ჰქონდათ გამოცდილი დამამცირებელი დამოკიდებულება სეტოს ეთნოსის მიმართ და ამიტომ მალავდნენ საკუთარ ეთნიკურ კუთვნილებას, როცა სასწავლებლად ან სამუშაოდ სეტომას საზღვრებს ტოვებდნენ.

ასეთი დამოკიდებულება ცხოვრების სტილის ცვლილებასთან ერთად არის ძირითადი მიზეზი იმისა, თუ რატომ ითვლებოდა უფროსი თაობის *leelo* პრაქტიკები არასერიოზულ აქტივობად, სანამ ისინი *leelo*-ს გუნდში არ განეწიანდნენ, როგორც ამას ეს მოგონებები მოწმობს.

1947 წელს დაბადებული ქალბატონი იხსენებს, თუ როგორ ცდილობდა 11 თუ 12 წლის ასაკში, მალულად ჩამჭდარიყო მანქანაში, რომლითაც დედამისი და სხვა მომღერლები მიემგზავრებოდნენ ქორწილში, სადაც უნდა ემღერათ – მას მართლაც ძალიან უნდოდა მოესმინა მათი სიმღერისათვის – და როგორ გადმოაგდო დედამისმა ის მანქანის საბარგულიდან: „შენ არსად არ მოდიხარ!“ (მოზრდილი ბავშვების წაყვანა წვეულებაზე არ იყო მიღებული, ისინი ვალდებულები იყვნენ, მოხუცებულებთან ერთად, სახლზე ეზრუნათ). შემდეგ ეს მამაცი გოგონა წავიდა და თავის მეგობრებთან ერთად ააგო მექორწილეთა პროცესიისათვის ტრადიციული საქორწილო ჭიშკარი და შეეცადა, მეგობრებთან ერთად საქორწილო სიმღერა ემღერა.

1949 წელს დაბადებული ქალბატონი გვიყვება, თუ როგორ იმღერა ერთმა გოგონამ სეტოური *leelo* საძოვარზე, სადაც სოფლის ბავშვები იყვნენ შეკრებილი და აიძულა სხვა ბავშვები, გუნდის პარტია შეესრულებინათ, თუმცა არც ერთს არ უმღერია უფრო მაღალი სოლო ხმა. 1941 წელს დაბადებული ქალბატონის თქმით, სხვა ბავშვები, რომლებსაც სეტოური *leelo*-ს სიმღერა შეეძლოთ, საძოვარზე არ იყვნენ, თუმცა მათ ერთად იმღერეს პოპულარული სიმღერები, რომლებიც სოფლის ახალგაზრდობის რეპერტუარიდან ისწავლეს.

ქორწილებში ახალგაზრდა ქალების როლი მდგომარეობდა იმაში, რომ მათ ერთად უნდა ემღერათ საქორწილო დატირება. უფროსი თაობის არც ერთ ქალბატონს ეს დატირებები არ შეუსრულებია, თუმცა ქორწილებში, რომლებიც სეტომაში ტარდებოდა, ხანში შესული ქალბატონები სხვა ტრადიციულ საქორწილო სიმღერებს ასრულებდნენ.

1941 წელს დაბადებულმა ქალბატონმა გაიხსენა, რომ უნდოდა საკუთარ ქორწილში დატირებები ემღერა, მაგრამ მისმა მომავალმა ქმარმა გადაწყვიტა, რომ მას არ უნდოდა ეს ძველი და ფულის საშოვნელი რიტუალი მის საკუთარ ქორწილში ჩატარებინათ. ეს ქალბატონი ფიქრობს, რომ დატირების შესრულება საჭირო რომ ყოფილიყო, დედამისი ასწავლიდა.

თუმცა უფროსი თაობის ორ ქალბატონს უმღერია *leelo* თავის ნათესავებთან შეხვედრისას: „როცა სკოლის დამთავრების შემდეგ ტარტუში წავედი, მაშინ როცა ნათესავებთან ერთად ჩვენს სახლში [სეტომაში] ვიკრიბებოდით, ყოველთვის ვმღეროდით ხოლმე. მაშინაც კი, როცა გავთხოვდი, იმ დროს იულენურმეში ვცხოვრობდი, ნათესავები რომ ჩამოდიოდნენ ჩემს სანახავად, ყოველთვის ვთხოვდი ჩემს დეილებს: „მოდით, იმღერეთ!“ ისინი ამბობდნენ, რომ არ იციან ბინაში სიმღერა თუ შეიძლება ... მე ვეუბნებოდი: „ეგ არაფერი!“.

### **leelo-ს გაუჩინარება**

რამდენიმე რესპონდენტმა 1970–80-იან წლები დაახასიათა როგორც დრო, როცა *leelo* ჩრდილში მოექცა ან უკანა პლანზე გადასწიეს – მიუხედავად იმისა, რომ არსებობდა *leelo*-ს გუნდები, 1977 წლიდან სამ წელიწადში ერთხელ, ყველა გუნდის მონაწილეობით აღინიშნებოდა სეტოური *leelo*-ს დღე, ხოლო 1970-იან წლებში ესტონეთის ქალაქებში დაწყებულმა მოძრაობამ სეტოურ *leelo*-ს ახალი სოციალური საზრისი შესძინა. თუმცა სეტოს თემში, მთლიანობაში, *leelo*, ალბათ, არ იყო ისე აშკარა, როგორც ადრე ან როგორც 1990-იან და მომდევნო წლებში, როცა სეტოს თემში პოლიტიკური და კულტურული აქტივობის პერიოდი დადგა. 1970–80-იან წლებში თემის სასიმღერო პრაქტიკები გაქრა, *leelo* გუნდები შედარებით ჩაკეტილი ინსტიტუტები იყო, კულტურის ცენტრებში („კულტურის სახლებში“) აქტიურად ინერგებოდა თანამედროვე პოპულარული მუსიკა და კლასიკური საგუნდო სიმღერა, ხოლო 1960-იანი წლებიდან ახალგაზრდების სამყაროს პოპ-მუსიკის მრავალი ახალი სტილი დაემატა.

ქალბატონმა, რომელიც 1947 წელს დაიბადა, გაიხსენა, თუ 1970-იანი წლების დასაწყისში როგორ მივიდა დედასთან სახლში; მას უნდოდა დედისთვის ეთხოვა ტრადიციული სამოსი, რაც სჭირდებოდა დედაქალაქში ფოლკლორულ გუნდში მონაწილეობისათვის. დედამისის აზრით, *leelo*-ს ტრადიცია აღარ არსებობდა:

*მეცხიში ჩავედი, დედაჩემს ვუთხარი: „სად არის შენი ტანსაცმელი იგორ ტინურისტმა (Igor Tõnurist) მიმიღო Leegajus-ში, რომ სეტოს სიმღერები ვიმღერო“ დედა სერიოზულად გაბრაზდა: „რას მატყუებ, სეტოს ტანსაცმელი გინდა, ეს ხომ განძია“. დედაჩემისთვის ეს ტანსაცმელი განძი იყო, რადგან მას ეცვა ხოლმე, მომღერალიც იყო და მკვრავიც. არ მადღევდა: „სახლში იმიტომ ჩამოხვედი, რომ მომატყუო, სეტომააშიც კი აღარ მღერიან სეტოს სიმღერებს ქორწილებში და შენ მატყუებ, რომ სეტოს სიმღერებს ტალინში მღერიან. ნუ იტყუები!“. მართლაც ძალიან გაბრაზდა. [მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ნახა სატელევიზიო პროგრამა და შეხვდა ფოლკლორული ჯგუფის ხელმძღვანელს, დაუჯერა თავის შვილს].*

### **რატომ მღეროდნენ ქალები სეტოურ leelo-ს?**

უფროსი თაობის სეტოელ ქალბატონებს გაუჭირდათ იმის ახსნა, თუ რატომ შეუერთდნენ *leelo*-ს გუნდს – მათ უბრალოდ უნდოდათ, რომ ემღერათ. მათი ბავშვობის მოგონებები მოწმობს, რომ ქალთა სიმღერამ, იმ დროს მათზე ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა და თვალის ახელის განცდა გამოიწვია; მათთვის *leelo* მშვენიერია. თანაც *leelo* „მათი საკუთარია“, ის აკავშირებს მათ მშობლებთან და მშობლიურ კერასთან – ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მათთვის, ვინც სეტომაას საზღვრებს გარეთ ცხოვრობენ. რამდენადაც უფროსი თაობის მრავალი ქალბატონის დედები ამ თემში სიმღერის წამყვანები იყვნენ, როგორც ჩანს, ამ ქალბატონებმა თავისი მშობლებისაგან მემკვიდრეობით მიიღეს „სიმღერის წყურვილი“, ყველა სახის მუსიკის შესრულების სურვილი. რამდენიმე ქალბატონს სოციალური ურთიერთობის საჭიროებამ უბიძგა, რომ სოლიდურ ასაკში განვერიანებულიყო *leelo*-ს გუნდში.

არა-სეტო და ახალგაზრდა თაობამ თავიანთი თვალსაზრისი უფრო გარე დამკვირვებლის პოზიციიდან ჩამოაყალიბეს. ორმა ქალბატონმა აღნიშნა *leelo*-ს „ნაკლოვანება“ დასავლური მუსიკის პერსპექტივიდან: მუსიკალურად მონოტონურია, მელოდიას განვითარება და კულმინაცია აკლია, ინტონაცია არ არის სუფთა და, საზოგადოდ, შესრულება არ არის სათანადოდ მოწესრიგებული და გაკონტროლებული მუსიკალურად. ის, რითაც არა-სეტო და ახალგაზრდა თაობა *leelo*-მ მიიზიდა, იყო განსაკუთრებული, ამალელებული თუ რიტუალური ენერჯია,



რომელიც მათ იგრძნეს მაშინ, როცა უფროს მომღერლებს უსმენდნენ, ასევე მაშინ, როცა თვითონ მღეროდნენ. *leelo*-ს ერთ-ერთი მთავარი ღირებულება სიტყვების იმპროვიზების შესაძლებლობა, საკუთარი ფიქრების გამოხატვის და კონკრეტულ სიტუაციაში კონკრეტული ადამიანებისათვის მიმართვის შესაძლებლობაა.

### **შეჯამება**

საუბრებმა 11 მუსიკოსთან ფრაზის „უწყვეტი *leelo* ტრადიცია“ ახალი საზრისები დამანახა 20-ე და 21-ე საუკუნეებში. უწყვეტობა მცირე და ხანგრძლივ წყვეტებს მოიცავს, რომლებიც შეიძლება აღმოვაჩინოთ 1930-იან და 1960-იან წლებში დაბადებული ქალბატონების ინდივიდუალური მუსიკალური ცხოვრების ისტორიებში: *leelo*-ს გამოცდილების ნაკლებობა (გადმოსახლებულების შემთხვევაში) ან პასიური გამოცდილება, სიყმანვილეში სასიმღერო პრაქტიკის ნაკლებობა ან მისი შემთხვევითი ხასიათი, ისევე, როგორც ზოგიერთ შემთხვევაში და ამჟამადაც სხვა მუსიკალური სტილების პრაქტიკების დომინირება, როგორც ახალგაზრდობის, ასევე მონიფულასაკში. თუმცასოლიდურასაკში ქალბატონების გაერთიანება *leelo* გუნდებში მოტივირებული იყო ბავშვობის სასიმღერო სიტუაციების ცოცხალი გამოცდილებითა და ემოციური კავშირით იმ პერიოდის მომღერლებთან, ისევე როგორც მშობლიურ კერასთან; ტრადიციული შესრულების განსაკუთრებული ენერჯის გამოცდილებით და სახელოვანი მომღერლების მომხიბლავი პიროვნულობით; ძველი პოეზიით ტკბობის და სიტუაციის შესაფერისი ტექსტების შექმნის შესაძლებლობით და რაღაც ზომით *leelo*-ს, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის გაცნობიერებით (იხ. აგრეთვე, Oras 2016). ამ ფაქტორების მოტივაციური გავლენა ნამდვილად უნდა გავითვალისწინოთ, როდესაც განვიხილავთ, თუ როგორ უნდა უზრუნველყოთ *leelo*-ს ტრადიციის სიმყარე მომავალში – რა იზიდავს და აიძულებს ადამიანებს ჩაერთონ *leelo*-ს შესრულებაში.

**თარგმნა მარინა ამბოკაძემ**

JANIKA ORAS  
(ESTONIA)

### SETO MULTIPART SINGING AND OTHER MUSIC. CHANGING MEANINGS AND FUNCTIONS OF MULTIPART TRADITION OVER TIME THROUGH THE EYES OF ELDERLY SINGERS

In my presentation, I try to shed light on the historical changes in the Seto multipart oral singing tradition in the 20th–21st century through the musical biographies of active female singers in the community.

The Seto are a small ethnos (about 12, 000 people) closely related to Estonians and belonging to Baltic-Finnic, and more generally to Finno-Ugric people. Nowadays the historical Seto area (Setomaa – ‘Seto land’) is divided into two parts by the Estonian-Russian border. Due to decades of migration, most of the Seto now live in several places in Estonia (about 2500 of them in the Setomaa municipality), with just over 200 people living on the Russian side.

Seto multipart singing tradition (Seto *leelo*) represents a unique sub-tradition of the Finnic runosong (known also as Kalevala-metric song, runic song, *regilaul*) estimated to have emerged approximately two millennia ago (Rüütel 1997; Frog 2019). *Leelo* tradition has been transmitted largely orally up to recent times and was inscribed into the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2009. During the 20th and 21st centuries, the tradition underwent profound changes: from a communal practice, *leelo* singing has become a tradition practiced and passed on mainly in institutions – groups of singers called *leelo* choirs. In addition to orally inherited and self-composed songs, the repertoire is complemented by published and archival material. Even though the *leelo* plays a very important role in the self-presentation of the Seto people, it is practiced systematically by a small part of the community – about 250 singers participate in *leelo* choirs. It should be added, however, that after Estonia regained its independence in 1991 and the Seto community became politically and culturally quite active, various events have been re-established or invented, where it is possible to spontaneously sing *leelo* together and learn to sing (UNESCO Seto; Oras, Powell 2022).

The 20th and 21st centuries are characterized by the active practice of several other musical styles in the Seto community alongside Seto singing: end-rhymed more modern song tradition; Orthodox song, classical music (a cappella choral song); concertina and Russian karmoshka music, popular music of the 20th century. According to the Setomaa municipality website, besides 10 Seto *leelo* choirs there are 3 classical choirs and 11 popular music groups in the municipality (<https://setomaa.kovtp.ee/kultuuriseltsid-ja-kollektiivid>).

Statistics and official documentation only partially describe the musical behavior of the community. In order to understand what the continuity of the *leelo* tradition means and what has enabled its sustainability so far, it is also necessary to examine those practices that fall outside formal institutions, as well as the individual experiences in all their heterogeneity and complexity (Bangstad 2016). For this purpose, I made qualitative in-depth semi-structured interviews with 11 women, born between 1933 and 1962. All of them actively make or have made music in Setomaa or a Seto *leelo* choir outside of geographical Setomaa. In the following, I will speak conditionally about the older and younger generations, which include women born in the 1930s and 1940s and women

born in the 1950s and 1960s respectively. Of course, no broad generalizations can be made based on 11 interviews. This paper can be seen as a pilot study or a midterm review, which highlights the common features of my interviewees' musical experiences, but also unique individual memories.

### **Ethnicity and Geography of Residence**

The ethnicity of the interviewees and the geography of their residence were quite diverse, reflecting the global processes of urbanization, and peripheralization in the second half of the 20th century, as well as the economic deprivation of rural Estonia after the forced collectivization of 1949. Young people left Setomaa to continue their studies and work. No woman in my sample had not studied or worked outside Setomaa. Relatives kept them in touch with their homeplace and one of the reasons for returning to Setomaa was the need to support elderly parents. But among the younger generation, there was also, for example, an ethnic Seto born in Tallinn, who settled in Setomaa as an adult and later also took in her mother, who had left Setomaa for the capital when she was young.

There were four ethnically non-Seto women in my sample. In terms of percentage, this is roughly the same as in the Setomaa population, where the proportion of non-Seto people is estimated to be nearly 1/3. Three non-Seto women had married a Seto man, one Seto woman an Estonian man; two non-Seto women had come to Setomaa for work, and two had come for marriage.

### **Seto *leelo* Experiences from Childhood and Youth**

Of my interviewees, all ethnic Seto had heard Seto *leelo* in traditional situations and settings. In the younger generation, women born in the 1950s–1960s, childhood memories of spontaneous singing of Seto *leelo* were associated more with grandmothers and grandfathers, while mothers were not involved in singing:

*“It was always the older women who were singing in the group. Mothers had 1960s curled headdresses and sang songs from Horoscope [a popular TV singing show].”*

The older generation, women born in the 1930s–1940s, had richer experiences. They told stories of their mothers and villagers singing together – at village feasts, weddings, traditional visiting acquaintances, at the ritual finishing of fieldwork. A recurring motif was the great singing passion of the mother and her generation mates, the search for singing opportunities, and the initiation of singing together:

*“I remember one Christmas when we were visiting relatives in Ton’a – I must have been little then, they didn’t take grown-ups anymore. And then my mother was the song leader all the time: ‘Women, let’s sing, let’s sing!’ And then I remember the next day when my mother said: Oh, we sang! Oh, how we sang yesterday!”*

The mother of an interviewee, who was born in 1914, needed singing even when there were few opportunities for spontaneous singing together:

*“It was like this with my mother ... She was getting weaker by then. She’s coming: ‘I’m going to Tepo’s [son’s] wife’s mother’. I said, ‘What are you going there for?’ – ‘Daughter, I’m really hungry for singing’. So she went to sing with her. Together they sang at Tepo’s house, and at my brother’s place. In the 70’s, singing generally stopped, I don’t know when it disappeared. Mum was younger [than the other singers in her village], the others had already disappeared”.*

All my interview partners had heard other music from their parents, and most of them had sung it with them: more modern folk songs, Orthodox songs, classical and popular compositions taught in Estonian schools, and popular Estonian pre-WWII hits.

### Experiences of Singing Seto *leelo* Before Joining a *leelo* Choir

None of the interviewees had sung the *leelo* consistently since they were young. The non-Seto and Seto of the younger generation had started singing in a *leelo* choir. Women of the older generation had acquired passive skills by listening to the *leelo* in their youth, but their own singing practices were very sporadic. Their consistent practice of *leelo* singing also began in (mature) adulthood in a *leelo* choir and was preceded by the experience of practicing several other styles of music, both in institutions (school singing class, classical music choir, church choir, popular music ensemble) and in spontaneous singing situations.

None of the women of the older generation, who had closer contact with singing in the village community, recalled having been involved in adult singing or having been taught singing when they were children or young. On the one hand, this was the traditional behaviour – singing skills were acquired by listening to adults, in some cases singing along, and imitating adults in the company of their peers. However, maidens were obviously supervised when they had important self-presentations ahead of them – village feasts and being bridesmaids at weddings. On the other hand, both young people at the time and their elders were influenced by the attitude of modern society, including Soviet cultural policy, that traditional culture implied a lack of civilization and economic backwardness and belonged to the past. Women of the older generation had personally experienced demeaning attitudes towards the Seto people and had hidden their ethnic origin when they went to study or work outside Setomaa.

These attitudes, together with the lifestyle changes, are the main reason why the *leelo* practices of the older generation remained casual before they joined a *leelo* choir, as the following recollections suggest.

*A woman born in 1947 recalled how, when she was 11 or 12 years old, she had tried to sneak into the car in which her mother and the other singers were going to sing at a wedding – because she really wanted to hear women singing – and how her mother had pushed her out of the trunk of the car: “You’re not going anywhere!” [It wasn’t customary to take older children with you when you went further to the party, their role was to keep house with the elderly.] The courageous girl had then gone and made a wedding gate – a traditional barrier to the wedding procession – with her friend and tried to sing a wedding song with her.*

*A woman born in 1949 told how in the pasture, where the village children were together, one girl sang Seto *leelo* and made the other children sing the chorus part – but no one sang in a higher solo voice. The woman, born in 1941, told how there were no other children in the pasture who could sing Seto *leelo*, but instead, they sang together popular songs they had learnt from the village youths’ repertoire.*

At weddings, the role of the maidens was to sing the bridal laments together. None of the older generations of women had sung the laments, although at their weddings when they took place in Setomaa, the older women had sung other traditional wedding songs.

*A woman born in 1941 recalled that she had wanted to sing laments at her wedding, but her future husband decided he didn’t want this old money-making custom at his wedding. The woman thought that perhaps if she had had to sing laments, her mother would have taught her.*

However, two women of the older generation sang the *leelo* when they met their relatives:

*“When I came away to Tartu after school, then, when we got together with relatives at home [in Setomaa], there was always singing. And even when I was married, I was living in Ülenurme at the time, when relatives came to visit us, I always asked my aunts: ‘Well, sing!’ They said they don’t know, well, in the apartment, whether to sing ... I said: ‘It’s nothing!’”*

### “Disappearance” of the *Leelo*

The 1970s–80s were characterised by a couple of respondents as a time when the *leelo* was in the shadows or the background – despite the fact that there were *leelo* choirs, from 1977 Seto *Leelo* Day was held every third year with the participation of all choirs, and the folklore movement that started in Estonian cities in the 1970s gave Seto *leelo* a new social meaning. However, in the Seto community as a whole, the *leelo* was probably not as visible as it was earlier as well as in the subsequent period of political and cultural activism in the Seto community in the 1990s and onwards. In the 1970–the 80s the community singing practices had disappeared, the *leelo* choirs were relatively closed institutions, modern popular music, and classical choral singing were actively practiced in the cultural centers (‘cultural houses’), and new styles of pop music were added to the world of youth from the 1960s onwards.

The woman, who was born in 1947, recalled how she came home to her mother in the early 1970s to ask for a traditional costume to join a folklore group in the capital. From her mother’s point of view, the *leelo* tradition was over:

*I came to Meeksi, and said to my mother: ‘Where are your clothes – Igor Tõnurišt is taking me to Leegajus to sing Seto songs.’ She got really angry: ‘What are you cheating, you want Seto clothes just like that, a treasure.’ For my mother, they were a treasure, because she wore them and was a singer and a dressmaker herself. She wouldn’t give: ‘You came home to lie to me. Even in Setomaa, they don’t even sing Seto songs at weddings anymore and you are lying to me that they sing Seto songs in Tallinn. Don’t cheat!’ She didn’t give them. She was really annoyed. [It was only after watching a TV program and meeting the leader of the folklore group that the mother began to believe her daughter.]*

### What Motivated Women to Sing Seto *Leelo*?

The older generation of Seto women found it difficult to explain why they had joined the *leelo* choir – they just wanted to sing. Their childhood memories show that women’s singing at the time left a deep impression on them, creating an epiphanic experience: for them, the *leelo* is beautiful. *Leelo* is also “one’s own”, it carries a link with parents and the homeplace – the latter is especially important for those who live outside Setomaa. Since the mothers of many of the women of the older generation were the leaders of singing in the community, it seems that these women have inherited from their parents the “passion for singing”, the desire to make all kinds of music. Several women were motivated to join the *leelo* choir at a mature age by the need for social interaction.

Non-Seto and the younger generation gave their views more from a bystander position. A couple of women pointed out the “shortcomings” of the *leelo* from the perspective of Western music: it is musically monotonous, the melody lacks development and culmination, the intonation is not clear, and, in general, the performance is not musically ordered or controlled enough. What drew the non-Seto and the younger generation to the *leelo* was a special, heightened, or ritualistic energy that they had experienced watching the older singers and singing themselves. One of the main values of *leelo* was the possibility to improvise words, to express their thoughts, and to address specific people in a particular situation.

### Summing Up

Conversations with 11 musicians opened up for me new meanings for the phrase ‘continuous *leelo* tradition’ in the 20th and 21st centuries. Continuity includes minor and major discontinuities that can be followed in the individual musical life histories of women born in the 1930s and 1960s: the lack (in the case of incomers) or passivity of the *leelo* experience, the lack or randomness of singing practice in adolescence, together with the dominance of practices of other musical styles in adolescence and adulthood, in some cases also currently. However, in (mature) adulthood, women joined *leelo* choirs, motivated by the vivid experiences of singing situations in childhood and the emotional connection to the singers of those days, as well as to the homeplace; by the experience of special energy of traditional performance and the charming personalities of outstanding singers; by the opportunity to enjoy old poetry and to create words appropriate to the situation; and, to some extent, by a consciousness of *leelo* as cultural heritage (see also Oras 2016). The motivational effect of these factors could certainly be taken into account when considering how to ensure the sustainability of the Seto *leelo* tradition in the future – what attracts and keeps people engaged in the *leelo* singing.

### References

- Bangstad, S. (2016). Lila Abu-Lughod. Ten questions about anthropology, feminism, Middle East politics, and public. *American Ethnologist* 43(4). <https://americanethnologist.org/online-content/interviews/lila-abu-lughod-ten-questions-about-anthropology-feminism-middle-east-politics-and-publics/>
- Frog. (2019). The Finnic Tetrameter – A Creolization of Poetic Form? *Studia Metrica et Poetica*, 6(1), 20–78. <https://doi.org/10.12697/smp.2019.6.1.02>
- Oras, J. (2016). *Ürgne*, värviline, pöörane, hüpnootiline. Seto vana helilaadi taaselustamise kogemusi. Ancient, colourful, crazy, hypnotic. Experiences with reviving the Seto one-three-semitone scale. In Kästik, Helen & Saar, Eva (Eds.), *Tartu Ülikooli Lõuna-Eesti keele- ja kultuuriuuringute keskuse aastaraamat; Setumaa kogumik* (pp. 138–163). Tartu-Värsk: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Oras, J., & Savannah R. P. (2022). Intra- and Inter-Cultural, Historical and Modern: Gendered Practices of Seto Leelo Across Time. In Rusudan Tsursumia (Ed.), *Women's Role in UNESCO-recognized Singing Practices*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Rüütel, I. (1997). Estonian Folk Music Layers in the Context of Ethnic Relations. *An Electronic Journal of Folklore*, 6, 32–69. <https://www.folklore.ee/folklore/vol6/ruutel.htm>
- UNESCO: Seto Leelo, Seto polyphonic singing tradition. <https://ich.unesco.org/en/RL/seto-leelo-seto-polyphonic-singing-tradition-00173>

**მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში**

**POLYPHONY IN THE  
SACRED MUSIC**





**„ფორმულარიზი“ კილოს არსი ქართულ საეკლესიო გალობაში  
და მისი ფუნქციონირება მრავალხმიან კონტექსტში**

საეკლესიო გალობის ტრადიციაში ჰანგის აგების ცენტონური პრინციპი და მელოდიური ფორმულბერივი აზროვნება სათავეს შორეული, ქრისტიანობამდელი წარსულიდან იღებს. ქრისტიანული გალობის პროფესიულ ხელოვნებად ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე ფორმულბერივი ჰანგების სისტემატიზაცია მხოლოდ შემსრულებლების მუსიკალური სმენის მეშვეობით ხორციელდებოდა. ამ ეტაპზე, საგალობლის ჰანგის კილოური სტრუქტურები ჯერ კიდევ განვითარების საწყის სტადიაშია – კილოს ისეთი მნიშვნელოვანი ატრიბუტები, როგორცაა ბგერათრივი, ინტონაციური სფერო და ჰარმონიული საფუძველი ჯერ კიდევ არ არის დიფერენცირებული. კილოს ფუნქციონირების ასეთ არქაულ ფორმას ადასტურებენ შუა საუკუნეების მუსიკალურ-თეორიული ტრაქტატებიც (მათ შორის დავასახელებთ ყველაზე ადრეულ წყაროს (IX ს) *Musika disciplina*). როგორც ამ ტრაქტატიდან ირკვევა, იმპერატორი კარლოს დიდი და მისი სასახლის კარი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ჩამოყალიბებული მელოდიური ფორმულების (*ananno, noeane, nonannoene, noeane*) უცვლელად გამოყენებას. (Bailey, 1974).

როგორც ისტორია გვაცნობს, დროთა განმავლობაში აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქრისტიანოში, პრაქტიკული ცოდნის თეორეტიზაციის მოთხოვნილების პირობებში რვა ხმის სისტემაში გაერთიანებული საგალობლების ჰანგებში განხორციელდა კილოს ისეთი ატრიბუტების გაჩენა, როგორცაა ფინალისი, ამბიტუსი და რეპერკუსა. რიგ ტრადიციებში გამოიყო ტრიქორდული და ტეტრაქორდული სეგმენტები, რამაც იმდროინდელი მუსიკის თეორია ბგერათრივების განსაზღვრამდე მიიყვანა.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ის ფაქტი, რომ მოდალური კილოს ხსენებული ელემენტების განსაზღვრა, რვა ხმის სისტემის ჰანგების მუსიკალური კანონზომიერებების შესწავლა და თეორიული განზოგადება, ბიზანტიურ და დასავლეთ-ევროპულ ტრადიციაში მონოდიური ჰანგის ფუნქციონირების პირობებში დაიწყო. შუა საუკუნეების თეორიულ ტრაქტატებში დამონშებულ ყველა მოსაზრებასა და მსჯელობას მელოდიური ფორმულების ჰარმონიული აგებულების, კილოს საყრდენების, თუ მოგვიანებით, ბგერათრივების შესახებ, მონოდიური კულტურის წიაღში ეყრება საფუძველი. ამ ეტაპზე დასავლეთ ევროპულ ტრადიციაში კილოს ისეთი კატეგორიები, როგორცაა ტონების სისტემა, ოქტავური მოდალობა, ამბიტუსი, რეპერკუსა, ფინალისი მისადაგებული იყო მონოდიური სისტემის ბუნებასთან. ხოლო ბიზანტიურ ტრადიციაში ტეტრაქორდულ სისტემასთან, რაც კარგადაა ცნობილი, აღმოცენდა ანტიკური თეორიიდან.

ევროპულ მუსიკაში, მრავალხმიანობის განვითარებასთან ერთად, კილოს თეორიასა და ცოცხალ პრაქტიკას შორის სერიოზული წინააღმდეგობები ჩნდება. შემდგომში, დასავლეთში ბგერათრივების თეორიამ და მრავალხმიანობასთან მისი „მორიგების“ ისტორიამ აჩვენა, რომ ჰორიზონტალური კავშირების რაციონალურად ორგანიზებული სისტემა, ვერტიკალური განზომილებების ჩართვის პირობებში, ვეღარ ფუნქციონირებდა.

ხსენებული სიახლეების ათვისებამდე (მხედველობაში მაქვს მუსიკალურ-თეორიული სისტემების ფორმირება) კილოს არსი ქრისტიანულ სამყაროში

მელოდიური, ფორმულბერივი იყო. „ფორმულბერივი მოდალობა“, „ფორმულბერივი კილო“, „მელოდიური კილო“ – ამ ტერმინებს მიმართავს ადრეექრისტიანული ევროპული გალობისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში ცნობილი მუსიკისმცოდნე იულია ეფიმოვა (ეფიმოვა, 1999), როდესაც მსჯელობს IX-X საუკუნეებში თეორეტიკოსების მიერ შემუშავებული მოდალური ბგერათრივების მიხედვით გრიგორისეული ქორალის ტოტალური „რედაქტირების“ შედეგებზე.

არსით „ფორმულბერივი“ კილოზე საუბრობს ცნობილი ქართველი მუსიკისმცოდნე, ქართული ტრადიციული მუსიკის ჰარმონიის შესწავლის მეთოდოლოგიის ფუძემდებელი პროფ. შალვა ასალანიშვილი<sup>1</sup>, კილოს ევოლუციის პროცესთან დაკავშირებით „ზოგადად, არა მხოლოდ ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში. იგი ყურადღებას ამახვილებს კილოს პარამეტრების თანდათანობითი კრისტალიზაციის პროცესზე, კილოს იმ თვისებაზე, რომელიც ისტორიულად მუდმივ განვითარებაში ვლინდება. ავტორი მართებულად აღნიშნავს, რომ კილოს არსის შეცნობა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, თუ მოხდება კილოს ელემენტების – „ბგერათრივის, ბგერათა ფუნქციონალური ურთიერთდამოკიდებულების, ე.ი. ბგერათა ინტონაციური შეფარდების და კილოს ჰარმონიული საფუძვლების ურთიერთთანაფარდობის“ – გათვალისწინება (ასალანიშვილი, 1956:172). სწორედ ამ მეთოდოლოგიის საფუძველზე, ასალანიშვილი ქართული ხალხური სიმღერების ნიმუშებში (ხევსურულ ერთხმიან სიმღერებში – „გვარის სიმღერა“, „ნანა“ და „იავ ნანა“) წარმოაჩენს კილოს განვითარების ყველაზე ადრეული საფეხურის ანარეკლს. მეცნიერი ასკვნის, რომ სიმღერების ამ ვარიანტებში კილო წარმოადგენს მელოდიას, ჰანგს (კილო-ჰანგი). იგი აღნიშნავს, რომ „კილოს განვითარების ამ საფეხურში ბგერათრივი, ინტონაციური სფერო და ჰარმონიული საფუძველი ჯერ არ არის დიფერენცირებული. კილოს ეს სამივე ელემენტი ჯერ კიდევ ურთიერთშერწყმულია“. **პრაქტიკულად, ასალანიშვილი „ფორმულბერივი“ კილოს ნაირსახეობაზე საუბრობს და მას „კილო-ჰანგის“ სახელით მოიხსენიებს.**

ამრიგად, „ფორმულბერივია“ კილო, სადაც კილო-ჰანგი განუყოფელია და მასში ჯერ კიდევ არ არის დიფერენცირებული ჰარმონიული საყრდენები და ბგერათრივი. ამ მნიშვნელობით მივმართავთ „ფორმულბერივი კილოს“ ცნებას მოხსენებაში და ვიმსჯელებთ ქართულ საეკლესიო საგალობლებში მრავალხმიანობის ფორმირების პროცესში „ფორმულბერივი“ კილოს როლზე, კილოური პარამეტრების ურთიერთმიმართებაზე.

რამდენად შესაძლებელია მრავალხმიანობის პირობებში მონოდიური კულტურისთვის ტიპური – „ფორმულბერივი კილოს“ არსებობაზე საუბარი? ამ საკითხის განხილვამდე უნდა აღინიშნოს ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი კანონზომიერება, რომლის გათვალისწინების გარეშე საგალობლის კილო-ჰარმონიული სისტემის ანალიზი გაუმართლებელია.

ვინაიდან სხვა განზოგადებული მეთოდოლოგია არ არსებობს, ქართული ტრადიციული მუსიკის ანალიზის შალვა ასალანიშვილისეული თეორიის შესაბამისად დამკვიდრებული მეთოდოლოგია გარკვეული ინერციით გამოყენებული იქნა ქართული საეკლესიო საგალობლების კილოური თავისებურებების შესწავლის პროცესშიც. მაგრამ, გალობის მრავალხმიანი ქსოვილის ორგანიზების **მთავარი კანონზომიერების გაუთვალისწინებლობის** გამო, ანალიზის ტრადიციული

<sup>1</sup> შ. ასალანიშვილმა მონოგრაფიით „ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ“ სათავე დაუდო ქართული ტრადიციული მუსიკის კილოსა და, ზოგადად, ჰარმონიის საკითხების მეცნიერულ დონეზე შესწავლას.

მეთოდის გამოყენებას ყოველთვის სასურველი შედეგი ვერ მოაქვს და ჰარმონიული მოვლენების არამართებულ შეფასებას იწვევს. უპირველეს ყოვლისა, ვგულისხმობ ქართულ საეკლესიო საგალობლებში დიატონური კილოური სტრუქტურების ძიებას და იმ შემთხვევებს, სადაც ამ კანონზომიერებებით ჰარმონიული მოვლენების ახსნა რთულდება და მათ კილოური გაურკვევლობით ხსნიან.

ეს არის ხალხური სიმღერისაგან **განსხვავებული მრავალხმიანობის ორგანიზების ფორმა**, რომელიც წინასწარ განსაზღვრული მონოდიური ჰანგის დუბლირების შედეგად არის მიღებული. არანაკლებ მნიშვნელოვანია იმის საზგასმა, რომ ქართული საეკლესიო საგალობლის მუსიკალური ქსოვილი თავისი განვითარების ყველა ეტაპზე ინარჩუნებს ამ პრინციპს – **მთავარი ჰანგი ყოველთვის ატარებს მათ ორგანიზებულ ფუნქციას მრავალხმიანობაში**. სწორედ ეს თავისებურება უნდა განაპირობებდეს, ერთი მხრივ, საგალობლის მრავალხმიანი წყობის ინდივიდუალობას, მეორე მხრივ, მისი კილოური ორგანიზების თავისებურებებს.

ამიტომ, მთავარი ჰანგის კილოური პარამეტრების ანალიზი უაღრესად მნიშვნელოვანია ჩატარდეს ცალკე, დამოუკიდებლად და მრავალხმიან კონტექსტშიც<sup>2</sup>.

ჩვენს წინა კვლევებში აღვნიშნავდით, რომ საგალობლის მთავარი ჰანგის მელოდიკა მიეკუთვნება კოორდინირებულ ტიპს, მისი მელოდიური ფორმულების შემადგენელ ტონებში ჯერ კიდევ არ არის გამოვლენილი ჰარმონიული საყრდენები. ამიტომ ტონებს შორის კოორდინაცია წარმოქმნის კილოურად ნეიტრალურ სეგმენტებს – მელოდიურ ფორმულებს. სანოტო ჩანაწერების თეორიული ანალიზიდან ირკვევა, რომ „ფორმულბრივი კილოს“ თვისებას საგალობლის მთავარი ჰანგი მრავალხმიანობის პირობებშიც ინარჩუნებს (მაგ.: 1ა, 1ბ).

**რამდენად შესაძლებელია საუკუნეების განმავლობაში ჰანგებს შეენარჩუნებინათ ფორმულბრივი არსი**, მაშინ, როცა თავად მონოდიურ კულტურაში მოხდა ფორმულბრივი კილოს გარდაქმნა და კილოს ევოლუცია მისი ელემენტების თანდათანობითი გამიჯვნის გზით? **განვიხილოთ, რა პროცესები მიმდინარეობს აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქრისტიანოში კილოური აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით და რამდენად შესაძლებელია ამ პროცესებს მოეხდინა გავლენა ქართული სამუსიკო სისტემის ჩამოყალიბებაზე?**

საგულისხმობა, გავითვალისწინოთ, რომ აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქრისტიანოში სამონასტრო სამგალობლო პრაქტიკის მუსიკალურ-თეორიული განზოგადების მცდელობები განსაკუთრებით IX საუკუნიდან აქტიურდება, ბგერათრიგების თეორიის შექმნა კი X საუკუნეს განეკუთვნება. ამ პერიოდში ქართული სამგალობლო ხელოვნება განვითარების მაღალ საფეხურზე დგას. ამაზე მეტყველებს ქართულ ლიტურგიკულ პრაქტიკაში შემუშავებული საგალობელთა კრებულები, ორიგინალური და თარგმნილი ჰიმნოგრაფიული მასალა, თვითმყოფადი დამწერლობის სისტემა. იქმნება მყარი საფუძველი ვარაუდისთვის, რომ ამ დროს საქართველოში უკვე დასრულებულია აღმოსავლეთ-ქრისტიანული სამგალობლო კულტურის ათვისების პროცესი, ერთხმიანი ჰანგები ასიმილირებულია, გამრავალხმიანებულია, სხვაგვარად რომ ვთქვათ „**რედაქტირებულია**“ **ქართული მრავალხმიანი სამუსიკო აზროვნების კონტექსტში**.

<sup>2</sup> ასეთმა ანალიზმა დაგვანახა, რომ საგალობლის როგორც მთავარ ჰანგში, ისე ვერტიკალურ სტრუქტურებშიც უპირატესად მელოდიური კავშირები არის წარმმართველი და მამოძრავებელი, ხოლო მრავალხმიანი კომპლექსების კილოური ფუნქციები – ნეიტრალურია.

ვფიქრობთ, რომ ბიზანტიური მელოსის ქართულ ტრადიციაში შემოსვლა იმთავითვე ჰანგის გამრავალხმიანებით გამოიხატა, რაც ასიმილაციის პროცესში მთავარი ჰანგის რეინტონირების არიდებისთვის დამატებითი ფაქტორი გახდა. სავარაუდოა, რომ მრავალხმიანი მღერის ადგილობრივმა ფოლკლორულმა ტრადიციამ მთავარი ჰანგის მელოდიკის ჰორიზონტალურ ასპექტში განვითარებას და მონოდიური ჰანგისთვის ტიპური კილოური სტრუქტურების ჩამოყალიბებას შეუშალა ხელი.

მაგრამ, იმავდროულად, საგალობლის ეს მთავარი, **ერთხმიანი ჰანგი** გამრავალხმიანების შემდეგ ავტონომიური სახითაც აგრძელებდა არსებობას, რადგან საქართველოში სწავლების ტრადიცია იყო ბინარული (ზეპირ-წერილობითი) და ამ კილო-მოდულების ზეპირად, უცვლელად გადაცემას გულისხმობდა<sup>3</sup>, დანარჩენი ორი ხმის შეწყობა კი იმპროვიზაციულად ხდებოდა. ამასთან ერთად, სამუსიკო დამწერლობის სისტემების<sup>4</sup> ანალიზიც ადასტურებს, რომ მწემომწერი, ფორმულბერივი კილოური აზროვნება გალობის ტრადიციისთვის დამახასიათებელია XX საუკუნემდე.

ამას გარდა, დიდი ალბათობით, საქართველოში მონოდიური ჰანგის გამრავალხმიანებანი უსწრებდა ადრეული შუა საუკუნეების სამგალობლო პრაქტიკის თეორიულ განზოგადებას და, ამ თეორიის მიხედვით, ჰანგების „რედაქტირებას“ (განსაკუთრებით, გრიგორისეული ქორალისა). ამრიგად, თუ ვაღიარებთ, რომ ერთხმიანი ჰანგები საქართველოში გავრცელებისთანავე გამრავალხმიანდა, მრავალხმიანი ფუნქციონირების წიაღში მუსიკალური პრაქტიკის აბსტრაგირება ტეტრაქორდულ, ტრიქორდულ ან სხვა პოლიქორდულ სისტემაში ვეღარ მოხდებოდა.

შუა საუკუნეების საეკლესიო მუსიკის ისტორიიდან ცნობილია, რომ ახალი მუსიკალური პრაქტიკის გავრცელება რომელიმე ადგილობრივ ეკლესიაში არ გულისხმობს ამ პრაქტიკის თანადროული თეორიის იმთავითვე ათვისებასაც (ლოზოგაია: 2011). ამდენად, ჰანგის გამრავალხმიანებას რომც დაეყოვნებინა საქართველოში, X საუკუნის შემდგომ ბერათორიგების თეორიის გათავისება ადგილობრივ ტრადიციაში მაინც ვერ მოხდებოდა<sup>5</sup>; ტეტრაქორდების თეორია მრავალხმიანობასთან არ არის თავსებადი, XI საუკუნეში კი საქართველოში მრავალხმიანობის არსებობის ფაქტი უტყუარია (ფირცხალავა, 2018: 221-236).

**ამრიგად, ქართული გალობის მთავარი ჰანგის ფორმულბერივი არის იმანეტურ თვისებად შენარჩუნებულია მრავალხმიანი ფორმების განვითარების მიუხედავად. ეს დებულება ამოსავალია ჩვენი კვლევისთვის.**

ახლა კი ვიმსჯელოთ ქართული საეკლესიო მრავალხმიანობის ფორმირების საკითხზე და მისი კილო-ჰარმონიულ თავისებურებებზე. ჩვენ გვინტერესებს, რა კილოჰარმონიული ურთიერთმიმართება ჩამოყალიბდა მთავარ ჰანგსა და თანმხლებ ხმებს შორის სამხმიან საგალობლებში? რა პროცესები მიმდინარეობდა ერთხმიანი ფორმულბერივი ჰანგის სამხმიანობად ფორმირების გზაზე? ამ პროცესის

<sup>3</sup> სხვათა შორის, მთავარი ჰანგის უცვლელად დაცვის იდეა ქართული გალობის ისტორიის ყველა ეტაპზე თვალსაჩინოა: შუა საუკუნეებშიც და XIX საუკუნის მინერულსაც (მოდრეკილის ანდერძი, კერესელიძე შთასახედი, არტემი).

<sup>4</sup> ყველა სახის და პერიოდის (X, XVIII-XX სს ნევმური დამწერლობა და XVII ს-ის ქრელთა ნუსხები).

<sup>5</sup> აღნიშნულის დასტურად გამოდგება ზნამენური გალობის ისტორია. მიუხედავად იმისა, რომ ზნამენური გალობა აღმოცენებულია ბიზანტიური რვა ხმის სისტემისგან (თანაც იმ ეტაპზე, როცა ბიზანტიური ტეტრაქორდული თეორია უკვე ჩამოყალიბებული იყო), მისი თეორიული განზოგადება განსხვავდება ბიზანტიური კილოური სისტემისაგან. ობიხოდური კილო განსხვავდება თავისი აგებულებით „ბერძნული სრულყოფილი სისტემისგან“.

წარმოსახვის შესაძლებლობა შემიქმნა, ერთი მხრივ, შალვა ასლანიშვილის ხსენებულ ნაშრომში წარმოდგენილმა დებულებებმა, მეორე მხრივ კი, ჩემს მიერ გასულ წლებში ჩატარებულმა კვლევებმა, სადაც საშუალება მომეცა წამომეყენებინა დებულებები ქართული ხალხური სიმღერებთან საგალობლების მიმართების შესახებ. ეს დებულებები და საგალობელთა ჰარმონიული ანალიზის მეთოდოლოგია წარმოდგენილი იყო სიმპოზიუმზე, მაგრამ კიდევ ერთხელ უნდა დავიმოწმო საგალობლებში მრავალხმიანობის განვითარების პროცესების წარმოსაჩენად (ჩხეიძე, 2020, 2018).

შალვა ასლანიშვილი განიხილავს ქართულ ხალხურ სიმღერაში მრავალხმიანობის განვითარების ორ განსხვავებულ პრინციპს, რომლებშიც, განსხვავების მიუხედავად, ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გადასვლის მსგავსი ტექნოლოგიური პროცესები შეინიშნება. იგი გამოყოფს<sup>6</sup>:

**ა) კომპლექსურ ორხმიანობას (რომელშიც ხმათა პარალელური მოძრაობა ქარბობს) და**

**ბ) ბურდონული ბანის საფუძველზე აგებულ ორხმიანობას.**

მრავალხმიანობის ეს ორივე ტიპი ქართულ ხალხურ სიმღერაში წარმოდგენილია როგორც პირვანდელი, აგრეთვე განვითარებული ფორმით. შალვა ასლანიშვილი ქართული საეკლესიო საგალობლის მრავალხმიანობის ფორმირების პროცესსაც ეხება და სავსებით მართებულად აღნიშნავს, რომ საგალობლებში ეს სამხმიანობის ის ფორმაა, როდესაც ბანი და პირველი ხმა პარალელური ოქტავებითა და კვინტებით მოძრაობენ, და რომ აქ სამხმიანობის განსაკუთრებულ ფორმასთან გვაქვს საქმე. მაგრამ მეცნიერი არ განმარტავს, რაშია ეს განსაკუთრებულობა. ჩვენი აზრით, ეს განსაკუთრებულობა იმაში ვლინდება, რომ აქ მრავალხმიანობის ფორმირების ხალხური სიმღერებისგან განსხვავებულ პროცესთან გვაქვს საქმე. სიმღერისგან განსხვავებით, საგალობელში მოხდა არა ბანის დუბლირება ოქტავით ზევით და **მთავარი ჰანგის** ორ განაპირა ხმას შორის მოქცევა, არამედ, პირიქით, მთავარი ჰანგის ოქტავითა და კვინტით ქვევით გაორმაგება. შედეგად მივიღეთ კომპლექსური მრავალხმიანობა, სადაც საგალობლის მთავარი მელოდია, ხალხური სიმღერისგან განსხვავებით, მოთავსებულია არა მოძახილის (ე.ი. შუა ხმის), არამედ ზედა ხმის პარტიაში.

ქართული მუსიკის ისტორიის, საეკლესიო მუსიკის ისტორიის, ჰიმნოგრაფიის ისტორიისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებში ხშირად ვხვდებით მოსაზრებას – „ქართული გალობა ამ დროიდან „ეროვნულ ნიადაგზე უნდა შემდგარიყო“, „უნდა დანყებულიყო გაქართულების პროცესი“, „ქართულად თარგმნილიყო“ (ამ შემთხვევაში მუსიკასთან მიმართებით), მაგრამ ამ მოსაზრებებს არ ახლავს ახსნა, კერძოდ როგორ წარმოდგენილია ავტორებს „გაქართულების“ ეს პროცესი? ჩემი აზრით, როდესაც საუბარია ჰანგის გაქართულების პროცესებზე, სწორედ **ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ფორმირებისას ათვისებული მოდელების და პრინციპების პროფესიულ მუსიკაში გადმოტანა უნდა ვიგულისხმოთ, რაც**

<sup>6</sup> პირველ შემთხვევაში: ა) ორხმიანობა გადაიქცა სამხმიანობად ბანის ბგერაზე წმინდა კვინტის დაშენების საშუალებით და მელოდია სამხმიან წყობაში შუა ხმაში აღმოჩნდა, რომელიც წმინდა კვინტებითაა შემოფარგლული. ე.ი. შუა ხმას მიჰყავს მელოდია, ხოლო ბანი და პირველი ხმა ჰარმონიულ თანხლებას წარმოადგენენ (ასლანიშვილი, 1965: 47); ბ) მსგავსად, ბურდონულ ორხმიანობაშიც მელოდიისა და ბურდონული ბანის თანაფარდობის გართულებამ მიგვიყვანა სამხმიან წყობამდე. აქაც, პირველ ხმაში ბანის გაორმაგების, ხოლო შემდეგ ეტაზე, პირველი ხმის მელოდიზაციისა და მის დამოუკიდებელ მელოდიად გადაქცევის საშუალებით, წარმოიქმნა სამხმიანი წყობა.

## **სხვადასხვა სამგალობლო სკოლების ჩამოყალიბების გზაზეც არ შეწყვეტილა. ამის დასტური თავად საგალობლის მუსიკალური მხარეა.**

ცოცხალი მუსიკალური მასალა მეტყველებს, რომ ქართული საგალობელი არის ორიგინალური ნაბავი აღმოსავლურ-ქრისტიანული და ადგილობრივი სამუსიკო კულტურებისა. ქართული საგალობლის კილო-ჰარმონიული განვითარების გზა და თანმხლები პროცესები **ადგილობრივ სამუსიკო ტრადიციებთან მჭიდრო კავშირში უნდა განვიხილოთ.**

შ. ასლანიშვილის მიერ შემოთავაზებული მრავალხმიანობის ორი განსხვავებული პრინციპის გაზიარებით, მკაფიოდ გამოჩნდება ტრადიციული მრავალხმიანობის გენეზისის ანარეკლი ქართული გალობის ორ ძირითად შტოში<sup>7</sup>. თანაც ეს კავშირები სახეზეა არა მხოლოდ მრავალხმიანობის ფორმებში, ხმათა ფაქტურული ფუნქციების მსგავსებაში, არამედ იკვეთება კილოური სისტემების განვითარების სხვადასხვა დონეებშიც.

მაგალითად, კომპლექსური მრავალხმიანობის არქაული შრე, წმინდა კომპლექსური მრავალხმიანობის ნიმუშების გარდა (მაგ.: 2ა), აკორდულ კომპლექსებში შემავალი ხმების განთავისუფლების შედეგად ჩამოყალიბებულ რთული პოლიფონიური ფაქტურის საგალობლებშიც კარგად ჩანს (მაგ.: 2ბ, 2გ). წარმოდგენილ ნიმუშებში, კომპლექსური მრავალხმიანობის პირობებში რეალიზებული კილო ცვალებადია, რასაც მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს ამ წყობისათვის დამახასიათებელი პარალელური მოძრაობა კვინტებით და ოქტავებით ვერტიკალური კომპლექსების<sup>8</sup> პარალელურ-სეკუნდური მოძრაობა, მათი ერთგვაროვნების გამო, ანეიტრალებს კილოს ჰარმონიულ თვისებებს. ყოველ კვინტას ადვილად შეუძლია გადაიქცეს ცენტრად, მხოლოდ და მხოლოდ მეტრორიტმული საწყისის ხარჯზე. კვინტის შეკავება რიტმულ საყრდენ წერტილზე, პარალელური მოძრაობის შედეგად ცალკეულ ხმათა სეკუნდური თანაფარდობა, ტერციის უქონლობა თანხმომოვანებაში – ყოველივე ეს ხელს უწყობს კვინტის გადაქცევას მიზიდულობის ცენტრად. ამიტომაც კომპლექსური მრავალხმიანობის შემთხვევაში, კილოს ცენტრის განსაზღვრისას, მეტრულ-რიტმულ საწყისს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება<sup>9</sup>.

მრავალხმიანობის ასეთ ფორმებს, უმეტესად, მ დასავლეთ საქართველოს რეგიონში ჩამოყალიბებულ სამგალობლო სკოლის ნიმუშებში (შემოქმედის, გელათის) ვხვდებით. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ ამავე რეგიონის ნიმუშებში იჩენს თავს ე.წ. გამშვენებული სტილი, სადაც მრავალხმიანობის განვითარების რეგიონული ტენდენციების გავლენით, აკორდულ კომპლექსებში შემავალი ხმების გათავისუფლებამ მიგვიყვანა რთული პოლიფონიური ქსოვილის ფორმირებამდე, სადაც პოლიფონიური ფაქტურის მქონე ხალხური სიმღერების მსგავსად, კილოს განსაზღვრის არსებული მეთოდოლოგია გამოუსადეგარია.

<sup>7</sup> გალობის მრავალხმიანობის ფორმების განვითარების ეტაპების შესახებ მოსაზრება გამოთქმული აქვს დ. შულაიაშვილს. იგი ქართული გალობის სწავლების მეთოდოლოგიის ეტაპებს (სასწავლებელი ხმები, სადა და გამშვენებული სტილი) უკავშირებს გალობის განვითარების საფეხურებს. ფაქტურის მიხედვით საგალობელთა რეპერტუარის ამგვარი დიფერენცირება დასავლეთ საქართველოს სამგალობლო სკოლის ნიმუშებს ფარავს მხოლოდ. აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიციაში კი მსგავსი ეტაპების არსებობა მუსიკალური მასალის საფუძველზე არ დასტურდება.

<sup>8</sup> კვინტ-ოქტაკორდების, ტერცკვინტაკორდების, კვინტნონაკორდების, ან კვარტ-სექტაკორდების

<sup>9</sup> ბუნებრივია, ამ შემთხვევაში კილოს ცენტრი მხოლოდ ნაგებობის ბოლოში ირკვევა. კვინტების ან სამხმომოვანებების პარალელური მოძრაობა შეიძლება და გაგრძელდეს, მელოდიაში არსებული ნახაზის შესაბამისად და სხვა ბგერაზე შეჩერდეს, რადგან თავად მელოდია არ არის სუბორდინირებული პრონციპით აგებული, კილოს ტონების ფუნქციების დიფერენცირების გარეშე

ასლანიშვილის მეტად საინტერესო დაკვირვებით, დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში სწორედ კილოს ცვალებადმა ხასიათმა დაბადა მოთხოვნილება განსაკუთრებული სტაბილური ფორმულების მიმართ, რომლებიც ქმნიან სიმღერის დამაბოლოებელ ნაწილს<sup>1</sup> (მაგ.: 3ა, 3ბ). საინტერესოა, რომ ანალოგიურად, საგალობლებშიც ყალიბდება (და სავარაუდოდ იგივე მიზეზით) ტიპური დამაბოლოებელი ნაგებობები, ერთგვარი კოდები, დამახასიათებელი საკადანსო ფორმულებით მოძრაობები ბანის ხმაში (მაგ.: 4ა, 4ბ, 4გ). აქ კილოური ცვალებადობის დაძლევა მხოლოდ დამაბოლოებელი ბგერის, თანხმოვანების მეტრულ-რიტმული ხაზგასმით ხორციელდება.

იმ რეგიონების სამგალობლო სკოლის ტრადიციაში, სადაც ბურდონული მრავალხმიანობაა გაბატონებული (მაგ. კარბელაშვილის სკოლა) კილოური ცვალებადობის გამოვლენის მიუხედავად, სწორედ რეგიონული მრავალხმიანი ფორმების ზეგავლენით, ბანის ხმის „ბურდონულობისკენ“ მიდრეკილება კილოში ჰარმონიული ფუნქციების გამოკვეთას აძლიერებს. ინტონაციური სფეროს დიატონურობის საშუალებით ამ სიმღერათა ბგერათრიგის განსაზღვრა არ წარმოადგენს არავითარ სიძნელეს, ხოლო კილოს ცენტრის განსაზღვრას მოცემული ბგერათრიგის საფუძველზე ხელს უწყობს ბურდონული ბანი. ამით აიხსნება მრავალხმიანი ქსოვილის გარკვეული მიხრილობა მიქსოლიდიური და დორიული კილოებისკენ. მაგრამ სრულად კრისტალიზებული ჰარმონიული ურთიერთობები და ბგერათრიგი მაინც არ ჩანს.

ამრიგად, ერთხმიანი ფორმულბრივი კილო-ჰანგის გამრავალხმიანების პროცესში, კომპლექსური მრავალხმიანობიდან რეგიონური სტილის გავლენებით ჩამოყალიბებულ, მრავალხმიანობის ორი ნაირსახეობაში (ა. „ბუდონულობისკენ“ მიდრეკილი, განვითარებული შუა ხმით და ბ. კომპლექსურობიდან პოლიფონიურობისკენ განვითარებულ მრავალხმიანობის ფორმაში) მთავარი ჰანგი მაინც აგრძელებს ავტონომიურად არსებობას.

ის არ განზავდა მრავალხმიანობის ჰარმონიულ ქსოვილში, ხალხური სიმღერისგან განსხვავებით. ამდენად, საგალობლის კილოური სისტემის ანალიზის დროს, გასათვალისწინებელია, როგორც ერთხმიანი ჰანგის კილოური ბუნება, ისე – ყველა ხმაში მოცემული ინტონაციური სვლები და მრავალხმიანობის ფორმები, რაც კილოს ფორმირების პროცესში გადამწყვეტ როლს ასრულებს.

და ბოლოს, კვლავ ტერმინის „ფორმულბრივი კილო“ არსის შეჭამებისთვის: ჩვენი სტუმარი უცხოელი მეცნიერებისთვის აღვნიშნავ, რომ ცნება „კილო“-ს ქართულ ტრადიციაში მრავალი მნიშვნელობა აქვს. საკითხი სიღრმისეულადაა შესწავლილი ქართულ მუსიკოლოგიაში. არამუსიკალური მნიშვნელობის გარდა, როგორც მუსიკასთან დაკავშირებული ტერმინი, სხვადასხვა წყაროში კილო-MODE-ის შინაარსი შეიძლება გულისხმობდეს ინტონაციურ ფორმულას, სტილს, ხასიათს, სამგალობლო სკოლას. ქართველ მუსიკისმცოდნეთა შორის არსებობს მოსაზრება, რომ ტერმინი „კილო“, ქართულ გალობასთან მიმართებით, უნდა გამოვიყენოთ მხოლოდ, როგორც თეორიული კონცეპტი. ჩემი თვალსაზრისი განსხვავებულია და მისი საფუძველი დღევანდელი მოხსენებითაა გამყარებული. ქართული გალობის მთავარი ჰანგის კილოს თვითმყოფადობა სწორედ მის ფორმულბრივ, მელოდიურ არსშია და მრავალხმიანობაში მისი რელიზების მიუხედავად, კილო-ჰანგის სინკრეტული ფორმით აგრძელებს არსებობას. ამდენად, ქართული

<sup>1</sup> ავტორი ამ მეტად სპეციფიკურ სტილურ ნიშანს პირობითად, იონიურ კადანს უწოდებს, იონიური კილოს ზედა ტეტრაქორდის ბგერებზე აღმავალი მოძრაობის გამო.

გალობის ტრადიციაში გამოვლენილი თავისებურებები კილოს, როგორც თეორიული კონცეპტის მნიშვნელობას, ამდიდრდებენ და აფართოვებენ. „ფორმულუბრიობა“ ქრისტიანული გალობის დასაბამიდან მომდინარე კილოს სუბსტანციაა, რომელიც შენარჩუნებულია მრავალხმიან კონტექსტში რეალიზების პირობებშიც. იგი არ განზავდა მრავალხმიანობაში, არამედ შეინარჩუნა მუსიკალური ქსოვილის ორგანიზების პრიორიტეტი და ამიტომაც – „ფორმულუბრივი“ პროფილი.

მთავარი ჰანგი თავისებურ ფერადოვნებას აძლევს მთლიან მრავალხმიან ქსოვილს, მაგრამ ვერ უწევს წინააღმდეგობას მრავალხმიანი ქსოვილის თანხმოვანებებს, რომელსაც ჰარმონიულ საფუძველს ქვედა ხმა უქმნის. იგი წარმოქმნის ჰარმონიულ სტრუქტურებს, ზოგჯერ კილოურად ნეიტრალურს, ზოგჯერ კი – სიმყარის მატარებლებსაც. ერთხმიანი მოდელის კილოური ბუნება მრავალხმიან ქსოვილს დამატებით შუქ-ჩრდილებს სძენს და ჰარმონიზების მრავალფეროვნების შესაძლებლობას ქმნის. ამგვარად, „მელოდიური საწყისი“ და ძალა წარმართავს საგალობლის ქსოვილს და, თავის მხრივ, ამრავალფეროვნებს მთლიანის კილოურ სტრუქტურას.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- ასლანიშვილი, შ. (1954–1956). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. I და II ტომი. თბილისი: ხელოვნება.
- ონიანი, ე. (2018). ქართული ნევმური სისტემის წარმომავლობის საკითხისათვის. ჩხეიძე, თ. (რედ.), კრებულში: *კვლევები ქართული საეკლესიო გალობის შესახებ* (გვ. 75–81.). [Studies of Georgian Church Music], pp. 75–81. Warszawa: PWN.
- ჩხეიძე, თ. (2018). ხმათა ფუნქციები და მათი როლი ქართული საეკლესიო საგალობლების მრავალხმიანობის ფორმირებაში. წურწუშია რ., & ჟორდანიას, ი. (რედ.), კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მერვე საერთაშორისო სიმპოზიუმი* (გვ. 458–447). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- ჩხეიძე, თ. (2020). მუსიკალური სისტემა ქართულ საეკლესიო საგალობლებსა და ხალხურ სიმღერებში. წურწუშია რ., & ჟორდანიას, ი. (რედ.), კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეცხრე საერთაშორისო სიმპოზიუმი* (გვ. 326–313). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- Bailey, T.. (1974). *Intonation Formulas of Western Chant*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Chkheidze, T. (2017). “Melos” Concept of Polyphony and Forms of its Revealing in Old Georgian Professional Music. *Musicology & Cultural Science*, 16(2). [https://scholar.google.com/citations?view\\_op=view-citation&hl=en&user=H4ilkH4AAAAJ&citation-for-view=H4ilkH4AAAAJ:2osOgN-Q5qMEC](https://scholar.google.com/citations?view_op=view-citation&hl=en&user=H4ilkH4AAAAJ&citation-for-view=H4ilkH4AAAAJ:2osOgN-Q5qMEC)
- Pirtskhalava, N. (2018). Ioane Petritsi’s (XI–XII Century) Philosophy and Georgian Polyphony. In Chkheidze, T. (Ed.), *Studies of Georgian Church Music*. Warszawa: PWN.
- Алексеев, Э. (1976). Проблемы формирования лада: на материале Якутской народной песни. Москва: Музыка.
- Ефимова, Н. И. (1999). Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий: К проблеме эволюции модальной системы средневековья. Москва.
- Лозовая, И. (2011). “О содержании понятий «глас» и «лад» в контексте теории древнерусской монодии”. В: Гимнология 1, pp. 344–359



**TAMAR CHKHEIDZE**  
(GEORGIA)

### THE ESSENCE OF “FORMULAE” MODE IN GEORGIAN CHANTING AND ITS REALIZATION IN MULTIPART CONTEXT

In the tradition of church chanting, the centonic principle of melody construction and formulae mnemonic thought originates from the distant, pre-Christian past. At the initial stage of the formation of Christian chanting as a professional art, the only way to systematize melodies was only listening, musical memory, and hearing. At this stage, the modal structures of hymn tunes are still in their early stages of development – such essential attributes of the MODE as pitch, intonational range, and harmonic basis are not yet differentiated. This form of functioning of the mode is also confirmed by medieval music-theoretical treatises (the earliest source (9<sup>th</sup> century) of mentioning melodic formulas – *Musica Disciplina* by Aureliano di Reomo). As this treatise says, Emperor Charlemagne and his palace door paid particular attention to the Unchanged use of established melodic formulas (*ananno, noeane, nonannoene, noeane*) (Bailey, 1974).

As history informs us, over time in Eastern and Western Christianity, under the conditions of the need to theorize practical knowledge, such attributes of the mode as *finalis*, *ambitus*, and *repercusa* appeared in the eight-tone chant melodies; in several traditions, trichord and tetrachord segments were distinguished, which led the music theory of that time to the definition of scales.

The definition of the mentioned elements of the mode, and the formation of the theory chant’s musical system, which started in the sphere of monodic culture, deserves special attention. All the ideas and discussions attested in the theoretical treatises of the Middle Ages about the harmonic structure of melodic formulas, the structure of the mode, theory of the scales are based on the monophonic chants culture. Accordingly, the defining attributes<sup>1</sup> of the mode at this stage were aligned with the monodic nature of the tune. The tone system, octave modality, ambitus, repercussa, finalis (in the West-European tradition), and the tetrachord system arose from the “perfect musical system” of ancient theory in the Byzantine tradition.

With the development of polyphony in European music, profound contradictions appear between mode theory and live practice. Subsequently, the history of mode theory in Western Christianity and “dealing” with polyphony showed that a rationally organized system of horizontal connections could no longer function when vertical dimensions were included.

Before adopting the innovations mentioned above (before the formation of musical-theoretical systems), the essence of mode in the Christian world was melodic and formulaic. “Formulae modality,” “formulae mode,” and “melodic mode” are used by the well-known musicologist Yulia Efimova in her monograph dedicated to early Christian European chant (Efimova, 1999), when discussing the results of the total “editing” of the Gregorian chorale according to the modal sounds developed by theorists in the 9<sup>th</sup>-10<sup>th</sup> centuries.

It should be mentioned that Shalva Aslanishvili, the famous Georgian musicologist, and the founder of the methodology of studying the harmony of Georgian traditional music, while discuss-

---

<sup>1</sup> The tone system, octave modality, ambitus, repercussa, finalis (in the West-European tradition), and the tetrachord system arose from the “perfect musical system” of ancient theory in the Byzantine tradition.

ing the essence of mode, focuses on the process of gradual crystallization of the main parameters of the mode.<sup>2</sup> He emphasizes the mode feature revealed in the “historically constant development.” The author rightly points out that understanding the mode’s essence is possible only by considering the correlation between the elements of mode (such as scale, functional interdependence of tones, i.e., the intonation ratio of tones and the harmonic foundation (Aslanishvili, 1956:172). Based on the mentioned methodology, the author presents the reflection of the earliest stage of development of mode in samples of Georgian folk songs (in Khevsuretian songs – “*Gvari Song*,” “*Nana*,” and also “*Yav Nana*”). The author concludes that in these versions of the songs, mode represents a melody, a tune (“*kilo-hangi*” – mode-melody). He notes that “the scale, intonational sphere, and harmonic foundation are still not differentiated at this stage of mode development. “All three elements of the mode are still mutually combined” (Aslanishvili, 1956: 174). Practically, Aslanishvili discusses the “formulae” type of mode and refers to it as “mode-melody.”

“Formulae” is the mode where the “mode-melody” is inseparable and does not yet have differentiated harmonical basic and scale. With this meaning, the concept of “formulae mode” in the paper introduces a new conception of the role of “formulae” mode and the correlation of mode parameters in the process of polyphonic formation in Georgian chants.

The question arises, is it possible to discuss the existence of a “formulae mode” – typical for a monodic culture, in the conditions of polyphony?

Before discussing this issue, **one significant feature of the chant’s texture should be noted. Without considering this feature, the analysis of the mode-harmonic system of the hymn is unjustified<sup>3</sup>. The internal organization of chant polyphony, different from a folk song**, is obtained by duplication a preliminary determined monophonic tune. The chant’s polyphony is resultative and model oriented. What is no less important, the musical texture of the Georgian chants, at all stages of their development, and maintains this principle – the main tune always carries the organizing function in polyphony. It is this peculiarity that should be determined, on the one hand, the individuality of the polyphonic arrangement of the hymn and on the other hand, the peculiarities of its mode organization.

**Therefore, the analysis of the modal parameters of the main tune is fundamental to be carried out separately, independently, and in a polyphonic context<sup>4</sup>.** The established methodology of analysis of Georgian traditional music (according to Shalva Aslanishvili’s theory), since there is no other generalized methodology, was used with some inertia in studying the harmonical features of Georgian church hymns. However, due to not considering the main regularity of the organization of the polyphonic texture of chanting, the traditional method of analysis does not

<sup>2</sup> With the monograph “Essays on Georgian Folk Songs,” Aslanishvili established the theoretical study of the harmonical language and other general issues of Georgian traditional music (Aslanishvili, 1954-1956)

<sup>3</sup> The established methodology of analysis of Georgian traditional music (according to Shalva Aslanishvili’s theory), since there is no other generalized methodology, was used with some inertia in studying the harmonical features of Georgian church hymns. However, due to not considering the main regularity of the organization of the polyphonic texture of chanting, the traditional method of analysis does not always bring the desired results. It leads to incorrect assessment of harmonic events. First, it is meant to search for diatonic modal structures in Georgian church hymns. Those cases where the explanation of harmonic events becomes difficult with these regularities are explained with mode uncertainty.

<sup>4</sup> Such an analytical approach revealed that in the main tune and the vertical structures of the hymn, predominantly melodic connections are leading and driving and that the harmonical functions of vertical complexes are neutral.

always bring the desired results. It leads to incorrect assessment of harmonic events. First, it meant the search for diatonic modal structures in Georgian church hymns and those cases where the explanation of harmonic events becomes complicated – to solve the problem by belonging analytical fragment to the “uncertain mode.”

In our previous studies, we noted that the melody of the main tune of the chants belongs to the coordinated type, and the harmonic function has not yet been identified in the tones of melodic formulas. Therefore, coordination between tones produces harmonical-neutral segments / melodic formulas. From the theoretical analysis of chants, the main tune of the hymn preserves the feature of “formulae mode” even in conditions of polyphony (ex.: 1a, 1b).

Let me ask the second question and find the answer to it:

**Is it possible for chant melodies to retain their “formulaic” essence over the centuries?**

In the monodic culture itself, the formulae mode was transformed by the gradual separation of its elements.

Let us consider what processes took place in Eastern and Western Christianity in the development of modality and **how these processes could influence the formation of the Georgian chant music system.**

It is essential to consider that the attempts at music-theoretical generalization of chanting practice in Eastern and Western Christianity have been active, especially since the 9<sup>th</sup> century. The creation of the tone-theory belongs to the 10<sup>th</sup> century. This time Georgian chanting art was at a high level of development. Collections of liturgical chants developed in Georgian ecclesiastical practice, original and translated hymnography material; authentic unpitched notation confirms this. There is a solid basis for the assumption that, at this time in Georgia, the process of assimilation of Eastern Christian chanting culture has already been completed, and monophonic tunes are polyphonized, in other words, **“edited” in the context of Georgian polyphonic musical thought.**

We think that the entry of Byzantine Melos into the Georgian tradition was expressed by the multi-part realization of the same tune, which became an additional factor for avoiding the re-intoning of the main tune in the process of assimilation.<sup>5</sup> The local folklore tradition of polyphonic singing in Georgia likely prevented the development of the main melody in the horizontal aspect and the formation of typical mode structures for the monodic melody.

It is worth noting that the chants’ main monophonic melody continued in an autonomous form even after polyphonization. The reason for that can be found in the chanting practice in Georgia. The practice was of binary type (oral-written) and meant the oral transmission of these mode-models unchanged. The arrangement of two separate voices to the main tune was made improvisationally. The analysis of the Georgian unpitched notations samples also confirms that the mnemonic, formulaic thinking is characteristic of the chanting tradition continuously until the 20<sup>th</sup> century.

Besides that, the polyphonic realization of monodic tunes in Georgia probably preceded the theoretical generalization of early medieval choral practice and the “editing” of tunes (especially, Gregorian chant melodies) according to elaborated theory. Thus, if we admit that the monophonic tunes became polyphonic as soon as they spread in Georgia, in the realm of polyphonic functioning, the abstraction of musical practice into tetrachord, trichord, or another polychord system could no longer happen.

---

<sup>5</sup> By the way, the idea of preserving the main melody unchanged is visible at all stages of the history of Georgian chanting: in the Middle Ages and at the end of the 19<sup>th</sup> century.

From the history of medieval church music, it is known that the spread of new musical practices in any local church does not imply the same assimilation of the contemporary theory (Lozovaya: 2011). Thus, even if the polyphonization of the tune was delayed in Georgia, the theory of scale could not be adopted in the local tradition<sup>6</sup> after the 10<sup>th</sup> century.

The theory of tetrachords is incompatible with polyphony, and the existence of polyphony in Georgia in the 11th century is evident. (Pirtskhalava, 2018: 221-236). **Thus, the formulaic essence of the main tune of the Georgian chant is preserved as an immanent feature despite the development of polyphonic forms. This idea is the starting point for My research.**

Now let us discuss the issue of the formation of chanting polyphony and its mode-harmonic features. Do we wonder what harmonic relationship is established between the main melody and the accompanying voices in three-part chants? What processes were taking place in the way of the transformation of monophonic formulas into a three-part texture? On the one hand, the concepts presented in the mentioned work of Shalva Aslanishvili allowed me to imagine this process. On the other hand, the research was conducted by me in the past years where the statements about the relation of hymns to Georgian folk songs were given. These provisions were presented at the sessions of our previous symposiums, but they should be pointed out once again to present the processes of polyphonic development in chants (Chkheidze, 2017, 2018, 2022).

Now let me turn to Shalva Aslanishvili's theory. He discusses two different principles of the development of polyphony in Georgian folk songs. Despite the difference in the way the transition from a two-voice to a three-voice texture, similar technological processes can be observed. The author separates:<sup>7</sup>

- a) Complex two-part polyphony (in which the parallel movement of voices prevails);
- b) two-part polyphony based on the Drone bass.

“These two types of polyphony are presented in Georgian folk singing through their original, as well as developed forms,” – he notes. Shalva Aslanishvili also refers to the process of forming the polyphony of the Georgian church hymn. He points out a particular form of polyphony when the bass and the first voice move in parallel octaves and fifths. However, the scholar does not explain what this specialness is. In our mind, this particular form is manifested in the process of formation of polyphony in chanting art that differs from folk singing tradition. In contrast to the folk tradition, Bas's voice was not doubled up an octave in the chant and the main tune was placed between the two opposite parts, but rather the opposite; the main tune was doubling down an octave and fifth. As a result, we got a complex polyphony, where the main melody of the chant, unlike the folk song, is placed not in the middle but in the texture's upper part.

We often find the opinion – “Georgian hymns from this time should be established on national

<sup>6</sup> The history of the *Znamenny* chant can be used as proof of this. Although *Znamenny* chant originates from the Byzantine eight-tone system (and at the stage when the Byzantine tetrachord theory was already established), its theoretical generalization differs from the Byzantine mode system. The *Obikhodian* mode differs in its structure from the “Greek perfect system.”

<sup>7</sup> In the first case – a) The two-part polyphony was turned into a three-part one by constructing a perfect fifth on the bass tone, and the melody appeared in the middle part of the three-part texture, bounded by perfect fifths. i.e., The middle voice leads the melody, while the bass and the upper voice represent a harmonic accompaniment (Aslanishvili, 1965:47). Similar to the described process, in the other case: b) the complication of the relationship between the melody and the Bourdon bass in Bourdon two-part music led us to three-part polyphony. Here, too, a three-voice texture was created by doubling the bass in the first voice, embellishing the upper part tune at the next stage, and turning it into an independent melody.

soil,” “the process of Georgianization should begin,” and “it should be translated into Georgian” (in this case, concerning music).” In the research dedicated to the history of Georgian music, the history of church music, and the history of hymnography, an explanation, in particular, does not accompany these opinions; how do the authors imagine this process of adaptation in Georgian reality?

In my opinion, when we are talking about the processes of developing the tune, we should mean transferring **the models and principles experienced during the formation of Georgian folk polyphony** into liturgical music. It is worth noting that it did not stop on the way to the formation of various chanting schools. Furthermore, the proof is the musical material of the hymn itself.

The musical material shows that the Georgian hymns are the original synthesis of Eastern Christian and local musical cultures. The processes of the mode-harmonic development of Georgian hymns should be considered in close connection with local folk musical traditions.

Here we must pause on the two different principles of polyphonic development in Georgian folk singing examined by S. Aslanishvili: “The formation of multifaceted polyphony of the Georgian folk singing was expressed through two primaries, historically stipulated forms: complex and incipient polyphony” – notes the author. These two types of polyphony are presented in Georgian folk singing through their own original and developed forms,” he notes. This path of polyphony’s genesis is reflected in these two primary branches of Georgian chanting<sup>8</sup>. These influences are evident not only in the polyphonic forms and the similarities of the voices’ textural functions but also at various levels of the development of the modal systems.

For example, the archaic layers of complex polyphony of chants are also seen in embellished polyphonic samples. The chants with heterophonic texture are proof of that. In the conditions of complex polyphony, the mode is variable, which is significantly facilitated by the parallel movement of fifths and octaves characteristic of this arrangement (ex.: 2a, 2b, 2g).

Due to the homogeneity of the complexes (quintal octachords, tertian quintal chords, quintal nonachords, or quartal sextachords), the mode is neutralized by a parallel second movement. Every quintal chord can easily be transformed into the center only with the metric rhythm principle. The rhythmic retention of a fifth on an emphasized support point, the secundal correlation of individual voices obtained as a result of parallel movement, and the lack of thirds in a three-voice texture – all of these facilitate the transformation of the fifth as the center of attraction. Therefore, decisive importance is given to the metric rhythmic principle when defining the modal center within complex polyphony<sup>9</sup>.

Such polyphonic forms are primarily found in chant school examples (Shemokmedi, Gelati) in the Western Georgian region. It is not by chance that the so-called ornamented style is manifested in the chant school examples of this same region; there, under the influence of the regional trends of polyphonic development, the emancipation of voices in chordal complexes proceeded to the formation of complex polyphonic textures. Like folk songs with polyphonic textures, the extant methodology for defining the mode within them is ineffective.

---

<sup>8</sup> The Eastern Georgian chant tradition is implied – presented in the form of the so-called Karbelashvili chant and the Gelati and Shemokmedi schools of Western Georgia.

<sup>9</sup> In this case, the modal center is only distinguished at the end of a structure. A parallel quintal or particular movement might continue in a melody following the existing contour and pause on another pitch because the melody itself is not constructed with a subordinated principle; instead, it presents the whole without a differentiation of the modal tone functions.

A remarkable thought is expressed by Aslanishvili that the demand for unique, stable formulas<sup>10</sup> creating a song's cadential ending was brought about by the fluctuating character of the mode in Western Georgia's folk songs (ex.: 3a, 3b). Likewise, typical cadential structures are also formed in the chants -cadential formulas characteristic of codas in the bass voice. The overriding of modal fluctuations is implemented only through the metric rhythmic emphasis of the final pitch (ex.: 4a, 4b, 4g).

In the chant school traditions (ex. in Karbelashvili school chants) of the regions where drone polyphony is dominant (Kartli-Kakheti) despite the existence of modal fluctuations (through the influence of drone polyphonic forms<sup>11</sup>) distinguishing the harmonic functions in a mode is strengthened by the bass voice's predilection to having drone-like qualities. In the end, "there is no longer any difficulty in determining the mode" (Aslanishvili, 1954: 180). This explains the partiality of the polyphonic texture for the Mixolydian and Dorian modes. However, there is still no evidence of completely crystallized harmonic relationships and scale projections.

In the multipart realization process of a monophonic formulaic mode/melody, and the two types of polyphony having formed from complex polyphony through the influences of a regional style – a) with a developed middle voice inclined towards drone polyphony and b) in a developed form going from complexity to polyphony – the **main melody continues an autonomous existence**. It has not been mixed into the polyphony's harmonic texture in contrast to folk singing. Thus, when analyzing a chant's modal system, the essence of the main melody's formulaic mode, the modal nature of the monophonic melody, where the formulaic essence of the mode/melody invariably continues to exist without being abstracted into scales, as well as the polyphonic form that turned out to be decisive in the mode's formation process must be considered.

All the mentioned peculiarities play a decisive role in the process of the formation of the mode.

Finally, to summarize the essence of the term "formulae" mode: for our foreign guest scientists, I would like to point out that the concept "mode" has many meanings in the Georgian tradition. The issue is deeply studied in Georgian musicology. In addition to the non-musical meaning, as a term related to music, in various sources, the content of mode can refer to intonation formula, style, character, chant school, and dialect. There is an opinion Among Georgian musicologists that the term "mode" should be used only as an established theoretical concept. My point of view is different, and today's paper reinforces its basis. The identity of mode, the main tune of the Georgian chant, lies in its formulaic, melodic essence. Despite its polyphonic releases, Mode-melody continues to exist in a syncretic form. Thus, the features revealed in the Georgian singing tradition enrich and expand the importance of mode as a theoretical concept. "Formularity"- the substance of the mode from the birth of Christian chant, is preserved in Georgian tradition even in a polyphonic context. It was not diluted in polyphony but kept the priority of organizing the musical texture and, therefore, the "formulae" profile.

The "formulae" essence of the tune gives a particular color to the whole polyphonic texture. The melody receives a new character in a new harmonic context created by the lower parts. It creates harmonic structures, sometimes neutral, sometimes stable. The melodic nature of the "formulae" mode gives additional Versicolor to polyphonic tissue and the possibility of various forms of harmonization. Therefore, the "melodic" nature and power guide the polyphony of Georgian chant.

<sup>10</sup> The scholar calls this specific stylistic feature an Ionian cadence due to the ascending movement on the Ionian mode's upper tetrachord pitches.

<sup>11</sup> Where more refined, crystallized forms of the mode have taken shape

**References:**

- Aslanishvili S. (1954–1956). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* [Essays on Georgian folk songs]. I and II volumes. Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian)
- Bailey, T. (1974). *Intonation Formulas of Western Chant*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Chkheidze, T. (2017). “Melos” Concept of Polyphony and Forms of its Revealing in Old Georgian Professional Music. *Musicology & Cultural Science*, 16(2). <https://scholar.google.com/citations?view-op=view-citation&hl=en&user=H4ilkH4AAAAAJ&citation-for-view=H4ilkH4AAAAAJ:2osOgNQ5qMEC>
- Chkheidze T. (2018). Functions and Roles of Voices in the Formation of Ecclesiastic Polyphony in Georgian Church Chant. In Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Jordania (Eds.), *The Eight International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 447–458). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Chkheidze, T. (2022). *The Ornamented Chants of Georgian Chanting*. Tbilisi. (Georgian and English)
- Oniani, E. (2018). The Origin of the Georgian Neumatic System. In Chkheidze, T. (Ed.), *Studies of Georgian Church Music* (75–81). PWN. Warszawa. (Georgian and English).
- Pirtskhalava, N. (2018). Ioane Petritsi’s (XI–XII Century) Philosophy and Georgian Polyphony. In Chkheidze, T. (Ed.), *Studies of Georgian Church Music*. Warszawa: PWN.
- Alekseev, E. (1976). *Problemi Formirivania Lada : Na Materiale Jakutskoi Narodnoi Pesni*. Moskva : Muzika (In Russian).
- Efimova, N.I. (1999). *Rannekhristianskoe Penie v Zapadnoi Evrope VIII–X stoletii: K probleme Evolutsii Modalnoi Sistemi Srednevekovija*. Moskva (In Russian).
- Lozovaja, I. (2011). „O Soderjanii Ponjatii “glas” I “lad” v kKontekste Teorii Drevnetusskoi Monodii“. In: *Gimnologija* 6, pp. 344-359 (In Russian).

**მაგალითი 1 ა.** ფრაგმენტი ძლისპირიდან „მოელოდა ვითარცა რა“. ქართული გალობა. ანთოლოგია. ტომი 8. თბილისი 2016.

**Example 1 a.** The fragment from the Canticle “They Waited Upon the ”. Georgian chanting. Anthology. Volume VIII. Tbilisi 2016

მო - ე - ლო - და ვი - თარ - ცა რა

მო - ე - ლო - და ვი - თარ - ცა რა

ცით, უ - ფა - ლო, მო - სე ეგ - ვიპ - ტეს ში - ნა,

**მაგალითი 1 ბ.** ფრაგმენტი ძლისპირიდან “მოელოდა ვითარცა რა“. ქართული გალობა. ანთოლოგია. ტომი 8. თბილისი 2016.

**Example 1 b.** The fragment from the Canticle “They Waited Upon the ”. Georgian chanting. Anthology. Volume VIII. Tbilisi 2016

They Waited Upon the Words Like Dew

Heirmos. Canticle II. tone I

1)

მო - ე - ლო - და ვი - თარ - ცა რა

მო - ე - ლო - და ვი - თარ - ცა რა

mo - e - lo - da vi - tar - tsa ra

ცვარ - თა, სიტ - ყვა - თა მათ შენ - თა ზე -

ცვარ - თა, სიტ - ყვა - თა მათ შენ - თა ზე -

tsvar - ta, sit' - q'va - ta mat shen - ta ze -



**მაგალითი 2 ა.** კვერთხი იესეს ძირისაგან (შემოქმედის სკოლა). ქართული გალობა. ტომი I. საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი. შემდგენელი და რედაქტორი მალხაზ ერეკვანიძე. თბილისი, 2001.

**Example 2 a.** The Rod of the Root of Jesse (Shemokmedi School). Georgian ecclesiastical chanting. Shemokmedi school. Georgian chanting. Vol. I. Compiler and editor Erkvanidze Malkhaz. Church Chanting Centre at the Georgian Patriarchate. Tbilisi, 2001 (in Georgian).

♩ = 140

კვერ - თხი ი - ე - სე - ს ძი - რი - სა - გან  
kver - tkhi i - e - se - s dzi - ri - sa - gan

**მაგალითი 2 ბ.** მღვდელთმთავრის მიგებების საგალობელი (გელათის სკოლა) ქართული გალობა. ტომი VI. საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი. რედაქტორი მალხაზ ერეკვანიძე. თბილისი, 2001.

**Example 2 b.** The Meeting-Chant of the Bishop (Gelati school). Georgian chanting. Vol.V. Compiler and editor Erkvanidze Malkhaz. Church Chanting Centre at the Georgian Patriarchate. Tbilisi, 2001 (in Georgian).

მღვდელ - თა ან ბრწყი - ნ - ვა - ლე  
mghvdel - ta an brts'qi - n - va - le

**მაგალითი 2 გ.** ფრაგმენტი ძლისპირიდან „გალობითა ძღვევისათა“. ქართული გალობა. ანთოლოგია. ტომი 8. თბილისი 2016.

**Example 2 g.** The fragment from the Canticle “Sing to God with a Hymn of Victory”. Georgian chanting. Anthology. Volume VIII. Tbilisi 2016.

გა - ლო - ბი - - - - - თა ძღვე - - - ვი - სა - თა

ga - lo - bi - - - - - ta dzle - - - vi - sa - ta

უ - გა - ლობ - დეთ ღმერთ - სა ყო - ველ - ნი,

u - ga - lob - det ghmert - sa q'o - vel - ni,

რო - მელ - მან ქმნა - - - - - სას - წა - უ - ლი - თა

ro - mel - man qmna - - - - - sas - ts'a - u - li - ta

**მაგალითი 3 ა.** ასლანიშვილი შალვა. (1956-1954).ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. I და II ტომები. თბილისი: ხელოვნება.

**Example 3 a.** Based on: Aslanishvili Shalva. (1954). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* [Essays on Georgian folk songs]. Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian)

**Moderato**

რა კაი რი რა დე ვაი რა რი რა რა რი ეაი აი ე

**მაგალითი 3 ბ.** ასლანიშვილი შალვა. (1954-1956).ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. I და II ტომები. თბილისი: ხელოვნება.

**Example 3 b.** Aslanishvili Shalva. (1954). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* [Essays on Georgian folk songs]. Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian)

**მაგალითი 4 ა.** ფრაგმენტი საგალობლიდან “მხოლოდშობილი ძე”. ხუნდაძე, რაჟდენ. (1911).

**Example 4 a.** The fragment from the chant “Only-Begotten Son”. Khundadze, Rajden (1911).

მამისა და ყოვლად წმიდი - სა სუ - ლი - საი გვა - ცხოვ - ნენ ჩვენს

mamisa da qovlad ts'midi - sa su - li - sai gva - tskhov - nen chveni

**მაგალითი 4 ბ.** ფრაგმენტი ძლისპირიდან “ისრაილნი განვიდეს დაულტოვებლად”.  
ქართული გალობა. ანთოლოგია. ტომი 8. თბილისი 2016.

**Example 4 b.** The fragment from the Canticle “The Israelites departed”. Georgian chanting. Anthology. Volume VIII. Tbilisi 2016

ე - რი თვი - სი იხ - სნა,  
ე - რი თვი - სი იხ - სნა,  
e - ri tvi - si ikh - sna,

**მაგალითი 4 გ.** ფრაგმენტი ძლისპირიდან “ისრაილნი განვიდეს დაულტოვებლად”.  
ქართული გალობა. ანთოლოგია. ტომი 8. თბილისი 2016.

**Example 4 g.** The fragment from the Canticle “The Israelites departed”. Georgian chanting. Anthology. Volume VIII. Tbilisi 2016

ღმერთ - სა უ - გა - ლობ - დეს!  
ღმერთ - სა უ - გა - ლობ - დეს!  
ghmert - sa u - ga - lob - des!

**კაპიტრინე ყაზარაშვილი**  
**(საქართველო)**

**წმინდა სტეფანე აღმსარებალი (პარბელაშვილი)**  
**ქართული გალობის შესახებ**  
**(ვასილ პარბელაშვილის პირად წერილებზე დაყრდნობით)**

ვასილ კარბელაშვილი<sup>1</sup> – შემდგომში წმინდა აღმსარებელი სტეფანე<sup>2</sup> – XIX საუკუნის II ნახევრისა და XX საუკუნის I ნახევრის გამორჩეული მოღვაწეა. იგი კარბელაშვილების ცნობილი ოჯახის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. ვასილი თავის და-ძმებთან ერთად ქართული სულიერი თუ მატერიალური კულტურის ერთგულ დამცველად და აქტიურ მებრძოლად გვევლინება. მისი მოღვაწეობის სფეროები საერო და სასულიერო ცხოვრების არაერთ დარგს მოიცავს. პირად მიმონერებში თუ საგაზეთო პუბლიკაციებში ინტენსიურად და თამამად აფიქსირებდა საკუთარ აზრს ქართული გალობის პოლიფონიური ბუნების, გალობის შესრულების, სწავლება-გავრცელების, გალობის ნოტებზე გადატანისა და თანამედროვე მდგომარეობის შესახებ. მოხსენებაში მის პირად არქივზე დაყრდნობით ვიმსჯელობთ ქართული გალობის პრობლემებზე XIX-XX საუკუნეში.

**ვასილ კარბელაშვილის პირადი არქივი**

ვ. კარბელაშვილის პირადი არქივი დაცულია ვ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის საცავში (#38). პირადი არქივის გარკვეული ნაწილი (საგალობელთა სანოტო ხელნაწერები, პირადი წერილები, დოკუმენტები) ცნობილია საეკლესიო მუსიკოლოგთათვის. ჩვენ შევისწავლეთ ხ.ე.ც.<sup>3</sup>-ში არსებული ვ. კარბელაშვილის პირადი არქივი. მათ შორის, ყურადღება გავამახვილეთ სამუსიკო კულტურასთან დაკავშირებულ ხელნაწერ დოკუმენტებზე.

პირადი არქივი შეიცავს შემდეგი ტიპის ხელნაწერ დოკუმენტებს:

- სიმღერებისა და საგალობლების სანოტო ჩანაწერები;
- საგალობელთა ნევმირებული ტექსტები, რომელიც გადანერილია სხვადასხვა საუკუნის ნევმირებული ხელნაწერიდან (S-425, ფიტარეთის ძლისპირთა კრებული და ა.შ.);
- ქადაგებები (შავი და თეთრი ასლები);
- მოხსენებითი ბარათები;
- მასალა საგაზეთო პუბლიკაციებისთვის (ცისკარი, დროება, ივერია, საქართველო, სახალხო გაზეთი, ცნობის ფურცელი და ა.შ.);
- პირადი და საჯარო ხასიათის წერილები (პირადი მიმონერები ოჯახის

<sup>1</sup> ვასილ კარბელაშვილი დაიბადა 1858 წელს კასპის რაიონის სოფელ ქვემო ჭალაში, გაიზარდა 5 და-ძმასთან ერთად სასულიერო პირის – დეკანოზ გრიგოლ კარბელაშვილის ოჯახში. გარდაიცვალა 1936 წელს, დაკრძალულია თბილისში ნავთლულის, წმინდა ბარბარეს სახელობის ეკლესიის გალავანში. 2011 წელს საქართველოს ეკლესიის წმინდა სინოდმა ხუთი ძმა კარბელაშვილი და მათ შორის ვასილი წმინდანთა ხარისხში აიყვანა. ვასილს სახელად ეწოდა წმინდა აღმსარებელი ეპისკოპოსი სტეფანე.

<sup>2</sup> დეკანოზი ვასილი 1925 წელს ბერად აღკვეცეს და სტეფანედ სახელდებული ბოდბელ ეპისკოპოსად აკურთხეს. 1928 წლიდან ალავერდელ მღვდელმთავრად დაადგინეს. (ანდლულაძე; 2006:40)

<sup>3</sup> ხ.ე.ც. – ამგვარად აღინიშნება ვ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ვასილ კარბელაშვილის პირად არქივში დაცულია 600-ზე მეტი დოკუმენტი.

ნევრებთან, სასულიერო პირებთან – ეგზარხოსებთან, ქართველ ეპისკოპოსებთან;

- მიმონერები საზოგადო მოღვაწეებთან – მწერლებთან, პოეტებთან, სასულიერო სემინარიის ლექტორებთან, მუსიკოსებთან, სტუდენტებთან, მისწავლეებთან.

საეკლესიო მუსიკის მკვლევართათვის ცნობილია ძმები კარბელაშვილების ერთობლივი მუშაობის შედეგად ნოტებზე გადატანილი და გამოქვეყნებული სანოტო კრებულები. ესენია: „მწუხრი“ (1897)<sup>4</sup> და „ცისკარი“ (1898)<sup>5</sup> (ლიტურდია) წმ. იოანე ოქროპირის ნირვის წესი<sup>6</sup>, ფ. კარბელაშვილის მიერ შედგენილი „საგალობლნი შობის დღესასწაულისანი“ (1899)<sup>7</sup>, ფილიმონ კარბელაშვილის მიერ გამოცემული „მწუხრი“ (1907). ძმები კარბელაშვილების მიერ დატოვებული საგალობელთა სანოტო ჩანაწერები<sup>8</sup>, ამ დროისათვის, რედაქტირებული სახით გამოქვეყნებულია სხვადასხვა სამგალობლო კრებულში<sup>9</sup>.

კარბელაშვილების ოჯახში სიმღერა-გალობის უწყვეტი ტრადიცია მეფე ერეკლე II-ის მეფობის პერიოდიდან მოდის, სადაც ვასილის პაპა პეტრე კარბელა ქართლიდან კახეთში გალობის მასწავლებლად იყო მინვული. ამდენად, ის, რასაც ძმები კარბელაშვილები ასახავდნენ საკუთარ სანოტო კრებულებსა თუ ხელნაწერებში, მიჩნეულია ქართლ-კახური საეკლესიო გალობის კრებით შემოქმედებით ნიმუშებად.

<sup>4</sup> **ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“.** ნაწ. 1, *მწუხრი* / ნოტებზედ გადაღებული და საკუთრებით დაბეჭდილი მღ. ვასილ გრიგ. ძის კარბელოვის-მიერ. თბილისი, 1897 (მ. შარაძის და ამხანაგობის სტ.).

<sup>5</sup> **ქართლ-კახური გალობა. ნაწილი 2, ცისკარი** [ნოტი] = Карталино-Кახетинское Церковно-Грузинское пение. Часть 2, Утренняя: კარბელაანთ კილოთი / ნოტებზედ გადაღებული და საკუთრებით დაბეჭდილი მღ. ვასილ გრიგოლის ძის კარბელოვის მიერ. თბილისი, 1898 (Типография „Цнобис Пурцели“)

<sup>6</sup> **ქართული გალობა (ქართლ-კახური კილოთი); (ლიტურდია) წმ. იოანე ოქროპირის ნირვის წესი** / მიხეილ მიხეილის ძის იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ ნოტებზედ გადაღებული და დაწერილი მღ. მღ. ძმათა პოლ. და ვას. კარბელაშვილთა, ალ. მოლოდინაშვილის და გრ. მღებრიშვილის დახმარებითა; წინასიტყვაობა და დედანზედ გამართვა-შესწორებით მღ. ვასილ გრიგოლის ძის კარბელაშვილისათა გამოცემულია ალექსანდრე ეპისკოპოსის ან გურია-სამეგრელოს მწყემსთ-მთავრის წარსაგებლითა. თბილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა, 1899.

<sup>7</sup> **კარბელაშვილი ფილიმონ (1899). „საგალობლნი შობის დღესასწაულისანი“.** გადმოცემულია მღ. პ. კარბელოვის და ა. მღ. მოლოდინოვის მიერ. რვეული ა. თფილისი. სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.

<sup>8</sup> ხელნაწერები დაცულია ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის, საქართველოს ეროვნული არქივისა და ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში.

<sup>9</sup> **ქართული საეკლესიო გალობა. აღმოსავლეთის სკოლა, ტომი III**, მეორე გამოცემა. მწუხრი – ცისკარი – ნირვა. გადმოცემული ძმები კარბელაშვილებისა და ანდრია ბენაშვილის მიერ. სრულიად საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი თბილისი 2008.

**ქართული საეკლესიო გალობა. აღმოსავლეთის სკოლა, ტომი VII.** თორმეტ საუფლო და უძრავ დღესასწაულთა, დიდი მარხვისა და ზატყის საგალობლები. გადმოცემული ძმები კარბელაშვილების მიერ. სრულიად საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი. თბილისი 2014.

**ქართული გალობა/ სვეტიცხოვლის სკოლა. სადა კილო. გადმოცემული ვასილ და პოლიექტოს კარბელაშვილების მიერ.** მიხეილ იპოლიტოვ-ივანოვისა და გრიგოლ ჩხიკვაძის ხელნაწერების მიხედვით. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. თბილისი 2012

**ქართული გალობა. ანთოლოგია. ტომი II, ტომი III.** აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიცია – იოანე ოქროპირის ლიტურგიის საგალობლები (I და II ნაწილი). თბილისი 2018.

**ქართული გალობა. ანთოლოგია. ტომი IV.** აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიცია – იოანე ოქროპირის, ბასილი დიდის, პირველშენიერულის (პაპ გრიგოლ დიდის, „დიოლოლოსის“) ლიტურგიების, ჯვრისწერისა და ხელდასხმის განგებათა საგალობლები (III ნაწილი). თბილისი 2018.

**ქართული გალობა. ანთოლოგია. ტომი X, ტომი XI.** აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიცია – ღამისთვის ლოცვის საგალობლები (I და II ნაწილი). თბილისი 2019.

წერილებში ყველაზე ხშირად გვხვდება შემდეგი დეფინიცია – „ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“. როდესაც ვ. კარბელაშვილი ძველ მგალობლებს იხსენებს, მათ რიგში ასახელებს მის პაპას და მამას – პეტრე<sup>1</sup> და გრიგოლ<sup>1</sup> კარბელას, რომელთა ტრადიციის გამგრძელებელი თავად გახლდათ. „ძველი გალობის მიმდევართ ვხედავთ დიდ გერონტის და მის შვირდს გერონტი ჭილაშვილს, პეტრე კარბელას, გრიგოლ კარბელას, მეორე რიგის მგალობელთ – სოფრონ არქიმანდრიტს, ბიძინა არხიმანდრიტს, შემდეგ არხიმანდრიტ ტარასის და სხვათა. დღეს ის ძველი გალობის კილო დაცულია ქართლ-კახურს გალობაში „კარბელაანთ კილოში“, რასაც დრო და ჟამი და მომავალი თაობაც დაამტკიცებს! (#104. გვ. 2).

ქართული გალობის ბუნებისა თუ შესრულების შესახებ მსჯელობისას ვეყრდნობით ძველ ლიტურგიკულ კრებულებში დაცულ ცნობებსა თუ ქართველი ჰიმნოგრაფებისა და დიდი მგალობლების გამონათქვამებს. მათ მიერ დატოვებული წერილობითი და აუდიო ჩანაწერები საეკლესიო გალობის მკვლევრებსა და შემსრულებლებს დიდ დახმარებას გვიწევს. ვასილ კარბელაშვილის არქივში დაცულია არაერთი დოკუმენტი, რომელიც სწორედ მსგავსი ცნობების შემცველია. პირად არქივში არსებული ხელნაწერები შეიცავს არაერთ სამუსიკო ტერმინს. ქართულ მუსიკათმცოდნეობაში სამუსიკო ტერმინების საკითხი ერთ-ერთი საკამათო და მრავალმნიშვნელოვანია. ამდენად, ძველი მგალობლის მიერ ამა თუ იმ ტერმინის სხვადასხვა კონტექსტში გამოყენება, აზუსტებს და ხსნის ტერმინის შინაარსს მისი ვიწრო და ფართო გაგებით.

ვ. კარბელაშვილის პირად არქივში ხშირად გვხვდება ფრაზა „ქართული გალობის კანონი“, რომლის ქვეშაც არაერთი შინაარსი მოიაზრება. ქართული გალობის კანონი გულისხმობს საგალობელში კილოს სიზუსტის დაცვას, სიტყვისა და ჰანგის სინქრონულ წარმოთქმას, ვერბალური ტექსტის სწორ არტიკულაციას და არა უცხო ენის (ამ შემთხვევაში რუსულის) მიბაძვით წარმოქმნილი აქცენტების ქართულ გალობაში გადმოტანას, რაც ხშირად, გუნდის წევრების ენობრივი განსხვავებულობის გამო, სირთულეს წარმოადგენდა. პირად არქივში ქართული გალობის შესრულებასთან დაკავშირებული მოსაზრებების შეჯერებით, შეიძლება ასევე ითქვას, თუ რა არ ახასიათებს ქართულ გალობას. ეს არის: „უადგილო ადგილას დასვენება, ჰაზრის შეწყვეტა-დანყება, ხმის ტრიალის მარცვლებიდან მარცვლებზე გადატან-გადმოტანა, ყელისმიერი ბგერები, საგალობლის მაღალ ტონში დანყება, ხმაზე ძალდატანება, ერთი მეორეს გადასწრება ან ხმით ერთის მეორეზე გადაჭარბება. ყოველი ღრიალი გალობაში ან აჩქარება, გალობა-მეტყველებაში დიდად გასაკიცხი იყო და სირცხვილი, სიცილი, ჩურჩული-ლაპარაკი აქეთ-იქით, საშინლად იყო აღკრძალული“ (ვ. კარბელაშვილის მოგონებები, #260. გვ. 3. 1935 წ. მაისს, დღეს 12).

ვასილი ხშირად აქვეყნებდა კრიტიკულ პუბლიკაციებს მგალობელთა გუნდების შესრულების ხარისხთან ან საგალობლების ნოტებზე გადატანასთან დაკავშირებით. იგი ერთნაირი პრინციპულობითა და გაბედულებით გამოირჩეოდა როგორც მაღალი იერაქების, ისე საზოგადოებისთვის ცნობილი სახეების თუ სახელების მიმართ. მოვიყვანთ ერთ-ერთ ციტატას ვასილის წერილიდან (#362) რომელიც მან

<sup>1</sup> 1754 წელს დაბადებული პეტრე გრიგოლის ძე კარბელა (ხმალაძე), გალობის ხელოვნებას სიყრმეშივე დაუფლებია. იგი მსახურობდა მეფე ერეკლე II-ის კარზე. შემდგომ პეტრე ხმალაძე, იგივე პეტრე კარბელა, სამთავისში მოღვაწეობდა ლოტბარად. პეტრე კარბელას ვაჟიშვილი, გრიგოლი, მამამისის გამობრძლი იყო გალობაში (შულღიაშვილი; 2012:VI).

<sup>1</sup> დეკანოზი გრიგოლ კარბელაშვილი დაიბადა 1812 წელს შიდა ქართლის სოფელ ქვემო ჭალაში, გარდაიცვალა ამავე სოფელში 1880 წელს).

14 ოქტომბერს სათავადაზნაურო გიმნაზიის ქალთა და ვაჟთა გუნდის მოსმენის შემდეგ გაუგზავნა გიმნაზიის გალობის მასწავლებელს, ბ-ნ ზ. ფალიაშვილს. „თუ ავჯით მოჩქარებისათვის ანელეთ, მაშინ გადააკეთეთ იმ ავჯის კილოზედ, თუკი მოგეძებნებათ საგანძურში, ხოლო თანახმად ქართულის გალობისა ან მთავარი კილოსი და ნუ სჩიჯნით. ნუ აქუცმაცებთ და ნუ ანადგურებთ. დრო არის მოისპოს მთავარ ხმათა გათახსირება და საკუთარის გალობის მოთხზვა გარეშე ქართულის გალობის კანონისა“ (ვ. კარბელაშვილის არქივი; #362). ზოგ შემთხვევაში ქართული გალობის კანონის რღვევა გამოიხატებოდა მისი შესრულების სტილისტიკის გადასხვაფერებაში. კერძოდ, მას მოჰყავს მაგალითად ქაშვეთის ტაძარში მდგარი გუნდის შესრულებიდან, სადაც საგალობელი „რომელი ქერუბინთა“ გუნდმა დაიწყო ჯერ სამი ხმით, ხოლო შემდეგ მუხლებში დაემატა მეოთხე ხმა. აგრეთვე, შესრულების პროცესში მგალობელთა რაოდენობა 50-მდე გაიზარდა. „ეს რის მომასწავლებელია? იმის მომასწავლებელია, რომ შესავალში უნდა მიიპყროს მსმენელის ყური და ჩააწვეთოს, რომ ეს ქართული გალობა არისო, შემდეგ კი იწყება, იწყება ოთხ ხმიანი გალობა!!! ღმერთმან შეინახოს მაგნირი გალობა! არაფრის კანონი ქართული გალობისა, მაგაში არ მოსჩანს, სტილისტიკა ქართული გალობისა სულ მოწყვეტილია და გადამახინჯებული (ვ. კარბელაშვილის არქივი. #142).

### **ქართული ხალხური სიმღერისა და საეკლესიო გალობის ურთიერთმიმართება**

დღეისათვის ცნობილია, რომ არაერთი ხალხური სიმღერის კილო-ჰარმონია თუ მელოდიური ნახაზი, მათ შორის, წარმართული პერიოდისა, უდევს საფუძვლად საეკლესიო გალობას. ეს საკითხები არაერთი მკვლევრის ინტერესის საგანი გამხდარა და კვლევები ამ მიმართულებით დღესაც აქტიურად გრძელდება. კარბელაშვილების ოჯახში იყვნენ საეკლესიო გალობის უბადლო მცოდნენი, ამასთანავე, ისინი კარგად ერკვეოდნენ ხალხური სიმღერის საშემსრულებლო სპეციფიკაში. ამდენად, ძმები კარბელაშვილების მიერ გამოქვეყნებულ საეკლესიო გალობისადმი მიძღვნილ არაერთ პუბლიკაციაში ჩანს, თუ რა საერთო და განმასხვავებელი თვისებები გააჩნდა ტრადიციული მუსიკის ამ ორ შტოს.

ვასილ კარბელაშვილი სხვადასხვა ტიპის დოკუმენტში არაერთხელ აღნიშნავს ქართლ-კახური სიმღერისა და საეკლესიო გალობის საერთო კილოურ ძირებზე. „საუკეთესო მუხლები სიმღერისა – ძველის ძველისა საუკეთესო საგალობლებს დღესაც, დღემდე უწყვიან საფუძვლად, როგორც არის „შენ გიგალობთ“, „ღირს არს და მართალ“, „რომელი ქერუბინთა“ და სხვ. რომელთა მოსმენით, არამცთუ ქართველი კაცი, არამედ სულ უცხო კაციც კი რაღაცა სრულ დაკმაყოფილებას და აღფრთოვანებასა გრძნობს“ (#80). მიუხედავად ტრადიციული სიმღერა-გალობის ასეთი ურთიერთსიახლოვისა, 1919 წელს დ. არაყიშვილისადმი მიწერილ წერილში ვასილი სიმღერასა და გალობას მკაცრად მიჯნავს ერთმანეთისაგან. „ქართული გალობა – სიმღერა არ არის და სიმღერა – გალობა არ არის. საუკუნეობით ასე მოდის“ (#119. 1919წ 17 მაისი. სასულიერო კონცერტი „ლიტურდია“ დ. არაყიშვილისა). აქვე დავიმოწმებთ პ. კარბელაშვილის მიერ XIX საუკუნის დასასრულს გამოქვეყნებულ ისტორიულ მიმოხილვას „ქართული საერო და სასულიერო კილოები“, სადაც მესამე და მეექვსე პარაგრაფი დათმობილი აქვს საკითხს – ძველი ქართული საერო და სასულიერო კილოები. პ. კარბელაშვილი საქართველოში პირველ საუკუნეებშივე ქრისტიანობის უსისხლოდ მიღებას უკავშირებს სწორედ ძველი წარმართული სასიმღერო კილო-მოდებების ახალ ქრისტიანულ საგალობელში ადაპტაციას. კერძოდ, „რაკი დედა-აზრი ესრეთის ლოცვა-ვედრებისა არ ეწინააღმდეგებოდა



საქრისტიანო მოძღვრებასა, სამღვდლოება ეგრეთვე მოექცა კერპობის დროინდელ სასიმღერო და საგალობელ კილოებს: აილო და მაგ კილოებს ამოუყენა საქრისტიანო საგალობელთა სიტყვები (ტექსტი) და ძველი კილო ხელუხლებელი დარჩა. მეტი რა უნდოდა ქართველ ერსა ამ მხრივ? მაღლობ ადგილებზე სალოცავები არ მოეშალა ქრისტიანობის მიღებით, წირვა-ლოცვაზედ ისევ მამა-პაპური კილოები ესმოდა“ (პ. კარბელაშვილი 1898:11). საუკუნეების მანძილზე ისე ჩამოინაკვთა ქართული გალობის მუსიკალური ენა, წყობა და ხასიათი, რომ მიუხედავად მათი პირვანდელი საერთო ძირებისა, ქართული ტრადიციული სიმღერა და გალობა სრულიად სხვადასხვა გზით განვითარდა, რასაც მოწმობს ზემოთ მოცემული სიტყვები და საეკლესიო გალობის პროფესიული განვითარების გზა.

კარბელაშვილების ოჯახის წევრები, მამა – გრიგოლი, ძმები – ფილიმონი<sup>1</sup>, ვასილი და პოლიევქტოსი<sup>1</sup> მთელი ცხოვრების მანძილზე გალობის პედაგოგებად გვევლინებიან აღმოსავლეთ საქართველოს არაერთ სოფელსა თუ ქალაქში. საეკლესიო გალობას ასწავლიდნენ სამრევლო სკოლებში, სასულიერო სემინარიასა თუ გიმნაზიაში. სწავლების მეთოდი ეფუძნებოდა ზეპირ გალობას, რომელსაც ისინი უწოდებენ სწავლების ე.წ. „ძველ დახავსებულ მეთოდს“, ან „ნამდვილ მეთოდს“, რასაც უპირისპირებდნენ სწავლების ე.წ. „რაციონალურ მეთოდს“. ძველი მეთოდის უპირატესობებზე საუბრისას ვასილი აღნიშნავს: „იმ ძველმა ზეპირობამ გალობა-სიმღერისამ შეუნარჩუნა ქართველთა განსაკუთრებული ხასიათი. იმ ზეპირ გადაცემაში მოსწავლენი ეჩვევიან იმ ხმათა დამახასიათებელ თვისებათა, რომელნიც ევროპულად აღზრდილ ყურისათვის შეუწყნარებელია და ბარბაროსობა“ (#131). ვასილი აღწერს, თუ ძველი მეთოდის მიხედვით როგორ ამეცადინებდა მამა გალობაში: „მეთოდი სწავლებისა საქართველოში არ შეწყვეტილა 1889 წლამდე, რომლის შემდეგ დაიწყეს ევროპული ნოტები. მოსწავლე იტყოდა ერთხელ, ორჯელ, სამჯერ საგალობელს თავიდან ბოლომდე ან ნაწილს. მერე მსმენელთაგანი განუძღვრებოდნენ და თან საგალობელის ტექსტში აღნიშნავდნენ დასვენების, ამალების და დადაბლების აღსანიშნავად ან მოკლე ხაზებით, მძიმეებით ტექსტის ზემოთ და ქვემოთ. აი ამგარი მოქმედებით, შესწავლით იმ ნიშნებს გადასცემდნენ ერთი ერთმანეთს. ამ გვარათ გვასწავლა მამამ და რაკი ყური შევაჩვიეთ, მივჩერებოდით მას და დახსომებით ვითვისებდით. ის რომ ორჯელ რომ იმას ეთქვა მესამეთ ჩვენ გავიმეორებდით ხოლმე და აღარაფელ სიძნელეს არ წარმოადგენდა ჩვენთვის გალობის შესწავლა, თუ გადაცემა წირვაზედ“ (#260).

ვასილი იხსენებს 1874 წელს მამის გადმოცემულ ამბებს გალობის სწავლების თაობაზე: „ან სწავლების დროს ან შემდეგ როგორ წამოეკიდებოდა პატარა გრიგოლი ზურგზე და რიგრიგობით მოატარებდა ხოლმე თანამედროვე ლავრა მონასტრებს სადაც გალობა და კითხვა ეკლესიიდან სდულდა და გადმოდიოდა: ისმენდა იგი, რაც აკლდა ივსებდა კითხვა-გალობაში თუ მღვდელთათვის საქრო ცოდნა-მეცნიერებაში. იმ წესით, იმ რიგად როგორცა თავიდან ჰქონდათ მიღებული მის თანამედროვე სრულ მგალობელთ მოსწავლეთა და მოტრფიალეთა გალობა მეტყველებისა. სრული მგალობელი თვით წავიდოდა თავის ნაშაგირდლებთან ერთ კვირითა, ორი კვირით დარჩებოდა მასთან, ნასწავლს გაამეორებინებდა. თუ ჩაცვინული რამ ჰქონდა, დაავალებდა აღარ შეეცვალა და როგორც ანდერძებს ისე

<sup>1</sup> მღვდელი ფილიმონ კარბელაშვილი დაიბადა 1831 წელს სოფელ ქვ. ქალაში, გარდაიცვალა აქვე 1879 წელს.

<sup>1</sup> დეკანოზი პოლიევქტოს კარბელაშვილი დაიბადა 1855 წელს სოფელ ქვემო ქალაში, გარდაიცვალა 1936 წელს გურჯაანში.

ავალედა გალობა-კითხვის დაცვა-გარდაცემას მოსწავლეთათვის და ყურისგდებას. მგალობელი მგალობელთან, მოსწავლე მოსწავლესთან იოლად მიდიოდნენ დროთა და ჟამთა გასიდამავლობაში. თუ ახალი რამ ჰქონდა ნასწავლი იმასაც შეისწავლიდა, რომ სხვისათვისაც გადაეცა. რაღას უნდა დაეშალა ან ვიღას, რომ ასე ესწავლათ და ნაანდერძევი მამაპაპისეული ჩვეულება არ შეენახათ?! (#260. ვ. კარბელაშვილის მოგონებები, გვ. 3. 1935 წ. მაისს, დღეს 12). დღეს, როცა ამ წერილებს ვკითხულობთ, გვიჭირს დაჯერება იმ ფენომენალური მეხსიერების და უნარების, რაც წინა საუკუნის მგალობლებს გააჩნდათ. ჩვენ, როგორც მკვლევრებმა, ისე პრაქტიკოსმა მგალობლებმა, მიზნად უნდა დავისახოთ უფრო მეტი მელოდია-მოდელის დამახსოვრება, რაც განავითარებს ჩვენს მეხსიერებას და მუსიკალურ ინტუიციას. საუკუნეების გამოცდილება აჩვენებს, რომ ამის შესაძლებლობა ადამიანის შემოქმედებითი უნარების ფარგლებშია.

ვ. კარბელაშვილის პირად არქივში არსებული მასალები ნათელ სურათს გვიქმნის საქართველოში XIX-XX საუკუნის მიჯნაზე არსებული ისტორიული რეალობის შესახებ. როგორც სანოტო, ისე სხვა ტიპის ხელნაწერებში არაერთი საკითხი იწვევს მკვლევრის ინტერესს, თუმცა მოხსენებაში რამდენიმე საკითხის გაშუქებით შემოვიფარგლეთ და შევაჯერეთ სხვადასხვა პერიოდის წერილებში ერთსა და იმავე საკითხთან დაკავშირებული მოსაზრებები და ფაქტები. ხელნაწერების გაცნობა ამდიდრებს ჩვენს ცოდნას საეკლესიო გალობის ისტორიისა და თეორიის საკითხების შესახებ. კარბელაშვილების ოჯახის წარმომადგენელთა ცხოვრება და მოღვაწეობა ნებისმიერი მგალობლისა თუ ახალგაზრდა მეცნიერისთვის მოტივაციის მომცემი და სამაგალითოა, რასაც პირად არქივში არსებული წერილების შინაარსი კიდევ ერთხელ ადასტურებს.

როგორც თავად ვასილ კარბელაშვილი, ჩვენც მისივე ერთ-ერთი წერილის მიხედვით დავასრულებთ მოხსენებას: „დავშთები მარადის ერთგული ქართული კახურის გალობის მოქირნახულე მღ. ვას. კარბელაშვილი“ (#362. ბ. ზაქარია ფალიაშვილს).

### გამოყენებული ლიტერატურა

- ანდლულაძე, ს. (2008). საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიისათვის მებრძოლნი – ეპისკოპოსი სტეფანე ბოდბელი (ვასილ კარბელაშვილი). ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თბილისი: ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კულტურის ისტორიისა და თეორიის კათედრა.
- კარბელაშვილი, პ. (1898). *ქართული საერო და სასულიერო კილოები. ისტორიული მიმოხილვა*. ტფილისი: სტამბა ექ. ივ. ხელაძისა.
- ტოგონიძე, ლ. (2012). *ძმები კარბელაშვილები*. თბილისი.
- ქართული გალობა. (2012). სვეტიცხოვლის სკოლა. სადა კილო. გადმოცემული ვასილ და პოლიევქტოს კარბელაშვილების მიერ. მიხეილ იპოლიტოვ-ივანოვისა და გრიგოლ ჩხიკვაძის ხელნაწერების მიხედვით. თბილისი: საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი.
- ბ. ე. ც. ვასილ კარბელაშვილის პირადი არქივი #38.

**EKATERINE KAZARASHVILI**  
(GEORGIA)

**ST. STEPANE THE CONFESSOR (KARBELASHVILI)**  
**ABOUT GEORGIAN CHANTING**  
**(BASED ON VASIL KARBELASHVILI'S PERSONAL LETTERS)**

Vasil Karbelashvili<sup>1</sup> – later St. Stepane the Confessor<sup>2</sup>, is an outstanding figure of the 2<sup>nd</sup> half of the 19<sup>th</sup> century and the 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. He is one of the prominent representatives of the renowned Karbelashvili family. Together with his siblings Vasil is a devoted defender of and active fighter for Georgian spiritual and material culture. His spheres of activity encompass many branches of secular and religious life. In his personal correspondence and newspaper publications, he intensively and boldly expressed his opinion on the polyphonic nature of Georgian chanting, performance, teaching and dissemination of chanting, transcription into notation system and its current state. Basing on his personal archive, the paper discusses the problems of Georgian chanting in the 19<sup>th</sup> -20<sup>th</sup> centuries.

**Vasil Karbelashvili's Personal Archive**

Vasil Karbelashvili's personal archive is preserved at K. Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts. A certain part of the archive (handwritten notated hymns, personal letters, documents) is known to church musicologists. We got familiarized and studied Karbelashvili's personal archive at NCM<sup>3</sup>. Among them, we focused on the handwritten documents related to musical culture.

Karbelashvili's archive contains the following types of handwritten documents:

- sheet music of songs and hymns;
- neumated texts of hymns copied from the neumated manuscripts of different centuries (S-425, Pitareti collection of hirmi, etc);
- sermons (black and white copies);
- report cards;
- material for newspaper publications (*Tsiskari*, *Droeba*, *Iveria*, *Sakartvelo*, *Sakhalkho gazeti*, *Tsnobis pirtseli*, and others);
- personal and public letters (personal correspondence with family members, the clergy – exarchs, Georgian bishops);
- correspondence with public figures – writers, poets, theological seminary lecturers, musicians, students.

<sup>1</sup> Vasil Karbelashvili was born in the village of Kvemochala, Kaspi district in 1858. He grew up together with 5 siblings – in the family of archpriest Grigol Karbelashvili. He passed away in 1936, was interred in the fence of Navtlughi St. Barbare Church, Tbilisi. In 2011, the Holy Synod of the Georgian Church canonized five Karbelashvili brothers, including Vasil. Vasil was named St. Confessor Bishop Stepane.

<sup>2</sup> Archpriest Vasil was ordained as a monk in 1925, named Stepane he was consecrated as the bishop of Bodbe. From 1928 he was appointed Bishop of Alaverdi (Andghuladze, 2006:40)

<sup>3</sup> NCM – National Centre of Manuscripts. Vasil Karbelashvili's personal archive contains over 600 documents

### Researchers of Church Music are Familiar with the Music Collections

prepared and published as a result of Karbelashvili brothers' joint work. These are: "Vespers" (1897)<sup>4</sup> and "Matins" (1898)<sup>5</sup>, "The Liturgy of St. John Chrysostom",<sup>6</sup>

P. Karbelashvili's "Christmas Hymns" compiled by Pilimon Karbelashvili (1899)<sup>7</sup>, "Vespers" published by P. Karbelashvili (1907). The handwritten notated hymns<sup>8</sup> left by the Karbelashvili brothers have been published, in edited form, in various hymn collections.<sup>9</sup>

In Karbelashvili family, the continuous tradition of singing-chanting dates back to the reign of King Erekle II, when Vasil's grandfather Petre Karbela was invited from Kartli to Kakheti as a teacher of chanting. Thus, what the Karbelashvili brothers included in their musical collections and manuscripts unites the church chanting common in Kartli and Kakheti. In the letters most encountered is the definition "**Kartli-Kakhetian chanting in Karbelashvilis' mode**". "Among the followers of old chanting there are great Geronti and his apprentice Geronti Chilashvili, Petre Karbela, Grigol Karbela, second-rank chanters – Archimandrite Soprom, Archimandrite Bidzina, then Archimandrite Tarasi and others. Today, that old chanting mode is preserved in **Kartli-Kakhetian chanting 'Karbelaant Kilo'** (Karbelashvilis' mode), what will be proved by time and future generations!" (#104, p. 2). When V. Karbelashvili recalls old chanters, among them he mentions his grandfather and father

<sup>4</sup> "**Kartli-Kakhetian Chanting in Karbelaant Kilo**", *part I. Vespers* /transcribed into notes and published by Priest Vasil Karbelov. Tbilisi, 1897 (Typography M. Sharadze and Co)

<sup>5</sup> "**Kartli-Kakhetian Chanting**", *part II. Matins* [sheet music] =*Kartalino-Kakhetinskoe tserkovnoe-Gruzinskoe penie*; chašt 2. Utrenya: in Karbelashvilis' Mode/transcribed into notes and published by Priest Vasil Karbelov. Tiflis, 1898 ("Tsnobis purtseli" typography)

<sup>6</sup> *Georgian Chanting (Kartli-Kakhetian mode) Liturgy The Liturgy of St. John Chrysostom*/Transcribed into musical notation by Mikhail Ippolitov-Ivanov with the help of priests brothers Pol. and Vasil Karbelashvili; Al. Molodinashvili and Gr. Mghebrishvili; Introduction and specification-amendment with the original by priest Vasil Karbelashvili. Published with the assistance of Alexandre – now Bishop of Guria. Tbilisi: Typography M. Sharadze and Co, 1899

<sup>7</sup> *Karbelashvili Pilimon (1899) "Christmas Hymns"* Transcribed by pr. P. Karbelov and pr. A. Molodinov, notebook A. Tbilisi: Typography M. Sharadze and Co

<sup>8</sup> The manuscripts are preserved at of the National Centre of Manuscripts, National Archives of Georgia and Folklore State Centre of Georgia.

<sup>9</sup> *Georgian Church Chanting. East-Georgian School, vol. III*, second edition. Vespers- Matins-Liturgy, transcribed by the Karbelashvili brothers and Andria Benashvili. Center for Church Chanting of the Patriarchate of All Georgia. Tbilisi 2008

*Georgian Church Chanting. East-Georgian School, vol. VII*. Chants for 12 Great and Immovable Feasts, Lent and for the week of Pentecost, transcribe by the Karbelashvili brothers. Center for Church Chanting of the Patriarchate of All Georgia. Tbilisi 2014

*Georgian Church Chanting. Svetitskhoveli School, Simple Mode*. Transcribed by Vasil and Polievktos Karbelashvili, according to the manuscripts of Mikhail Ippolitov-Ivanov and Grigol Chkhikvadze. The Folklore State Centre of Georgia. Tbilisi, 2018

*Georgian Church Chanting. Anthology, vol. II and III*. East Georgian Tradition of Chanting – Hymns of St. John Chrysostom Liturgy (parts I and II). Tbilisi, 2018

*Georgian Church Chanting. Anthology, vol. IV*. East Georgian Tradition of Chanting – Hymns for the Liturgies of St. John Chrysostom, Basil of Caesarea, First sacrifice (Pope Gregory the Great), wedding and ordination (part III). Tbilisi, 2018

*Georgian Church Chanting. Anthology, vol. IX and XI*. East Georgian Tradition of Chanting – Hymns for overnight liturgy (parts I and II). Tbilisi, 2019

– Petre<sup>10</sup> and Grigol<sup>11</sup> Karbela, the successor of whose tradition he himself was.

When discussing the nature and performance of Georgian hymns, we rely on the references preserved in old liturgical collections, Georgian hymnographers and great chanters. The written and audio recordings they left behind are of great help to researchers and performers of church chanting. Vasil Karbelashvili's archive includes a number of documents containing similar information. The manuscripts in the personal archive also hold musical terms. The issue of musical terms is one of the most controversial and important in Georgian musicology. Thus, the application of this or that term by old singers in different contexts clarifies and explains the content of the term in its narrow and broad sense.

In V. Karbelashvili's personal archive we often come across the phrase "the rule of Georgian chanting", which refers to different content. The rule of Georgian chanting implies observance of the mode accuracy in chanting, synchronous utterance of words and tunes, correct articulation of the verbal text, and not transferring accents, made by imitating a foreign language (Russian, in this case), into Georgian, which was often difficult due to the language differences among the choir members.

Vasil often issued critical publications regarding the performance quality of choirs or transferring hymns to musical notation. He was distinguished by the same integrity and courage in relation to both high hierarchs, and people and names known to the public. Here is a quote from Vasil's letter: "I must tell you that I am very worried that you deliberately distort Kartli-Kakhetian chanting and reject the rule of Georgian chanting, developed over the centuries. I consider their transformation and distortion a great, unforgivable sin; I cannot help but ask you why do you do this? This is not purchasing or giving an estate away. How can we explain this inappropriate stopping from time to time and displacement of voice from syllable to syllable?" (V. Karbelashvili, #362). He sent this critical letter to composer Zakaria Paliashvili, who was the teacher of chanting to a female-male choir at the school for nobility. In several cases, the violation of the rule of Georgian singing manifested itself in the alteration of its performance style. Namely, as an example he gives a number of facts observed in the chanting of Kashueti Church choir, which were inappropriate for the performance of Georgian hymns: the choir started the hymn "Romelni kerubimta" in three voices and in the following stanzas the fourth voice joined in; In addition, during chanting the number of chanters increased to 50. "What does this mean? This means that in the beginning they want to draw the listener's ear to the fact that this is Georgian chanting; but then four-part chanting begins!!! God bless their chanting, but they do not follow the rule of Georgian chanting; the style of Georgian chanting is completely distorted" (V. Karbelashvili, #142).

By revising the opinions about Georgian chanting in the personal archive, we can also speak what is not characteristic to it. These are: a break in an inappropriate place, interruption of the idea, transfer of voice rotation from syllable to syllable, guttural sounds, beginning of a hymn in a high tone, voice strain, predominance of one voice over another. "Loud or haste chanting was highly reprehensible and shameful; laughing, whispering during chanting was strictly prohibited" (V. Karbelashvili, #260. 1935:3).

---

<sup>10</sup> Petre Karbela (Khmaldze), born in 1754, mastered art of chanting in his childhood. He served at the court of King Erekle II. Later, Petre Khmaldze, aka Petre Karbela, was a choirmaster at Samtavisi Cathedral. Petre Karbelashvili's son Grigol was his father's student in chanting.

<sup>11</sup> Archpriest Grigol Karbelashvili was born in the village of Kvemochala, Shida Kartli, passed away in the same village in 1880.

### **Relation between Georgian Folk Song and Church Chanting**

It is a well-known fact that the basis of church hymns are mode-harmonic or melodic patterns of many songs, including pagan ones. This issue has been the subject of interest for many researchers, and the studies continue in this direction. There were incomparable experts of church chanting and singing in Karbelashvili family, they were also well versed in the specifics of folk song performance. Thus, common and distinguishing features of these two branches of traditional music can be found in Karbelashvili brothers' publications on church chanting.

In various types of documents, Vasil Karbelashvili repeatedly mentions common modal roots of Kartli-Kakhetian songs and church hymns. "The best stanzas of ancient songs are still the basis of the best hymns, such as "Shen gugalobt", "Ghirs ars da martal", "Romeli kerubinta" and others. Listening to which makes not only Georgians, but also foreigners experience some kind of complete satisfaction and excitement (V. Karbelashvili, #80). Despite the closeness of traditional singing and chanting, in his letter to D. Arakishvili in 1919, Vasil strictly separates singing and chanting." Georgian chanting is not singing, and singing is not chanting. It's been like this for centuries" (V. Karbelashvili, #119. 1919). Here we will refer to P. Karbelashvili's historical overview "Georgian Secular and Sacred Modes" published at the end of the 19<sup>th</sup> century, in which paragraphs 3 and 6 deal with the issue – old Georgian secular and sacred modes. P. Karbelashvili connects bloodless adoption of Christianity in Georgia in the first centuries with the adaptation of old pagan singing mode-models to new Christian hymns. Namely, since main idea of these prayers and supplications did not contradict Christian doctrine, the clergy acted with the modes of songs and chants of the idolatry period as follows: the words (text) of Christian hymns were adjusted to these modes, and old modes remained intact. What else did the Georgians want in this respect? The shrines on the heights were not destroyed with the adoption of Christianity, during the liturgy, they could still hear their ancestors' modes (Karbelashvili P. 1898:11). Over centuries, the musical language, scale and character of Georgian chants were carved so that, despite their initial common roots, Georgian traditional songs and chants developed in completely different ways, this is evidenced by the words given above and the path of professional development of church chanting.

### **Methods of Teaching Church Chanting**

Throughout their lives the members of Karbelashvili family, father – Grigol, brothers – Pili-mon,<sup>12</sup> Vasil and Polievktos,<sup>13</sup> were teachers of chanting in many villages and cities of East Georgia. Church chanting was taught in parish schools, theological seminaries and gymnasiums. Teaching was based on the oral method, which they referred to as the so-called "old method overgrown with moss" or the "true method", which was juxtaposed by the so-called "rational method of teaching". Vasil describes how his father used to teach him chanting with the old method: "*This method of teaching existed in Georgia until 1889, after which they started using European notation system. The student would repeat the hymn once, twice, three times from the beginning to the end or a part of it. Then the listeners would repeat and mark rest, ascend and descent with short lines and commas above and below in the text of the hymn. This way, they passed on the signs to each other. This is how our father taught us, and since we had our ears trained, we would stare at him and learn by*

---

<sup>12</sup> Priešt Pilimon Karbelashvili was born in the village of Kvemochala in 1831; where he passed away in 1879.

<sup>13</sup> Archpriešt Polievktos Karbelashvili was born in the village of Kvemochala in 1855; he passed away in Gurjaani in 1936

*memory. If father repeated the hymn twice, we chanted it a third time, and it was not at all difficult for us to learn the hymn or chant it in the service” (V. Karbelashvili, #260). As for the so-called “Rational method” it implies learning hymns with the help of musical notation. Those who received musical education at the turn of the 19<sup>th</sup> -20<sup>th</sup> centuries were actively involved in the process of writing the hymns into musical notes and preparation of church choirs. But since they did not have a thorough knowledge of chanting and most of them did not stand on the roots of traditional music from childhood, they did not achieve the desired result. As it is clear from the publications of that period, they needed longer time to work with the choir and as it is clear from the evaluations, the choirs they prepared did not have the necessary repertoire for divine service. “*Priest Vasil Karbelashvili was the teacher of chanting, who taught with old oral method, and thanks to whom the whole seminary chanted the stichera of II, IV, VI and VIII voices, from memory, at the general lesson for all classes held in the church. My students of the time will confirm this. This is the benefit we have from oral teaching, the “old method overgrown with moss”. Don’t you want to show us the chanting by a rationally installed musician?! Now can you show us chanting learned by rational method? You can’t show an example of that!*” (V. Karbelashvili, #131).*

Vasil recalls the stories told by his father in 1874 about teaching chants: “how, during the teaching or after, little Grigol would climb on his back and they visited modern Lavras and monasteries one after another, where chanting and prayers poured from the church: he listened and made up for what he lacked in chanting and praying, and the knowledge needed for priests. In the same manner as his contemporary accomplished chanter-students and enthusiasts of chanting had learned from the beginning. An accomplished chanter would go to his former students, stay with them for one week or two, and repeat with them all he had taught them. Like a will he asked them to safeguard chanting and pass it on to their students. From time to time, a singer visited another singer, a student – another student; if the host had learned something new, he would teach it to the guest to pass it on to others. What or who could prevent them from learning this way and preserving the legacy of their ancestors?! ((#260. V. Karbelashvili's Memoirs, p. 3. 12 May, 1935). Today, when we read these letters, it is difficult to believe in the phenomenal memory and skills possessed by the singers of the previous century. We, both researchers and practicing singers, should strive to memorize more melody-models; this will develop our memory and musical intuition. Centuries of experience show that this is within the scope of human creative abilities.

The stories from V. Karbelashvili's personal archive create a clear picture of the reality in the field of church chanting in Georgia at the turn of the 19<sup>th</sup> -20<sup>th</sup> centuries. A number of issues in both sheet music and other types of manuscripts arouse the interest of a researcher, however in the paper we have limited ourselves to covering a few issues and compared the opinions on the same issue in letters from different periods. Studying the manuscripts enriches our knowledge of the history and theory of church chanting. The life and activity of Karbelashvili family representatives, their love and devotion to Georgian church chanting motivate and are exemplary for any singer or young scholar.

### References

- Andghuladze, S. (2008). *Fighters for the autocephaly of the Georgian Church – Bishop Stepane Bodbel (Vasil Karbelashvili)*. Dissertation for the scientific degree Candidate of Historical Sciences. Tbilisi: Department of History and Theory of Culture, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University.
- Georgian Chanting. (2012). *Svetitskhovlis skola. Sada kilo (Svetitskhoveli School. Simple mode)*. Notated by Vasil and Polievktos Karbelashvili. According to the manuscripts of Mikhail Ippolitov-Ivanov and Grigol Chkhikvadze. Tbilisi: The Folkore State Centre of Georgia.
- Karbelashvili, P. (1898). *Kartuli saero da sasuliero kiloebi (Georgian Sacred and Secular Modes)*. *Historical overview*. Tbilisi: Dr. Iv. Kheladze's typography.
- N.C.M. Vasil Karbelashvili's privet Archive #38
- Togonidze, L. (2012). *Dzmebi karbelashvilebi (Karbelashvili brothers)*. Tbilisi.



**გამოთვლითი ეთნომუსიკოლოგია**

**COMPUTATIONAL ETHNOMUSICOLOGY**



**ტრადიციული ქართული ვოკალური მუსიკის  
კომპიუტერული ანალიზის ხუთი წელი: პროექტი GVM**

**1. შესავალი**

კომპიუტერული ეთნომუსიკოლოგია ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, თუმცა, სწრაფად განვითარებადი კვლევითი სფეროა, რომელიც მთელ რიგ განსხვავებულ დისციპლინებს მოიცავს. ამ პრეზენტაციაში მიმოვიხილავ ხუთი წლის მუშაობას კვლევითი პროექტის „ტრადიციული ქართული ვოკალური მუსიკის კომპიუტერული ეთნომუსიკოლოგია“ ფარგლებში, რომელიც ფინანსდება გერმანული კვლევითი ფონდის (DFG) მიერ, 2018 წლიდან და ხორციელდება ერლანგენისა და პოტსდამის უნივერსიტეტების ერთობლივი ხელმძღვანელობით, საერთაშორისო და ინტერდისციპლინური გუნდის მიერ<sup>1</sup>. კერძოდ, გაგიზიარებთ კლასიკური ეთნომუსიკოლოგიური მეთოდებისა და ჩვენი კომპიუტერული მიდგომების გაერთიანების მცდელობის, პირადად, ჩემ მიერ შერჩეულ ვარიანტებს.

ჯერ კიდევ პროექტის დაწყებამდე, დიდი დრო და რესურსი დასჭირდა მონაცემთა ბაზების გენერაციასა და დამუშავებას. მთლიანობაში, GVM პროექტის მსვლელობისას, შეიქმნა ან განმეორებით დამუშავდა და გამოყენებულ იქნა ციფრულ მონაცემთა სამი დიდი ბაზა, რომლებიც გამოდგებოდა გამოთვლითი ანალიზისთვის. მათგან ორი – ერქომაიშვილის მონაცემთა ბაზა (Müller et al., 2017; Rosenzweig et al., 2020; Scherbaum et al., 2021, 2020, 2017), რომელიც მოიცავს არტემ ერქომაიშვილის 1966 წლის ჩანაწერებს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიიდან და GVM-ის მონაცემთა ბაზა (Scherbaum et al., 2019; Scherbaum, Mzhavanadze, et al., 2018; Scherbaum & Mzhavanadze, 2018), რომელიც, ძირითადად, მოიცავს სვანური მუსიკის ჩანაწერებს, უკვე ხელმისაწვდომია ერლანგენის უნივერსიტეტის<sup>2</sup> ვებ-აუდიო/ვიდეო ინტერფეისებზე და, მათი მეშვეობით, ყოველი ჩანწერილი სინქრონიზირებული ნიმუში (ტრეკი), შესაძლებელია, მოისმინო ერთიანად ან ცალკეული ხმის გამოყოფით. რაც შეეხება GVM-ის მონაცემთა ბაზას, მაღალი ხარისხის მთელი აუდიო, ვიდეო, ფოტომასალა, ასევე, სესიების დოკუმენტური ჩანაწერები და სხვა ინახება იენის უნივერსიტეტის ონლაინ არქივში (ესეც დაფინანსებულია გერმანიის კვლევითი საბჭოს მიერ<sup>3</sup>).

ამგვარად, დღეს არსებობს ტრადიციული ქართული ვოკალური მუსიკის მაღალხარისხიანი ჩანაწერების კოლექცია, რომელიც ხელმისაწვდომია არაკომერციული გამოყენებისათვის. საკვანძო ასპექტი და ძირითადი მიზეზი, რის გამოც ეს მონაცემები ასე სასარგებლოა გამოთვლითი ეთნომუსიკოლოგიისათვის, არის ის, რომ ყველა ხმა ცალკეა ჩანწერილი ხორხის მიკროფონების საშუალებით (Kane & Scherbaum, 2016; Scherbaum, 2016; Scherbaum et al., 2015; Scherbaum,

<sup>1</sup> პროექტის განმახორციელებელი გუნდი: რეზა, დ.დ. ესფაჰანი (პოტსდამი), მეინარდ მიულერი (ერლანგენი), ნანა მუავანაძე (პოტსდამი), სებასტიან როზენცვიგი (ერლანგენი), ფრანკ შერბაუმი (პოტსდამი), დანიელ ვოლმერი (პოტსდამი).

<sup>2</sup> <https://www.audiolabs-erlangen.de/resources/MIR/2019-GeorgianMusic-Erkomaishvili> <https://www.audiolabs-erlangen.de/resources/MIR/2017-GeorgianMusic-Scherbaum>

<sup>3</sup> <https://lazardb.gbv.de/detail/7392>

Rosenzweig, et al., 2018) ან გენერირებულია პოსტ-დამუშავების გზით (Müller et al., 2017), რაც მრავალი საინტერესო საკვლევო საკითხის გადაწყვეტის საშუალებას იძლევა. ქვემოთ შევხები რამდენიმე შერჩეულ თემას და ზოგიერთ მნიშვნელოვან გამოცდილებას, რომელიც ჩვენ ამ მუშაობისას მივიღეთ.

## 2. ტრადიციული ქართული მუსიკის ტონალური ორგანიზაცია

ეს იყო სამეცნიერო დისკუსიის ერთ-ერთი ყველაზე წინააღმდეგობრივი თემა ბოლო ათწლეულის განმავლობაში (ერქვანიძე, 2002, 2016; წერეთელი და ვეშაპიძე, 2014, 2015). ჩვენი წვლილი ამ დისკუსიაში ემყარება ერქომიშვილისა და GVM-ის მონაცემთა ყოველმხრივ აკუსტიკურ ანალიზს (Scherbaum et al., 2020, 2022). ეს სამუშაო ტექნიკურად საკმაოდ რთული იყო, თუნდაც, ტონის მუდმივად, თანდათანობით ამალღების გამო სვანურ რეპერტუარში. ამ კონტექსტში, მოგვიწია დაგვემუშავებინა, დაგვეტესტა და დაგვეწერა მთელი რიგი ახალი მეთოდებისა (Müller et al., 2017; Rosenzweig et al., 2019, 2021, 2022).

ამ საქმიანობიდან, ვფიქრობ, სამი მთავარი გაკვეთილი მივიღეთ:

ერქომიშვილისა და GVM-ის მონაცემთა ბაზის ტონალური ორგანიზაციის გასაგებად, საჭიროა სამი სიდიდის დადგენა: ა) ტონების აღწერა, ანუ იმის გარკვევა, რომელი ტონური სიმაღლეებია გამოყენებული სიმღერის საყრდენად; ბ) ჰარმონიული ინტერვალების აღწერა; გ) მელოდირ საფეხურებს შორის მანძილის (მელოდირი ნაბიჯების ზომის) დადგენა (სივრცეში განაწილება), რითაც იქმნება ცალკეული ბგერების (ტონური სიდიდეების) აკინძვის სურათი მელოდირ ფრაზაში.

ჰარმონიული ინტერვალების აღწერის სტრუქტურა სისტემურად განსხვავდება ტონური სიმაღლეების აღწერის სტრუქტურისაგან, შესაძლოა, იმ ჰარმონიული ინტონაციების კორექტირების გამო, რომლებიც ხარისხობრივად უკვე იყო აღწერილი მეოცე საუკუნის დასაწყისში (Nadel, 1933). მაგალითად, ჰარმონიული სეკუნდა თითქმის ყოველთვის უახლოვდება 200 ცენტს, მაშინ, როცა მელოდირი სეკუნდა ბევრად ნაკლებია. ნაწილობრივ, ამის მიზეზი შეიძლება იყოს ის, რომ ჰარმონიული სეკუნდები თავს იჩენენ ცნობილი „ქართული აკორდის“, 1-4-5-ის შემადგენლობაში.

აღმოჩნდა, რომ მელოდირი ნაბიჯების ზომები, გამოყენებული ცოცხალი შესრულებისას, მკვეთრად განსხვავებულია და დაახლოებით 170 ცენტს შეადგენს. ერთი შეხედვით, ეს შეიძლება მივიჩნიოთ თანაბარდამორებულ (უნიტონურ) ბგერათრივად. თუმცა, ეს მიახლოებითია. რაც შეეხება ერქომიშვილის მონაცემთა ბაზას (Rosenzweig et al., 2020), ხშირად შეიმჩნეოდა, რომ საგალობლებში, ყველაზე გამოკვეთილი სიმაღლის ტონების ჯგუფის ირგვლივ მდებარე მელოდირი ინტერვალები უნიტონური ბგერათრივისთვის შეუფერებლად დიდი იყო (Scherbaum et al., 2020).

გარდა ამისა, არსებობს ფუნდამენტური სტატისტიკური არგუმენტები იმის საპირისპიროდ, რომ მელოდირი ბგერათრივის აღსადგენად გამოყენებულ იქნას მცირერიცხოვანი მელოდირი ნაბიჯების ზომები. რამდენადაც მელოდირის საფეხურებრივი გადანაწილების სიმაღლის პიკი დაახლოებით 170 ცენტია და მეტ-ნაკლებად სიმეტრიულია, თითქმის ყოველთვის, სანიმუშო მოდელი ამგვარი გადანაწილების ცენტრიდან მიიღება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მიუხედავად ცალკეული ტონების სიმაღლებრივი გადანაწილებისა, სანიმუშო ნაბიჯი დაახლოებით 170 ცენტის ფარგლებში მოდელირდება. ამიტომ, მე განვიხილავ მელოდირი ნაბიჯების ზომების ანალიზს, როგორც მელოდირი ბგერათრივის განსაზღვრის ყველაზე ნაკლებად საიმედო მეთოდს.

### **3. ტრადიციული ქართული მუსიკის ახალი, დინამიკური ვიზუალური პრეზენტაცია**

ტრადიციული ქართული ვოკალური მუსიკის ვიზუალური წარმოდგენა – ეს არის თემა, რომელშიც გამოთვლელი საშუალებები განსაკუთრებით სასარგებლოა. ამ კონტექსტში ჩვენ მოვსინჯავთ სიმღერების ვიდეოპრეზენტაციის სხვადასხვა ტიპები (რაკურსები)<sup>4</sup>. გთავაზობთ ერთ მაგალითს, რომელშიც კურსორი მიჰყვება ტონისა და ნოტის სიმაღლის ტრაექტორიას, სანამ თქვენ უსმენთ მუსიკას. მაგალითი ატვირთულია პროექტის ვებ-გვერდზე და ნაჩვენებია სურ. 1-ზე<sup>5</sup>.

ამ ნიმუშში სიმღერის ტექსტი მოცემულია ნოტების თავზე. ინდივიდუალური შემსრულებლების ახლო პლანით გადაღებული ვიდეოების სუბტიტრები ეკრანის მარცხენა მხარეს ჩნდება. წითელი კურსორები აღნიშნავენ ფაქტობრივ პოზიციას სიმღერაში. მწვანე რიცხვი მრავალწერტილით მარჯვენა ზედა კუთხეში გვიჩვენებს კურსორის ლოკაციაზე ყველაზე დაბალი ხმის FO მნიშვნელობას ცენტრში (შედარებით საყრდენ სიხშირედ არჩეულია 55 ჰერცი). სტრიქონსზედა და სტრიქონსქვედა ინდექსების სახით მითითებული რიცხვები, შესაბამისად, გვიჩვენებს ჰარმონიულ ინტერვალს შუა ხმასა და ბანს შორის და შუა და ზედა ხმებს შორის. და ბოლოს, გრაფიკის მარჯვენა ნაწილში მოწოდებულია ინფორმაცია FO-ს სიხშირული განაწილების შესახებ სიმღერის ყველა ბგერაში. ჩვენ ამას ვუწოდებთ „ტონურ გადანაწილებას“ ან “ტონურ ინვენტარს”. ეს არის კონკრეტულ სიმღერაში გამოყენებული კონფიგურაციის სისტემის ასახვის ერთ-ერთი გზა. თითოეული პიკი შესაბამება ბგერათრიგის გარკვეულ საფეხურს (უფრო დეტალური ინფორმაციისთვის იხ.: Sherbaum et al., 2020). დახრილი ნაცრისფერი ციფრები პიკებს შორის გვიჩვენებენ ინტერვალებს ბგერათრიგის სხვადასხვა საფეხურს შორის ცენტრებში. შეგახსენებთ, რომ 100 ცენტი შესაბამება ნახევარ ტონს. ამგვარად, კონფიგურაციის ნებისმიერი გამოყენებული სისტემის ასახვა სრულფასოვნადაა შესაძლებელი. აუდიოსათვის ჩვენ გამოვიყენეთ pywebaudioplayer-ის სისტემა (Pauwels & Sandler, 2018), რომელიც თითოეული ხმის სიმაღლის რეგულირების საშუალებას იძლევა მოსმენის პროცესში. ამგვარად, მსმენელს შეუძლია, შექმნას საკუთარი საანსამბლო მიქსი.

### **4. სვანური სამგლოვიარო ზარი**

სვანური ზარი მამაკაცთა სამხმიანი სიმღერაა, რომელიც დაკრძალვის დღეს სრულდება, მანამ, სანამ გარდაცვალებულს მიწას მიაბარებენ. მომღერლები დგანან მიცვალებულის სახლის ეზოში, საჭმლითა და სასმლით განწყობილ მაგიდასთან. ადრე, სვანურ სოფლებში ზარის მრავალ ვარიანტს ამბობდნენ, თუმცა, ამჟამად, როგორც გვითხრეს, 11 ვარიანტია შემორჩენილი. რაკი სვანური გლოვის რიტუალები ყველაზე არქაულადაა მიჩნეული, ზარების ჩანაწერების კოლექცია შეიძლება ჩაითვალოს ჩვენი მონაცემთა ბაზის მარგალიტად, როგორც კვლევის კუთხით, ისე კულტურული თვალსაზრისით. ჩვენი მუშაობის არსი, რომელიც ზარის კვლევასთანაა დაკავშირებული, კარგად ჩანს ოთხ გამოქვეყნებულ სტატიაში (Mzhavanadze & Scherbaum, 2020a, 2021; Scherbaum & Mzhavanadze, 2020, 2021) და ვიდეოპრეზენტაციაში (Mzhavanadze & Scherbaum, 2020b), სადაც ნაჩვენებია ამ მოვლენის შესახებ სხვადასხვა თვალსაზრისი: აკუსტიკური, მუსიკოლოგიური, ფონეტიკური, ლინგვისტური და, ასევე, კულტურული კონტექსტი. იმ ნაწილში,

<sup>4</sup> <https://www.uni-potsdam.de/en/soundscapelab/computational-ethnomusicology/a-new-web-based-video/audio-interface-for-traditional-georgian-vocal-music>

<sup>5</sup> <http://soundscapelab.de/GVM/PR/F0.php?vaname=3>

რომელსაც დღეს შევხები, გაანალიზებულია GVM-ის მონაცემთა ბაზაში არსებული, ზარის საექსპედიციო ჩანაწერების მუსიკალური და აკუსტიკური თავისებურებები. კვლევის მიზანი იყო, სხვადასხვა სოფლის მომღერალთა მიერ, ზარის 6 სხვადასხვა ვარიანტის, თერთმეტნაირი შესრულების ტონალური ორგანიზაციის შესწავლა. ზოგიერთ შესრულებაში აშკარა იყო სიმღერის ტონის ამაღლება 100 ცენტამდე წუთში. შეიმჩნეოდა, ასევე, მკვეთრი შიდაგარიანტული განსხვავებები მომღერალთა სხვადასხვა ჯგუფის შესრულებისას და ჰარმონიული წყობის მნიშვნელოვნად განსხვავებული სისტემების გამოყენება მათ მიერ.

ამის საპირისპიროდ, ზარის მეტეორი ვარიანტის ორი მომღერლო შესრულება, ჩანერილი სოფელ ზარგაშში, ფაქტობრივად, იდენტური აღმოჩნდა, რამაც ცხადყო იმპროვიზაციული ელემენტების დეფიციტი ამ ორ შესრულებაში. ჩვენი ანალიზის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო შედეგი გახლავთ იმის დადგენა, რომ ზარის მუსიკალური სტრუქტურა, გამოხატული, მაგალითად, მის ამბიტუსში, მელოდიური განვითარების სირთულესა და ჰარმონიული აკორდების არსენალში, სისტემატურად იცვლება ენგურის ხეობის გასწვრივ.

## 5. მომღერალთა ინტერაქცია

კიდევ ერთი ასპექტი, რომელსაც მინდა, მოკლედ შევხვო, არის ჩვენი ბოლოდროინდელი საქმიანობა, რომელიც დღესაც გრძელდება და უკავშირდება მომღერალთა არავერბალურ ინტერაქციას პოლიფონიური მუსიკის შესრულების პროცესში. 2019 წელს, ოზურგეთის ტრიო „ხელხვავის“ წევრებთან – ლაშა ჩხარტიშვილთან (ბანი), გურამ გუნთაძესთან (შუა ხმა) და მამუკა სირაძესთან (ზედა ხმა) ერთად, ჩვენ ჩავატარეთ ექსპერიმენტი, სიმღერის პროცესში, მომღერალთა გულისცემის სიხშირის მონიტორინგისათვის. ამისათვის, ჩვეულებრივ ყურსასმენებთან და ხორხის მიკროფონებთან ერთად, თითოეული მათგანი აღჭურვით პულსის სენსორით, რომელიც მივამაგრეთ საჩვენებელ თითზე (სურ. 2). ჩვენ გვინდოდა, დავრწმუნებულიყავით, რომ მომღერლები კარგად იყვნენ განწყობილნი ერთმანეთის მიმართ და, ასევე, ჩაგვწერა იმდენად რთული სიმღერა, რომ ის გამორჩეული ყოფილიყო მანტრას მომღერალთა ანალოგიური ექსპერიმენტისაგან. ამ ორი პირობის საფუძველზე, შევარჩიეთ გურული ხალხური სიმღერა „ჩვენ მშვიდობა“, რომელიც შესრულდა ჩანერის ბოლოს.

არ მოვყვები მოვლენების დეტალურ აღწერას, რაც შეგიძლიათ წაიკითხოთ ჩვენს ნაშრომებში (Scherbaum & Müller, 2022), თუმცა, ვიტყვი, რომ გურამისა და მამუკას გულისცემა ერთდროულად ჩქარდებოდა და ნელდებოდა შესრულების პროცესში. ეს, შესაძლოა, გამოწვეული ყოფილიყო მათი სუნთქვის სინქრონიზაციით და კავშირით სუნთქვასა და გულისცემას შორის, რესპირატორული სინუსური არითმიის (RSA) გზით, თუმცა, სხვა ფაქტორებიც არაა გამორიცხული. ეს შედეგები საკმაოდ დამაიმედებელია და ცხადყოფს, რომ არსებობს ბევრი ახალი და აქტუალური ინფორმაცია, რომლის მიღება შესაძლებელია სხვადასხვა ტიპის სენსორების ერთობლივი გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიური ჩანერის პროცესში.

## 6. დასკვნები

წარმოდგენილი შედეგები ცხადყოფს გამომთვლელი საშუალებების ზოგიერთ პოტენციურ უპირატესობას ზეპირი გადაცემის, ქართული და სხვა, არადასავლური ტრადიციული მუსიკის ანალიზისათვის, ასევე, სავლელ ეთნომუსიკოლოგიური მასალის გავრცელების მნიშვნელობას ახალი ტიპის მულტიმედიური და მრავალარხიანი ჩანაწერების მეშვეობით (ვიდეო და აუდიო ჩამწერების, ასევე,

კუნთოვანი ვიბრაციის, პულსისა და სუნთქვის სენსორების გამოყენებით).

გრძელვადიან პერსპექტივაში, ვიმედოვნებ, რომ ამგვარი მიდგომა საშუალებას მომცემს, კვლევის ფოკუსი გადავიტანო დოკუმენტური საკითხიდან „რას მღერიან?“ უფრო რთულ საკითხებზე, როგორებიცაა: „როგორ მოქმედებს მუსიკა?“ და „როგორ ურთიერთქმედებენ მომღერლები?“

### **მადლიერება**

დასასრულს, მინდა, მადლობა გადავუხადო ყველას, ვინც წვლილი შეიტანა ამ პროექტის წარმატებაში, კერძოდ, ყველა მომღერალს, რომელმაც გაგვიზიარა თავისი მუსიკა. ეს იყო წარმოუდგენლად მდიდარი გამოცდილება, როგორც, ჩემთვის, პირადად, ისე, სამეცნიერო თვალსაზრისითაც.

სამუშაო განხორციელდა გერმანიის კვლევითი ფონდის მხარდაჭერით (DFG MU 2686/13-1, SCHE 280/20-1).

***თარგმნა მაკა ხარძიანმა***

FRANK SCHERBAUM  
(GERMANY)

## FIVE YEARS OF COMPUTATIONAL ANALYSIS OF TRADITIONAL GEORGIAN VOCAL MUSIC: THE GVM PROJECT

### 1. Introduction

Computational ethnomusicology is still a young, but rapidly growing field of research which involves a number of different disciplines. In this presentation I will look back on five years of collaborative work within the research project „Computational Ethnomusicology of Traditional Georgian Vocal Music (GVM)“, which has been funded by the German Research Foundation (DFG) since 2018 and is jointly conducted at the Universities of Erlangen and Potsdam by an international and interdisciplinary team<sup>6</sup>. Specifically, I will share my personal selection of some of our attempts to combine computational approaches with classical ethnomusicological methods. Already before the beginning of the project, a lot of time and resources went into the generation and processing of data sets. In total, three large digital data sets, particularly suited for computational analysis, were created or re-processed and used during the GVM project. Two of them, the Erkomaishvili dataset (Müller et al., 2017; Rosenzweig et al., 2020; Scherbaum et al., 2017, 2020, 2021), which contains the Tbilisi State Conservatory recordings of Artem Erkomaishvili from the year 1966, and the GVM dataset (Scherbaum et al., 2019; Scherbaum, Mzhavanadze, et al., 2018; Scherbaum & Mzhavanadze, 2018), which mainly contains recordings of Svan music, are already freely accessible through Web-based Audio/Video interfaces at the University of Erlangen<sup>7</sup>, through which each of the recorded synchronized tracks can be very conveniently accessed individually or jointly. Regarding the GVM dataset, all the original, *high-resolution* audio, video, photographs, and the documentation of the recording sessions, etc. is kept in a long-term archive at the University of Jena which was also funded by the German Research Council<sup>8</sup>. With these three corpora, there now exists a collection of *high-quality* recordings of traditional Georgian vocal music which is open for non-commercial use. A key aspect and the main reason why these data are so useful for Computational Ethnomusicology is that separate recordings exist for each of the individual voices, either directly recorded with larynx microphones (Kane & Scherbaum, 2016; Scherbaum, 2016; Scherbaum et al., 2015; Scherbaum, Rosenzweig, et al., 2018) or generated through post-processing (Müller et al., 2017). This allows for a variety of interesting and partially new research questions to be addressed. In the following, I will touch upon a few selected topics and some essential lessons which we learned along the way.

---

<sup>1</sup> Project team members in alphabetical order: Reza D. D. Esfahani (Potsdam), Meinard Müller (Erlangen), Nana Mzhavanadze (Potsdam), Sebastian Rosenzweig (Erlangen), Frank Scherbaum (Potsdam), Daniel Vollmer (Potsdam).

<sup>2</sup> <https://www.audiolabs-erlangen.de/resources/MIR/2019-GeorgianMusic-Erkomaishvili> <https://www.audiolabs-erlangen.de/resources/MIR/2017-GeorgianMusic-Scherbaum>

<sup>3</sup> <https://lazaradb.gbv.de/detail/7392>



## 2. The Tonal Organization of Traditional Georgian Music

This has been one of the most controversial topics of scholarly dispute during the last decades (Erkvanidze, 2002, 2016; Tsereteli & Veshapidze, 2014, 2015). Our contribution to this discourse is based on the comprehensive acoustical analysis of the Erkomaishvili- and the GVM dataset (Scherbaum et al., 2020, 2022). This work was technically rather challenging, for example because of the considerable continuous pitch drifts in the Svan repertoire. In this context we had to develop, test and implement, a number of new methods (Müller et al., 2017; Rosenzweig et al., 2019, 2021, 2022).

### There are three Main Lessons which I Feel We Learned in the Course of this Work:

1. To understand the Tonal Organisation of the Erkomaishvili- and the GVM dataset requires the understanding of three quantities: first the pitch inventory, in other words what pitches are used as skeleton of a song; second the harmonic interval inventory; and third the melodic step size distribution, which explains how the pitches of the pitch inventory are combined in a melodic phrase.

2. The interval structure of the harmonic interval inventories differ systematically from the interval structure of the pitch inventories, probably because of harmonic intonation adjustments which have already been qualitatively described early in the last century (Nadel, 1933). For example, the harmonic 2nd is nearly always close to 200 cents, while the melodic 2nds are significantly smaller. Part of the reason may be that harmonic 2nds have to appear as side products of the popular Georgian 1-4-5 chord.

3. The melodic step sizes used in actual performances were found to differ widely and scatter around 170 cents. At first glance, this might be taken as evidence for an equi-distant (unitonic) scale. However, this should at best be seen as an approximation. As for the Erkomaishvili dataset (Rosenzweig et al., 2020) for example, the melodic intervals around the most salient pitch group of a chant were often observed to be significantly larger than what would be expected from a unitonic scale (Scherbaum et al., 2020).

In addition, there are fundamental statistical arguments against the use of a small number of melodic step sizes to reconstruct a melodic scale. The fact that the melodic step size distribution peaks at roughly 170 cents and is more or less symmetric, will nearly always result in samples which are taken from the center of this distribution, in other words be close to 170 cents, independent of the pitch distribution. Therefore, I see the analysis of melodic step sizes as the least reliable method to determine the melodic scales.

## 3. New Dynamic Visual Representations of Traditional Georgian Music

The visual representation of traditional Georgian vocal music is a topic where computational tools can be especially helpful. In this context, we have experimented with different types (perspectives) of video representations of songs<sup>9</sup>. One example in which a cursor follows the pitch and note trajectories while you can listen to the music can be accessed on the project website<sup>10</sup> and is illustrated in Fig. 1.

<sup>4</sup> <https://www.uni-potsdam.de/en/soundscapelab/computational-ethnomusicology/a-new-web-based-video/audio-interface-for-traditional-georgian-vocal-music>

<sup>5</sup> <http://soundscapelab.de/GVMPR/F0.php?vaname=3>

In this representation, the note lyrics are displayed on top of the “notes”. Subtitles for the individual singer’s close-up face videos are shown on the left side of the screen. The red cursors *mark* the actual position within the song. The green number in the ellipse in the upper right of the plot shows the F0-value of the lowest voice at the cursor position in Cents (relative to the chosen reference frequency of 55 Hz). The numbers displayed as sub- and superscripts give the harmonic interval of the second lowest voice with respect to the bass voice and the harmonic interval of the highest voice with respect to the lowest voice, respectively. Finally, the distribution on the right side of the plot shows the frequency distribution of the F0-values from within all the notes in the song. We refer to this as „pitch distribution“ or „pitch inventory“. It is one of the ways to display the tuning system used in that song. Each peak corresponds to a scale degree. For a more detailed explanation see (Scherbaum et al., 2020). The tilted numbers in gray between the peaks of this distribution show the intervals between the different scale degrees in cents. As a reminder, 100 cents correspond to a semitone. This way, any tuning system used can be displayed in an undistorted way. For the audio, we made use of the pywebaudioplayer (Pauwels & Sandler, 2018), which allows the control of the volume of the individual voices during playback. This way listeners can generate the own ensemble mix.

#### 4. Svan Funeral Dirges Zär aka Zari

Svan zär is a 3-voiced male chant which is sung on the day of a funeral, before the corpse of the deceased is put into the grave. The singers usually stand outside of the house of the deceased, behind a table with food and drinks. Different Svan villages used to have different variants of zär although now only 11 different variants are said to be actively maintained. Since Svan funeral rituals are believed to very old, our collection of zär recordings is a particular gem in our dataset, for research as well as culturally. The core of our work related to the investigation of Zär has been published in four companion papers (Mzhavanadze & Scherbaum, 2020a, 2021; Scherbaum & Mzhavanadze, 2020, 2021) and a video presentation (Mzhavanadze & Scherbaum, 2020b), which cover different perspectives on this phenomenon: acoustical, musicological, phonetic and linguistic, as well as the cultural context. In the part which is touched upon today, we analyzed the musical acoustical properties based on the Zär field recordings in the GVM dataset. The aim of the study was to investigate the tonal organization of the eleven different performances of six different variants of zär, performed by singers from different villages. For some of the performances, we observed a strong gradual pitch rise of up to 100 cents per minute. The intra-variant differences in the performances of different groups of singers were observed to be remarkably different, including the use of significantly different harmonic tuning systems. In contrast, two subsequent performances of the Mešt’ia variant of zär by a group of singers recorded in Zargāsh were essentially identical. This demonstrates the widespread absence of improvisational elements in these two performances. One of the most interesting results of our analysis is the observation that the musical structure of zär, expressed for example in its ambitus, the complexity of its melodic progression, and its harmonic chord inventory change systematically along the course of the Enguri valley.

#### 5. Singer interaction

One more aspect which I want to briefly mention is some very recent and still ongoing work about the non-verbal interaction of singers during performances of polyphonic music. In July 2019, together with Lasha Chkhart’ishvili (bass voice), Guram Guntadze (middle voice), and Mamuka

Siradze (top voice) from the trio Khelkhvavi in Ozurgeti, we conducted an experiment to monitor the singers' heartbeat rates during singing. So in addition to the usual headset- and larynx microphones, each singer got equipped with a pulse sensor taped to his index finger (Fig. 2). We wanted to make sure that the singers were already well tuned to each other. In addition, we wanted to record a song which is sufficiently complex to set it aside from similar experiments conducted for mantra singing. These two conditions let us choose the Gurian folk song Chven Mshvidoba, which was sung close to the end of the session.

Without going into any detail, which can be found in (Scherbaum & Müller, 2022), we observed that the hearts of Guram and Mamuka (middle and top voice singers) accelerate and decelerate more or less simultaneously during the performance. This may be caused by a synchronization of their respiration and a coupling between respiration and heart beat via a phenomenon called respiratory sinus arrhythmia (RSA), but there may also be other factors contributing. These results are quite encouraging and suggest that there is a lot of new and relevant information to be gained from the joint use of different sensor types during ethnomusicological recording sessions.

## **6. Conclusions**

The selected results demonstrate some of the potential benefits of computational tools for the analysis of Georgian and other non-western oral music traditions and the benefits of extending ethnomusicological field recordings to new types of multimedia, and multi-channel recordings (including video, audio, muscle vibrations, heartbeat, and respiration sensors). In the long run, I hope that such an approach will allow shifting the research focus from the pure documentation of "what is sung?" to more complex questions such as "how does the music work?" and "how do singers interact?".

## **Acknowledgements**

I want to close with a big thank you to everyone who contributed to the success of this project, in particular to all the singers who shared their music with us. It has been an incredibly enriching experience for me, personally as well as scientifically. This work was supported by the German Research Foundation (DFG MU 2686/13-1, SCHE280/20-1).

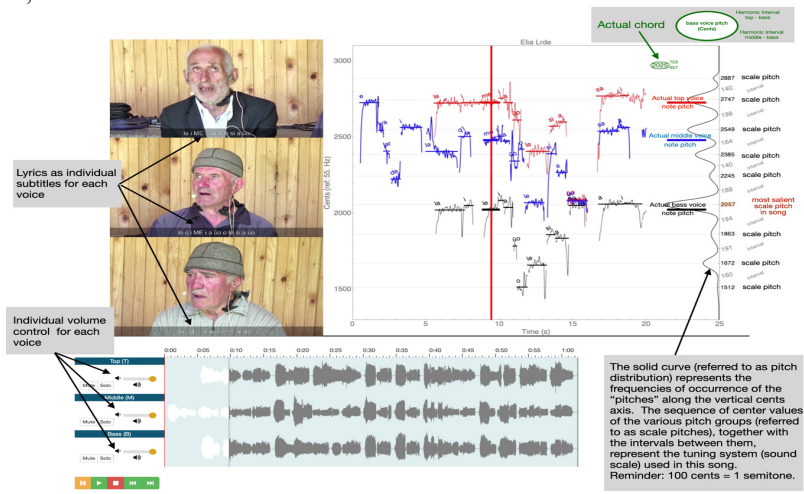
## References

- Erkvanidze, M. (2002). On georgian scale system. In Rusiko Tsurtsunia & Joseph Jordania (Eds.), *The First International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 178–185). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire
- Erkvanidze, M. (2016). The Georgian Musical System. In Beauguitte, P., Duggan, B., Kelleher, J. (Eds.), *6th International Workshop on Folk Music Analysis* (pp. 74–79). Dublin: Technological University Dublin
- Kane, F., & Scherbaum, F. (2016). Using body vibrations for teaching, visualization and analysis of traditional Georgian singing. In Rusiko Tsurtsunia & Joseph Jordania (Eds.), *8th International Symposium on Traditional Polyphony* (pp.190–197). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Müller, M., Rosenzweig, S., Driedger, J., & Scherbaum, F. (2017). Interactive Fundamental Frequency Estimation with Applications to Ethnomusicological Research. *Conference on Semantic Audio*, 8. Erlangen, Germany. <http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=18777>
- Mzhavanadze, N., & Scherbaum, F. (2020a). Svan Funeral Dirges (Zär): Musicological analysis. *Musicologist*, 4(2), 168–197. <https://doi.org/10.33906/musicologist.782185>
- Mzhavanadze, N., & Scherbaum, F. (2020b). Zär, polyphonic group laments from Svaneti/Georgia. Society of Ethnomusicology (SEM) Annual Meeting.
- Mzhavanadze, N., & Scherbaum, F. (2021). Svan Funeral Dirges (Zär): Cultural Context. *Musicologist*, 5(2), 133–165. <https://doi.org/10.33906/musicologist.906765>
- Nadel, S. F. (1933). *Georgische Gesänge*. Lautabt, Leipzig: Harrassowitz in Komm.
- Pauwels, J., & Sandler, M. B. (2018). pywebaudioplayer: Bridging the gap between audio processing code in Python and attractive visualisations based on web technology. Web Audio Conference WAC-2018, Berlin, Germany.
- Rosenzweig, S., Scherbaum, F., & Meinard Müller. (2022). Computer-Assisted Analysis of Field Recordings: A Case Study of Georgian Funeral Songs. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 16(1), 1–16. <https://doi.org/10.1145/3551645>
- Rosenzweig, S., Scherbaum, F., & Müller, M. (2019). Detecting Stable Regions in Frequency Trajectories for Tonal Analysis of Traditional Georgian Vocal Music. *20th International Society for Music Information Retrieval Conference* (352–359). Delft, The Netherlands. <https://archives.ismir.net/ismir2019/paper/000041.pdf>
- Rosenzweig, S., Scherbaum, F., & Müller, M. (2021). Reliability assessment of singing voice F0-estimates using multiple algorithms. *ICASSP, IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing – Proceedings* (261–265). <https://doi.org/10.1109/ICASSP39728.2021.9413372>
- Rosenzweig, S., Scherbaum, F., Shugliashvili, D., Arifi-Müller, V., & Müller, M. (2020). Erkomaishvili Dataset: A Curated Corpus of Traditional Georgian Vocal Music for Computational Musicology. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*, 3(1), 31–41. <https://doi.org/10.5334/tismir.44>
- Scherbaum, F. (2016). On the benefit of larynx-microphone field recordings for the documentation and analysis of polyphonic vocal music. *Proc. of the 6th International Workshop Folk Music Analysis* (80–87). Dublin/Ireland,
- Scherbaum, F., Loos, W., Kane, F., & Vollmer, D. (2015). Body vibrations as source of information for the analysis of polyphonic vocal music. *Proceedings of the 5th International Workshop on Folk Music Analysis*, 5, 89–93, Paris, France: University Pierre and Marie Curie.
- Scherbaum, F., & Mueller, M. (2023). From Intonation Adjustments to Synchronization of Heart Rate Variability: Singer Interaction in Traditional Georgian Vocal Music. *Musicologist*, 7(2), 155–177. <https://doi.org/10.33906/musicologist.1144787>
- Scherbaum, F., Müller, M., & Rosenzweig, S. (2017). Analysis of the Tbilisi State Conservatory Recordings of Artem Erkomaishvili in 1966. *7th International Workshop on Folk Music Analysis*, 29–36. Malaga, Spain. <https://www.researchgate.net/publication/320716492-Analysis-of-the-Tbilisi-State-Conservatory-Recordings-of-Artem-Erkomaishvili-in-1966>

- Scherbaum, F., & Mzhavanadze, N. (2018). *A new archive of multichannel-multimedia field recordings of traditional Georgian singing, praying, and lamenting with special emphasis on Svaneti*. LaZAR-Database. <https://www.uni-potsdam.de/fileadmin/projects/soundscapelab/PapersMusic/2017/ArchiveDescription-V5small.pdf>
- Scherbaum, F., & Mzhavanadze, N. (2020). Svan Funeral Dirges (Zär): Musical Acoustical Analysis of a New Collection of Field Recordings. *Musicologist*, 4(2), 138–167. <https://doi.org/10.33906/musicologist.782094>
- Scherbaum, F., & Mzhavanadze, N. (2021). Svan Funeral Dirges (Zär): Language-Music Relation and Phonetic Properties. *Musicologist*, 5(1), 66–82. <https://doi.org/10.33906/musicologist>
- Scherbaum, F., Mzhavanadze, N., Arom, S., Rosenzweig, S., & Müller, M. (2020). Tonal Organization of the Erkomaishvili Dataset: Pitches, Scales, Melodies and Harmonies. In Scherbaum, F. (Ed.), *Computational Analysis of Traditional Georgian Vocal Music (Issue 1)* (pp. 1–64). Potsdam: Universitätsverlag Potsdam <https://publishup.uni-potsdam.de/frontdoor/index/index/docId/47614>
- Scherbaum, F., Mzhavanadze, N., Arom, S., Rosenzweig, S., & Müller, M. (2021). Analysis of Tonal Organization and Intonation Practice in the Tbilisi State Conservatory Recordings of Artem Erkomaishvili of 1966. *Sixth Analytical Approaches to World Music Conference*, Musée de l’Homme, Paris/France.
- Scherbaum, F., Mzhavanadze, N., & Dadunashvili, E. (2018). A Web-Based, Long-Term Archive of Audio, Video, and Larynx-Microphone Field Recordings of Traditional Georgian Singing, Praying and Lamenting with Special Emphasis on Svaneti. In Tsursumia, R., & Jordania, J. (Eds.), *9th International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 174–180). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Scherbaum, F., Mzhavanadze, N., Rosenzweig, S., & Müller, M. (2019). Multi-media recordings of traditional Georgian vocal music for computational analysis. *9th International Workshop on Folk Music Analysis*. Birmingham. <https://www.researchgate.net/publication/341680587-MULTI-MEDIA-RECORDINGS-OF-TRADITIONAL-GEORGIAN-VOCAL-MUSIC-FOR-COMPUTATIONAL-ANALYSIS>
- Scherbaum, F., Mzhavanadze, N., Rosenzweig, S., Müller, M. (2022). Tuning Systems of Traditional Georgian Singing Determined from a New Corpus of Field Recordings. *Musicologist*, 6(2), 142–168. <https://doi.org/10.33906/musicologist.1068947>
- Scherbaum, F., Rosenzweig, S., Müller, M., Vollmer, D., & Mzhavanadze, N. (2018). Throat Microphones for Vocal Music Analysis. *Demos and Late Breaking News of the International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*.
- Tsereteli, Z., & Veshapidze, L. (2014). On the Georgian traditional scale. In Rusiko Tsursumia & Joseph Jordania (Eds.), *7th International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 288–295). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Tsereteli, Z., & Veshapidze, L. (2015). Video of the presentation “The empirical research of a Georgian sound scale”. 2015 IAML/IMS Congress. <https://youtu.be/TFncneafovI>

**სურათი 1.** დინამიური აუდიო/ვიდეო ინტერფეისის ეკრანული ანაბეჭდი, რომელიც შეიქმნა GVM პროექტის განმავლობაში. მომდერლები ზემოდან ქვემოთ: გიგო ჩამგელიანი, მურად ფირცხელანი და გივი ფირცხელანი, ყველანი ლატალი/ლახუშდიდან, სვანეთი.

**Figure 1.** Screenshot of the dynamic audio/video interface which was developed during the GVM project. Singer from top to bottom are Gigo Chamgeliani, Murad Pirtskhelani, and Givi Pirtskhelani, all from Latali/Lakhushdi in Svaneti.



**სურათი 2.** ტრიო „ხელხვაკი“ ოზურგეთიდან. მარცხნიდან მარჯვნივ: ლაშა ჩხარტიშვილი (ბანი), გურამ გუნთაძე (შუა ხმა) და მამუკა სირაძე (მაღალი ხმა).

**Figure 2.** Trio Khelkhvavi from Ozurgeti. From left to right: Lasha Chkhart'ishvili (bass voice), Guram Guntadze (middle voice), and Mamuka Siradze (top voice).



**აუდიოვიზუალური ეთნომუსიკოლოგია:  
გამონათქვამები და პერსპექტივები**

**AUDIOVISUAL ETHNOMUSCIOLOGY:  
CHALLENGES AND PERSPECTIVES**





**დაიპა რაჩინაიო-პირინიანე**  
**(ლიეტუვა)**

**აუდიოვიზუალური დოკუმენტირებისა და კომუნიკაციის  
პრობლემატი ეთნომუსიკოლოგიის პარსკაქივიდას: ლიეტუვიური  
პოლიფონიური სიმღერის ჩანერის რამდენიმე შემთხვევა**

აუდიოვიზუალური დოკუმენტირების მნიშვნელობა ეთნომუსიკოლოგიაში დიდი ხანია რაც აღიარებულია. თუმცა მისი, როგორც ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ინსტრუმენტის მეთოდოლოგიური მნიშვნელობა, პირველად მანტლ ჰუდმა დაადასტურა 1971 წელს: „სინქრონული ხმის თანხლებით ფერადი კინოფილმის გადაღება დოკუმენტირების ყველაზე ხელმისაწვდომი საშუალებაა ეთნომუსიკოლოგისთვის“ (Hood, 1971: 202–203). აუდიოვიზუალური დოკუმენტირების საჭიროება, უმთავრესად, ეთნოქორეოლოგიას, მუსიკის საკრავიერ შემსრულებლობასა და მუსიკალური ინსტრუმენტების წარმოებას უკავშირდება. შესაბამისად, ვოკალური მუსიკა, რომელიც თავისი ბუნებით „ნაკლებად ვიზუალურია“, აუდიოვიზუალური კვლევისა და ეთნომუსიკალური ფილმის ობიექტი ვერ გახდა (თუმცა, ჰუგო ზემპმა გადაიღო ხმის წარმოების უჩვეულო ხერხებზე ფოკუსირებული არაერთი ფილმი<sup>1</sup>, გამორჩეულ ვოკალურ ტექნიკასა<sup>2</sup> თუ სიმღერის განსაკუთრებულ ტრადიციებზე<sup>3</sup>). ეს ტენდენცია ლიეტუვიური ეთნომუსიკოლოგიაშიც თვალსაჩინოა. ეს დასტურდება თუნდაც იმით, რომ 1997 წელს ეთნომუსიკოლოგების მიერ შექმნილი პირველი კინოკამერები, ძირითადად, ინსტრუმენტული მუსიკისა და ცეკვების დოკუმენტირებისთვის იქნა გამოყენებული.

„აუდიოვიზუალური ეთნომუსიკოლოგიის“ პრობლემის არჩევით, რომელიც ფრიად რელევანტურია დღეს, ჩემს სტატიაში ვფოკუსირდები ლიეტუვიური პოლიფონიური სიმღერის აუდიოვიზუალური ჩანერის რამდენიმე შემთხვევაზე. კერძოდ, გავაანალიზებ შემოქმედებით პროცესს აუდიოვიზუალური საქსპედიციო პროექტისა „ერთი ლიეტუვა – ხუთი ეთნო-სამყარო“, რომელიც განხორციელდა ლიეტუვას მუსიკისა და თეატრის აკადემიის მიერ 2017–2015 წლებში; გზადაგზა კი განვიხილავ ფოლკლორის აუდიოვიზუალური დოკუმენტირების ზოგად პრობლემებს, რომლებიც განპირობებულია სხვადასხვა მიზნითა და მუშაობის მეთოდით.

სტატიის მიზანია წარმოადგინოს ეთნომუსიკოლოგთა და რეჟისორ-დოკუმენტალისტთა სხვადასხვაგვარი მიდგომა ტრადიციული მუსიკის აუდიოვიზუალური ჩანერისადმი. როგორც აუდიოვიზუალური ექსპედიციების მონაწილე, ეთნომუსიკოლოგ-კონსულტანტის რანგში, სავსე კვლევებში ვაერთიანებდი მონაწილეთა დაკვირვების მეთოდებს. ეს დამეხმარა, გამეცნობიერებინა არა მხოლოდ თავად აუდიოვიზუალური დოკუმენტირების პროცესი და მისი შედეგები (ჩანერილი მასალა), არამედ მომეხდინა აუდიოვიზუალური ჩანერის სხვადასხვა მეთოდის შედარებაც, რაც მნიშვნელოვანი შეიძლება იყოს კვლევის ეთნომუსიკოლოგიური მიმართულებისთვის.

მოხსენება ეფუძნება გადაღების დროს დაფიქსირებულ სიტუაციებსა და

<sup>1</sup> “Yootzing and Yodelling” (1987), „სიუზანასა და იოზეფის ქორწილი“ (1985) და სხვ.

<sup>2</sup> „თავის ხმა, გულმკერდის ხმა“ (1987), „ჰარმონიკის სიმღერა“ (1990) და სხვ.

<sup>3</sup> „დაკრძალვის საგალობლები ქართული კავკასიიდან“ (2007), „ცერიანას მრავალხმიანობა: კომპანია საკო“ (2010), „კახური სუფრული სიმღერები“ (2016) და სხვ.

გარკვეულ „გაუგებრობებს“ ეთნომუსიკოლოგებსა და ლიეტუვური კინოს ცნობილ ოსტატებს შორის (კინორეჟისორი – ინესა კურკლიეტიტე, ვიდეოგრაფები – ალგიმანტას მიკუტენასი და ადომას იაბლონსკისი, ხმის რეჟისორი – რამუნას იასუტისი), რაც შედეგია აუდიოვიზუალური დოკუმენტირების შესახებ განსხვავებული თვალსაზრისების არსებობისა (ავთენტიკური სიტუაციის დოკუმენტირება მხატვრული ფორმების შექმნის წინააღმდეგ).

არაერთმა მკვლევარმა დასვა საკითხი განსხვავების შესახებ ეთნომუსიკოლოგ მკვლევართა და კინემატოგრაფისტთა მიერ განხორციელებულ აუდიოვიზუალურ დოკუმენტირებას შორის. ICTM-ის VII კოლოქვიუმმა, სახელწოდებით „კინოგადაღებისა და ვიდეოჩანერის მეთოდები და ტექნიკა ეთნომუსიკოლოგიაში“, რომელიც გაიმართა ბრატისლავაში 1988 წელს, დაადგინა განსხვავება კვლევით ფილმსა და დოკუმენტურ ფილმს შორის ეთნომუსიკოლოგიაში (Baily, 1988). თუმცა, ლეონარდო დ'ამიკოს მიერ ჩატარებული დაკვირვების თანახმად, „დოკუმენტური ფილმის კატეგორიაში, ასევე, აუცილებელია, დადგინდეს ტიპოლოგიური განსხვავება ეთნომუსიკალურ და ეთნომუსიკოლოგიურ დოკუმენტურ ფილმებს შორის (D'Amico, 2017: 3).

განსხვავება კინემატოგრაფიულ ჩანაწერსა და ფილმს შორის, ოსკარ ელშეკმა ასე აღწერა: „პირველი არის უბის წიგნაკი შემდგარი კინოკადრებისგან, ხოლო მეორე მხატვრული ფორმაა, რომელიც გააზრებულად იყენებს გამოსახულების, სურათის, მოძრაობის, სივრცის, დროისა და სინტაქსის ელემენტებს, გვანჯდის რა ვიზუალურ შეტყობინებას კულტურისა და საზოგადოების შესახებ“ (Elschek, 1989: 27). ო. ელშეკის ტერმინი „უბის წიგნაკი“ ახლოსაა ჯონ ბეილის ტერმინთან „საველე ფილმი“. ფილმის შექმნაზე საუბრისას ჯ. ბეილი ყურადღებას ამახვილებს კინოგადაღებაზე, როგორც ერთგვარ საველე სამუშაოზე. ეს შეიძლება იყოს კინემატოგრაფიის პროცესის ნაწილი (Baily, 2009: 59), რადგან „კვლევითი ფილმის დაუმუშავებელი კადრები ეთნოგრაფის საველე შენიშვნების მსგავსია“ (Baily, 1988: 196).

თუმცა, აუდიოვიზუალური დოკუმენტირების განსხვავებული მიდგომების პრევენტაცია არ არის ჩემი მოხსენების მთავარი საგანი. ტრადიციული მუსიკის აუდიოვიზუალური ჩანაწერის ზოგადი პრობლემების გარდა, პირველ რიგში, სიმღერების (განსაკუთრებით მრავალხმიანის) გაციფრება მაინტერესებს.

მე აღვიქვამ სიმღერის გადაღებას არა როგორც ინდივიდუალური ნიმუშის დოკუმენტირებას, არამედ როგორც პროცესს, რომელიც ყოველ ჯერზე უნიკალურია, ჟღერს აქ და ახლა, როგორც ინდივიდუალური, ისე კოლექტიური ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი.

ბოლო დროს ფოლკლორის მკვლევრები სულ უფრო მეტ ყურადღებას აქცევენ ფენომენოლოგიურ მიდგომას, რომელიც ეხმარება მომღერალს თავისი პიროვნების წარმოჩენაში, სიმღერისადმი მომღერალ-შემოქმედის მიდგომის გამოვლენაში. როგორც ფოლკლორისტი გიედრე შმიტიენე აღნიშნავს, „საზღვარი უბრალო მეტყველებასა და ფოლკლორულ ნაწარმოებს შორის პირობითია და მკვლევრის მიერ განისაზღვრება“ (Smitiene, 2010: 80). მაშინაც კი, თუ სიმღერები ჩანერილია ვერბალური ტექსტის გარეშე, მკვლევრის აზრით, „რჩება კითხვა, რომელიც ეხება მათ ავტონომიას ცხოვრებასთან მიმართებაში“ (იქვე). ამ თემის შემდგომი განვითარებისთვის მნიშვნელოვანია ალბერტ ბ. ლორდის მიერ გაკეთებული დაკვირვებები. მკვლევარი კონცეპტუალურად პრიორიტეტს ანიჭებს მღერას, როგორც ქმედებას, სიმღერასთან შედარებით, ანუ ფოკუსი შედეგიდან პროცესზე გადააქვს (Lord, 1995: 3–4).

სიმღერის აუდიოვიზუალური ჩანაწერის პროცესში სხვადასხვა საკითხი,

რომელიც შეიძლება აქტუალური იყოს სიმღერის შემდგომი კვლევისთვის, შეიძლება კონცეპტუალიზდეს რამდენიმე ასპექტში: მომღერლების ანსამბლი, როგორც ერთგვარი სოციალური ჯგუფი; შიდა ურთიერთობები ამ ჯგუფში; მომღერალთა იერარქია, ხელმძღვანელობა; მომღერლებს შორის კომუნიკაცია სიმღერის დროს და სიმღერებს შორის ინტერვალებში; ინდივიდუალური მომღერლებისა და მომღერალთა ჯგუფის ესთეტიკური დამოკიდებულების შედარება სიმღერასა და მღერასთან და ა.შ.

იმისათვის რომ გათვალისწინებული იყოს ყველა აღნიშნული კონტექსტი, აუცილებელია მჭიდრო კომუნიკაცია ჩამწერსა და მომღერალს შორის. აქ უნდა გავიხსენოთ სავსე კვლევების დროს ეთნომუსიკოლოგებისთვის (სიმღერების მკვლევრებისთვის) ტიპური, სპეციფიკური ასპექტები: მომღერლებთან მჭიდრო კონტაქტის დამყარება; აუდიო/ვიდეო აღჭურვილობის ადაპტირება (შეუმჩნეველად ჩანერის მცდელობისას ან პირიქით, აღჭურვილობის შესაძლებლობების გაცნობისას და ა.შ.); ნების მიცემა მომღერლებისთვის, იმღერონ ის, რაც იმ დროს სურთ; შეთავაზება იმღერონ ის, რაც მომავალი კვლევისთვის ღირებული იქნება; ხმების „გაცვლის“ შეთავაზება; მომღერლების მონათხრობის გადაღება; არაფორმალური ინტერვიუების ჩანერა; მსმენელებთან კომუნიკაცია და ა.შ.

ზემოთ ჩამოთვლილი ასპექტების უმრავლესობა, 2015–2017 წლების აუდიოვიზუალური ექსპედიციების დროს სრულად იყო უგულებელყოფილი. შეგახსენებთ, რომ ჩემ მიერ, თავდაპირველად, ჩაფიქრებული იყო ექსპედიციების ციკლი ლიეტუვას რეგიონებში. დაგეგმილი გვქონდა ეთნომუსიკალური ფილმების შექმნა ყველა რეგიონისთვის. ცნობილი ლიეტუველი კინემატოგრაფისტების მოწვევით გვსურდა სხვადასხვა რეგიონის მომღერლებისა და მუსიკოსების ყველაზე ტიპური თვისებების ხარისხიანად გადაღება, რადგან სწორედ მათ შეეძლოთ ადგილობრივი საზოგადოებისა და მისი მუსიკალური კულტურის საუკეთესოდ წარმოჩენა. მოსალოდნელი იყო, რომ ჩანერილი ვიდეოსა და ხმის კარგი ხარისხი „ფართო საზოგადოების“ ყურადღებას მიიპყრობდა (არაერთი მკვლევარი წერდა ხარისხზე, როგორც დოკუმენტური ფილმის ერთ-ერთ გამორჩეულ ნიშანზე) (Elschek, 1989; Simon, 1989; et al.). გასაგებია, რომ მას შემდეგ, რაც ეთნოგრაფიული ფილმების შექმნის დავალება მისცეს, რეჟისორებს ევალებოდათ აუდიოვიზუალური ექსპედიციის დროს ყველაფერზე ადლოთ კონტროლი, თუმცა, გამოვიდა ისე, რომ ეთნომუსიკოლოგები (მე და ვარსა ლიუკუტე ზაქარიენე) აღმოვიჩინეთ ბიზნეს-კონსულტანტები, შუამავლები რეჟისორებსა და გადასაღებ ხალხს შორის.

მოხსენების შემდგომი ტექსტი დაკავშირებული იქნება ჩემს გამოცდილებასთან, რომელიც აუდიოვიზუალური ექსპედიციების დროს მივიღე.

### **ჩემი მოსაზრებები კინოგადაღების პროცესის შემდეგ**

**მზადება გადაღებისთვის, გადაღებების დაწყება.** თავიდანვე ცხადი გახდა ფუნდამენტური განსხვავებები ეთნომუსიკოლოგთა და კინემატოგრაფისტთა საქმიანობასა და სამუშაო მეთოდებს შორის:

- **ეთნომუსიკოლოგთა სამუშაო:**

მომღერლებთან კომუნიკაცია, მათთან მაქსიმალურად მჭიდრო ურთიერთობის დასამყარებლად (ხშირად ძველი კავშირების განახლება, რომლებიც წინა მრავალჯერადი ვიზიტებისა და ხანგრძლივი საუბრების დროს დამყარდა); რეჟისორების პრეზენტაცია და გადაღების მიზნის აღწერა; გადაღების გარემოსთან, ასევე, გადაღების პროცესში გამოყენებულ აუდიო და ვიდეო აღჭურვილობასთან ადაპტირება (აქ წარმოდგენილი მეთოდები ემყარება სავსე კვლევების სერიოზულ

გამოცდილებას, ცოდნას, რომ მომღერლების უმრავლესობა გაურბის კამერის წინ სიმღერას, არაბუნებრივად იქცევა და ამ მიზეზთა გამო, სიმღერისა და ვიდეოს ხარისხი ზარალდება).

ფოტოებზე აღბეჭდილია მომღერლების გადაღებისთვის მზადების რამდენიმე მომენტი (სურ. 1–5).

- **რეჟისორების სამუშაო:**

პირველია გადაღებისთვის საუკეთესო სივრცის შერჩევა; ლამაზი „კადრის“, „სურათის“ შექმნა კონკრეტული, სივრცული და ვიზუალური ელემენტების გამოყენებით (ეს პროცესი ყველაზე შრომატევადი და დამლელელია მომღერლებისთვის). მაგალითად, გადაწყდა მომღერლების გადაღება ლინეჟერის სოფლის ქუჩებში (მიუხედავად იმისა, რომ უკვე გვიანი შემოდგომა იყო, საკმაოდ ციოდა და მომღერლებს გაუჭირდათ გარეთ სიმღერა), „მოდრავი სურათის“ შთაბეჭდილების შექმნის მიზნით (სურ. 6; ვიდეომავ. 1).

დიდი ყურადღება ეთმობა ცალკეული მომღერლების პორტრეტების შექმნას, სპეციალური განათების შერჩევას (კინემატოგრაფისტი ა. მიკუტენასი ცნობილია სინათლის, ფერების, კადრის კომპოზიციის ოსტატურად გამოყენებით). მაგალითად, მომღერალ პეტრონელე კურულიენეს ხასიათი სოფელ ნიბრაგალისიდან წარმატებით და მხატვრულად დამაჯერებლად იყო წარმოდგენილი (სურ. 7).

ავთენტიკურობის (ხელახლა) შექმნა. განსხვავება აუდიოვიზუალური დოკუმენტაციის ავთენტიკურობასა და ეთნოგრაფიულ კინემატოგრაფიას შორის, საკმაოდ ვრცლად არის განხილული (Baily, 1988; Simon, 1989; Fiol, 2010, D'Amico, 2017 და სხვ.). არტურ სიმონის აზრით, ეთნომუსიკოლოგიური ფილმის თვალსაზრისით, ეს ნიშნავს „მუსიკისა და ცეკვის როგორც დღესასწაულების, ცერემონიების ან საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვა გარემოებების აუცილებელი ნაწილის დოკუმენტირებას ავთენტიკურ კულტურულ კონტექსტში“ (Simon, 1989: 43). თუმცა, საკმაოდ რთულია განისაზღვროს „ავთენტიკურობა“, რადგან თვით ეს ცნება მრავალფეროვანი და ცვალებადია როდესაც საქმე ეხება რეჟისორების მიერ „ბუნებრივი“ სიტუაციების, სახეების შექმნას, მომღერალთა რეპერტუარის შერჩევას და სხვ. ამიტომ საზღვარი ავთენტიკურსა და ხელოვნურად შექმნილს (ხელახლა შექმნილს) შორის ძალიან მყიფეა. აქ მიზანშეწონილი იქნება გავისხენოთ ოსკარ ელშეკის იდეა: „უნდა გვესმოდეს, რომ არ არსებობს მკაცრი საზღვრები ე.წ. დოკუმენტურ ფილმსა (ავთენტიკური, ობიექტური, რეალისტური გადაღებით) და მხატვრულ ფილმს შორის“ (Elschek, 32 :1989).

ლეონარდო დ'ამიკო, „რეალურისა“ და „ყალბის“ დილემის განხილვის შედეგად კინემატოგრაფიულ წარმოდგენაში, ასკვნის: „სინამდვილეში, რეალობის ყოველი წარმოდგენა ფიქციაა იმ გაგებით, რომ ეს არის ხელოვნური კონსტრუქცია, სამყაროს შერჩევითი ხედვა, წარმოებული გარკვეული მიზნით და, შესაბამისად, აუცილებლად გამოხატავს კონკრეტულ სუბიექტურობას ან თვალსაზრისს“ (D'Amico, 2017: 6).

გადაღებების დროს ხელოვნური „ავთენტიკურობის“ შექმნის საკმაოდ ბევრი შემთხვევა შევნიშნე. მათი უმრავლესობა უკავშირდება „ავთენტიკური“ სოფლის იმიჯის კინემატოგრაფისტებისეულ აღქმას. მაგალითად, მომღერლები სოფელ ჟიურაიდან (ვარენას რეგიონი), გადაიღეს ბალში, სადაც ისინი „მოჩარჩობულნი“ იყვნენ ვაშლის ორ ხეს შორის, ხოლო ბუნებრივ სურათს ავსებდა ქსოვილები, რომლებიც ხეებზე/ხეებს შორის ეკიდა. რეჟისორი ფიქრობდა, რომ ეს „უფრო ბუნებრივად“ გამოიყურებოდა (სურ. 8), სოფლელებისთვის კი, პირიქით, ეს ქსოვილები აფუჭებდა კადრს.

კიდევ ერთი პარადოქსული შემთხვევა იყო ეზოში მოსიარულე ინდაურის მოქცევა გადაღების არეალში (სურ. 9–11). ამ შემთხვევაში, სოფლის „ავთენტიკური“ გარემოს შექმნის მიზნით, რეჟისორმა, ფაქტობრივად, დააზარალა პროცესი – სკამზე მსხდომ მომღერლებს შორის ინდაურის ჩასმით, მათ თავი უცნაურად, შეშინებულად აგრძობინა (ყველამ იცის, რომ ინდაურები ზოგჯერ თავს ეხსმინა ადამიანებს), რამაც სიტუაცია სრულიად არაბუნებრივად აქცია. გარდა ამისა, ამით ყურადღება მოაკლდა სიმღერას და მისი ხარისხი ნამდვილად დაეცა (ვიდეომავ. 2).

ეთნომუსიკოლოგები ავთენტიკურობის პრობლემას ექსპედიციების დროს „ყოველდღიური“ ვიდეოების ჩანერისასაც აწყდებიან. ის ფაქტი, რომ ბევრი სანესო (კალენდარული, საქორწილო და ა.შ.), ასევე, შრომის სიმღერა თუ ტირილი, ყველაზე ხშირად გადაღებულია არაავთენტიკურ გარემოში, ხელს უშლის გადაღებული მოვლენის ავთენტიკურად აღქმას. თუმცა, ავთენტიკურობა მნიშვნელოვნად უფრო ფართო საკითხია, რომელიც ამ მოხსენებაში სიღრმისეულად არ განიხილება.

სიმღერის გადაღება, მომღერლებთან ურთიერთობა.

როდესაც სავლელ ექსპედიციაში საკმარისი დრო გვაქვს კომუნიკაციისა და გადაღებისთვის, ეთნომუსიკოლოგები მომღერლებს საშუალებას ვაძლევთ თავდაპირველად იმღერონ ის, რაც ყველაზე მეტად მოსწონთ. რასაკვირველია, სხვა შემთხვევაა როცა კონკრეტული მიზნით მივდივართ ექსპედიციაში და ვაპირებთ გადავიღოთ ის, რაც შეიძლება მალე გაქრეს, რასაც ეთნომუსიკოლოგები ყველაზე ღირებულად მიიჩნევენ მომავალი სამეცნიერო კვლევისთვის და ა.შ. ასევე, დიდი დრო ეთმობა მომღერლების ნარატივების ჩანერას მათი ცხოვრების, წეს-ჩვეულებების, სიმღერების შესახებ და ა.შ., რითაც მათ საუბრისა და თვითგამოხატვის საშუალება ეძლევათ. ასეთ შემთხვევებში ხშირია არაფორმალური ინტერვიუებიც.

კინოხელოვანებთან ერთობლივი გადაღებებისას აშკარაა, რომ ერთ-ერთი ყველაზე დიდი პრობლემა დროის ნაკლებობაა. გადაღებები დღის განმავლობაში 2–3 სხვადასხვა ლოკაციაზე ხდება. გარდა ამისა, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ალბათ, ყველაზე დიდი დრო იხარჯება გადაღების ადგილის შერჩევასა და საუკეთესო „კადრის“ შექმნაზე. ამ დროს ეთნომუსიკოლოგების პასუხისმგებლობა გადასაღები რეპერტუარის შერჩევაა, რაც მომღერლებთან მინიმალური კომუნიკაციის პირობებში ხდება. ეს ზღუდავს შემსრულებლებს და შედეგად თითქმის ყოველგვარი იმპროვიზაცია ქრება, განსაკუთრებით, ღია ცის ქვეშ გადაღებისას.

ეთნომუსიკოლოგები მომღერლებისგან ინტერვიუების ჩანერას მხოლოდ კულისებში ახერხებენ. დისტანციური კომუნიკაცია ვერ ქმნის მყუდრო ატმოსფეროს, რომელიც დაეხმარებოდა მომღერლებს გახსნაში. კომუნიკაციის გაუმჯობესების ერთ-ერთი საშუალება შეიძლება იყოს ინტერვიუერის როლში ყოფნა. თუმცა, ეს ეწინააღმდეგება კინორეჟისორების ესთეტიკას, ლამაზი „ავთენტიკური“ იმიჯის შექმნის შესახებ.

გადაღებული სიმღერები, ფაქტობრივად, წარმოადგენენ საკონცერტო ნომრებს (რაც აბსოლუტურად ეწინააღმდეგება ჩემს აღქმას, მღერის როგორც პროცესის და არა როგორც ცხოვრებისეული ფილმის ნაწილის შესახებ). ამ კონტექსტში მე მალეღვებს მომღერლების შინაგანი მდგომარეობა, რომლებსაც გადაუწყვიტეს, რომ კამერის წინ უშეცდომოდ უნდა იმღერონ, ისე როგორც საპასუხისმგებლო კონცერტზე<sup>4</sup>.

განსხვავებები რეჟისორულ და არარეჟისორულ გადაღებებს შორის.

<sup>4</sup> გადაღებული სიმღერების კადრები, მას შემდეგ, რაც დამონტაჟდება ფილმის საბოლოო ვერსია, სავარაუდოდ, არასტატიური იქნება (დაინსტალირდება ახლო და შორი პლანები, დაემატება ვიდეოგადაფარვები და ა.შ.).

რამდენიმე გადაღებაზე შევნიშნე ასეთი სიტუაცია: დაძაბული რეჟისორული გადაღების შემდეგ, მომღერლებს რელაქსაციის დრო მიეცათ. ეს იყო სუფრაზე ქეივი და თავისუფლად სპონტანურად მღერა.

თავდაპირველი ექსპედიციების დროს, გადაღების შემდეგ, დოკუმენტალისტებიც განეწყვნენ დასასვენებლად, ამიტომ საჭირო გახდა მათი დარწმუნება, რომ სუფრაზეც უნდა გადაეღოთ სიმღერა. პირველი ვიდეოჩანაწერები უხარისხო გამოვიდა (რადგან გადაღება მოუმზადებელი იყო), თუმცა, ბუნებრივი გარემოს გავლენა სიმღერაზე აშკარა იყო. სამოგიტიაში რამდენიმე სადღესასწაულო სიმღერა გადაიღეს ავთენტუროს გარემოში – სუფრასთან (ვიდეომაგ. 3); სოფელ ლინეჟერისის მომღერლებმაც სუფრასთან სიმღერა სულ სხვანაირად, მეტი შემართებით შეასრულეს (სურ. 12–15; ვიდეომაგ. 4). ეთნომუსიკოლოგების გადმოსახედიდან, ბევრად უფრო ღირებულია სწორედ ასეთი ჩანაწერები. მათი ბუნებრიობა, მოგვიანებით, კინორეჟისორებმაც აღიარეს თავის ინტერვიუებში. მკვლევართა ყურადღების ღირსია სხვადასხვა ადგილას განხორციელებული ამგვარი ჩანაწერების შედარება.

შევნიშნე, რომ ჩანერის დროს, სიმღერისა და კომუნიკაციის ბუნებრიობა დიდწილად დამოკიდებულია თავად მასპინძლებზე. ზოგიერთი მათგანი ახერხებს სიმშვიდის შენარჩუნებას, თითქოს ვერ გრძნობს გადამღებ კამერებს; მით უმეტეს თუ მათ სახლში, ბუნებრივ გარემოში, ახლობელ ადამიანებთან საუბრისას იღებენ. კინორეჟისორებისთვის ასეთი „გახსნის“ ერთ-ერთ წარმატებულ მაგალითად იქცა მომღერალი პეტრონელე კურულიენე (2019–1924) სოფელ ნიბრაგალისიდან, რომელიც მღეროდა თავის ქალიშვილთან და დისშვილთან ერთად. დადებითად მიმაჩნია ის მომენტი, როცა მომღერლები, სანამ საქორწილო სიმღერას დაიწყებდნენ, ერთმანეთთან ნახევარი ხმით შემღერდნენ და მხოლოდ ამის შემდეგ დაიწყეს სრული ხმით მღერა (ვიდეომაგ. 5). ამ ვიდეოს დახმარებით, ჩვენ გვაქვს შესაძლებლობა, გავაანალიზოთ მომღერლების ხმის მთელი ჰარმონია (ფოლკლორული ექსპედიციების დროს, როგორც წესი, საქმე გვაქვს სიმღერის „მონესრიგებულად“ ჩანერის მცდელობასთან: თუ მომღერლები თავიდანვე კარგად ვერ მღერიან, მათ აჩერებენ და სთხოვენ სიმღერის თავიდან დაწყებას).

მსმენელებთან (შემფასებლებთან) ურთიერთობა.

მსმენელებთან კომუნიკაცია ძალიან მნიშვნელოვანი ამოცანაა, როგორც დოკუმენტალისტების, ისე – ეთნომუსიკოლოგებისთვის. სამწუხაროდ, ხშირად არის მოტივაციისა და დროის ნაკლებობა კომუნიკაციისთვის. შვენიჩონის რაიონის სოფელ ლაზდინიაში გადაღებისას შევამჩნიე სოფლის რამდენიმე ცნობისმოყვარე მცხოვრები, რომლებიც მოვიდნენ, რომ შორიდან მაინც მოესმინათ და ენახათ რა ხდებოდა (სურ. 16, 17). სურათზე (სურ. 16) შესამჩნევია, რომ ქალები არა მხოლოდ უსმენენ, არამედ განიხილავენ კიდევ გადაღებას პირდაპირ ეთერში. სამწუხაროა, რომ მათი ინტერვიუებისა და გადაღებისთვის დრო არ დაგვრჩია.

### **დასკვნითი შენიშვნები**

ამ მოხსენებას არ აქვს აუდიოვიზუალური დოკუმენტაციის მეთოდებისა და თეორიული განზოგადებების დეტალური ანალიზის პრეტენზია. ეს მხოლოდ ჩემი თავდაპირველი დაკვირვების შედეგია, რომელიც ჩამომიყალიბდა სამი წლის განმავლობაში (2017–2015) აუდიოვიზუალურ ექსპედიციებში მონაწილეობისას. იქ გამოიკვეთა ეთნომუსიკოლოგებისა და კინორეჟისორების განსხვავებული იდეები და მეთოდოლოგიური მიდგომები. მიუხედავად ამისა, ორივე მხარეს მოუწია კომპრომისების ძიება ერთი საერთო მიზნის მისაღწევად – ხარისხიანად გადაეღო

და ფართო საზოგადოებისთვის ეჩვენებინა ყველაზე გამორჩეული მომღერლები და მუსიკოსები, საუკეთესო ფორმით წარმოეჩინა მათი ინდივიდუალური და რეგიონული იდენტობა.

გადაღებების დროს მიღებული გამოცდილება საშუალებას გვაძლევს ვიმსჯელოთ მსგავსება-განსხვავებაზე კვლევითა და მხატვრულ-დოკუმენტურ ფილმებს შორის. აღმოჩნდა, რომ მიუხედავად ზემოთ განხილული სხვაობისა, „სამეცნიერო“ კვლევით და „დოკუმენტურ ფილმს“ შორის ბევრი მსგავსებაცაა. 1988 წელს ჟ. ბეილიმ განაცხადა: „არსებობს მნიშვნელოვანი ასპექტები, რომლებშიც ფილმის გადაღების ორი სახეობა ერთმანეთს ემთხვევა. დოკუმენტური ფილმები კვლევის პროცესის ნაწილია და ხშირად შეიცავს კადრებს, რომლებიც შეიძლება გამოყენებულ იქნას კვლევითი მიზნებისთვის მაშინ, როცა ე.წ. „სუფთა კვლევითი ფილმები“ შეიძლება აღმოჩნდეს სტრუქტურირებული, როგორც დოკუმენტური. ამ ფართო კატეგორიების განხილვისას, ასევე, გასათვალისწინებელია სამი ურთიერთდაკავშირებული ფაქტორი: ფილმის შემქმნელის კონცეფცია და განზრახვა; ფილმის გადაღებისა და მონტაჟის მეთოდები და გადაღებული მასალის დანიშნულება“ (Bailey, 1988: 194).

ვფიქრობ, ლ. დ'ამიკოს ტერმინი მუსიკალური მოვლენის რე-პრეზენტაცია გამოდგება ეთნომუსიკოლოგიური დოკუმენტური ფილმის დასახასიათებლად და მისი მიმართების განსასაზღვრად რეალობასთან და ფიქციასთან; ასევე, ნაწილობრივ შესაფერისი იქნება ეთნომუსიკოლოგების მიერ წარმოებული აუდიოვიზუალური სავლე კვლევებისთვის. ლ. დ'ამიკოს თქმით, „მიუხედავად იმისა თუ როგორ მზადდება ფილმი (გადაღებისა და მონტაჟის ტექნიკა, დადგმა და ა.შ.), რა არის მისი მიზანი (კვლევა, სწავლება, გავრცელება) ან ვისთვის არის განკუთვნილი (ფართო საზოგადოებისთვის, მეცნიერებისთვის და ა.შ.), დოკუმენტური ფილმი არის არა რეალობა, არამედ – მისი რე-პრეზენტაცია“ (D'Amico, 2017: 18).

და ბოლოს, ეთნომუსიკოლოგი, ასევე, იღებს არა რეალობას, არამედ მის რე-პრეზენტაციას, როდესაც იჭრება მომღერლის სივრცეში, არღვევს მის ჩვეულ ყოველდღიურობას და სთხოვს აქ და ახლა იმღეროს სხვადასხვა ჟანრის სიმღერა.

ნებისმიერ შემთხვევაში აუდიოვიზუალური ექსპედიციების გამოცდილება, რომელიც მე განვიხილე, ძალიან სასარგებლო იყო ეთნომუსიკოლოგებისა და კინორეჟისორების საქმიანი კომუნიკაციისა და შემდგომი თანამშრომლობისთვის. რამდენიმე მომღერალთან შეხვედრამ იმდენად ღრმა შთაბეჭდილება დატოვა კინორეჟისორებზე, რომ ზოგიერთი მათგანი მათი ფილმის პერსონაჟიც კი გახდა. მაგალითად, რეჟისორმა ინესა კურკლიეტიტემ შექმნა დოკუმენტური ფილმი „ლამაზი პიპლიტები“ (2017) 5 და პიპლიტეს შესახებ.

**თარგმნა მაკა ხარძიანმა**

### ვიდეომაგალითები

1. მომღერლები ლინეჟერისის ქუჩებიდან, რომლებიც ემზადებიან სიმღერის, როგორც საკონცერტო ნომრის შესასრულებლად. (ლიტვის მუსიკისა და თეატრის აკადემიის ხალხური მუსიკის არქივი. შემდგომში – LAMT).
2. არაბუნებრივი სიმღერა სკამზე მოთავსებული ინდაურით (LAMT-ს ხალხური მუსიკის არქივი).
3. სამოგიტიური სიმღერა სუფრასთან, წამყვანი – ვალერია მიზინიენე (LAMT-ს ხალხური მუსიკის არქივი).
4. მომღერლები სოფელ ლინეჟერისიდან ასრულებენ ნათლობის სიმღერას სუფრასთან (LAMT-ს ხალხური მუსიკის არქივი).
5. საქორწილო სიმღერა. ასრულებენ: პეტრონელე კურულიენე (წამყვანი), ვალე სკიოტიენე-კურულიტე (მეორე ხმა), ვიდა გრიკსელიენე (ბანი – მესამე ხმა). ჩაწერილია 10.10.2015 (LAMT-ს ხალხური მუსიკის არქივი).



*DAIVA RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ*  
(LITHUANIA)

**AUDIOVISUAL DOCUMENTATION AND COMMUNICATION PROBLEMS  
FROM THE PERSPECTIVE OF ETHNOMUSICOLOGIST: SEVERAL  
INSTANCES OF LITHUANIAN POLYPHONIC SINGING**

The importance of audiovisual documentation in ethnomusicology was acknowledged, as it is well-known, already a long time ago. The methodological importance of audiovisual documentation as a research tool in ethnomusicology was asserted for the first time by Mantle Hood in 1971: “The motion picture filmed in color with synchronized sound is the most powerful medium of documentation available to the ethnomusicologist” (Hood, 1971: 202–203). The need for audiovisual documentation was related primarily to ethnochoreology, instrumental performance of music, and the production of musical instruments. Vocal music, which is considered as “less visual” by its nature, has received less audiovisual research and ethnomusical films (however, Hugo Zemp has produced several films focusing on extraordinary ways of producing sound with the voice<sup>1</sup>, distinctive vocal techniques<sup>2</sup> or exceptional singing traditions<sup>3</sup>). This tendency is also prominent in Lithuanian ethnomusicology due to the earliest in 1997, film cameras purchased by ethnomusicologists were used primarily to document instrumental music and dances.

By choosing the “audiovisual ethnomusicology” theme, which is very relevant today, in this report, I will concentrate on several instances of audiovisual recording of polyphonic singing in Lithuania. I will analyze the work / creative process of the audiovisual expedition project “One Lithuania – five ethno-worlds”, which was carried out by the Lithuanian Academy of Music and Theatre in 2015–2017. On the way, I will discuss general problems of audiovisual folklore recording, which are determined by different goals and working methods.

The report aims to present different approaches to audiovisual recording of traditional music by ethnomusicologists and documentary filmmakers. By participating in audiovisual expeditions as ethnomusicologist-consultant, in field studies, I combined observation and participant observation methods. They helped me to realize that not only the audiovisual documentation process itself and its results (recorded phenomena), but also a comparison of various audiovisual recording methods could become important for the ethnomusicological objective of the research.

The report is based on the situations observed during filming and on some “miscommunication” between ethnomusicologists and famous Lithuanian film masters (film director Inesa Kurklietytė, videographers Algimantas Mikutėnas and Adomas Jablonskis, sound director Ramūnas Jasutis). It is understandable that complicated communication results from different perspectives on audiovisual documentation (documentation of authentic situations *vs* creation of artistic forms).

Several researchers raised a question concerning differences between ethnomusicologists-researchers’ and filmmakers’ visual documentation. The 7th ICTM Colloquium titled “Methods and Tech-

<sup>1</sup> “Yootzing and Yodelling” (1987), “The Wedding of Susanna and Josef” (1985), etc.

<sup>2</sup> “Head Voice, Chest Voice” (1987), “The Song of Harmonics” (1990), etc.

<sup>3</sup> “Funeral Chants from the Georgian Caucasus” (2007), “Polyphony of Ceriana: The Compagnia Sacco” (2010), “Table songs of Kakheti” (2016), etc.

niques of Film and Video Recording in Ethnomusicology”, held in Bratislava in 1988, has established the distinction between *research film* and *documentary film* in ethnomusicology (Baily, 1988). However, according to observation made by Leonardo D’Amico, “Within the category of *documentary film*, it is also necessary to make a further typological distinction between *ethnomusic* and *ethnomusicological* documentary (D’Amico, 2017: 3). Differences between *cinematographic record* and *a film* are described by Oskar Elschek as follows: “The former is a note book based on shooting, while the latter is an artistic form consciously employing the elements of image, picture, motion, space, time and syntax create a visual message about culture and society.” (Elschek, 1989: 27). O. Elschek’s term “note book” is close to term “fieldwork movie” used by John Baily. When talking about creation of a film, J. Baily draws the attention to filming as to a kind of fieldwork. It can be part of a filmmaking process (Baily, 2009: 59), “the raw footage of the research film is like an ethnographer’s fieldnotes” (Baily, 1988: 196).

However, the presentation of different approaches to audiovisual documentation is not the main scope of my report. In addition to general problems of audiovisual recording of traditional music, I am primarily interested in capturing singing (especially polyphony) peculiarities.

I perceive filming of singing as the process that happens uniquely each time, here and now, as an integral part of individual vs collective life, rather than documentation of individual work (song). In more recent times, folklore researchers are paying increasingly more attention to the phenomenological approach, which helps a singer to unfold his / her personality, revealing the singer-creator’s approach to singing. As folklorist Giedrė Šmitienė notes, “the boundary between what is considered as mere personal speech and what is regarded as a work of folklore is conditional, determined by the researcher” (Šmitienė, 2010: 80). Even if songs are recorded as separate from speech stream, according to the researcher, “the question concerning their autonomy in relation to life remains” (ibid.). In further development of this theme, the following observations made by Albert B. Lord are significant. The researcher conceptually prioritizes singing as an action rather than a song, i.e. the researcher transfers the focus from the result to the process (Lord, 1995: 3-4).

During the process of audiovisual singing recording, various issues, that could be relevant for further research on singing, can be conceptualized in different aspects: ensemble of singers as a kind of social group; internal relationships within the group of singers, hierarchy of singers, leadership; communication of singers during singing and in intervals between songs; aesthetic provisions of individual singer’s vs group of singers in relation to songs vs singing; etc.

In order to make all of these singing contexts stand out, close communication between the recorder and the singer is essential. Specific aspects typical for ethnomusicologists (song researchers) in field studies should be recalled here: to establish close contact with singers; to get used to sound / video equipment (when attempting to record almost unnoticeably or vice versa when familiarizing oneself with capabilities of the equipment, etc.); to enable singers to sing what they want at that time; to request to sing something that is considered as the most valuable for future research; to suggest to try to exchange vocal parts; to capture singers’ narratives; to carry out informal interviews; to communicate with listeners; etc.

Most of the aspects listed above were completely invalid during audiovisual expeditions in 2015-2017. It is worth reminding you that the cycle of expeditions was originally conceived by me for the Year of Regions in Lithuania. It was planned to create an ethnomusical film for each region. By inviting famous Lithuanian filmmakers, it was desired to qualitatively capture the most typical features of singers and musicians from various regions who could represent local musical culture the best and reveal the identity of the local community. It was expected that good quality recorded

video and sound would draw the attention of the “general public” (several researchers wrote about quality as one of the distinctive marks of a documentary film) (Elschek 1989; Simon 1989; et al.). It is understandable that once given the task of creating ethnographic films, filmmakers are in charge of taking control of everything during audiovisual expeditions. Ethnomusicologists (me and Varsa Liukutė Zakarienė) became business consultants, intermediaries between the people being filmed and the filmmakers, etc. The following text of the report will be associated with my experience, which I gained during audiovisual expeditions.

### **My Reflections after the Filmmaking Process**

**Preparation for filming, the start of filming.** From the very beginning, fundamental differences in the activities and working methods of ethnomusicologists and filmmakers became apparent:

- **Ethnomusicological fieldwork:**

Communication with singers in order to try to establish as close as possible relationship (most often to renew an old connection, which was established during previous multiple visits and long conversations); presentation of filmmakers and description of the purpose of the filming; getting used to the filming environment, audio and visual equipment used in the process (the information presented here is based on the experience from extensive field studies, the knowledge that majority of singers compete to sing in front of the camera, behave unnaturally, and due to these reasons, the quality of singing and video suffers).

Several moments of the singers’ preparation for filming are captured in the photos (Fig. 1–5).

- **Filmmakers’ work:**

to select the best space for filming; to create a beautiful “shot”, a certain “picture” for upcoming filming by using certain spatial and visual elements (this process is the most time-consuming and exhausting for singers).

For instance, it was chosen to film singers from Lynežeris village outdoors (even though it was already late autumn, quite cold, and it was difficult for singers to sing outside), by creating a “moving picture” impression (Fig. 6; video ex. 1).

A lot of attention is paid to the creation of individual singers’ portraits, and the extraction of special lighting (cinematographer A. Mikutėnas is known for skillful use of light, colors, and shot composition). For instance, the character of singer Petronėlė Kurulienė from Nibragalys village was successfully and artistically convincingly presented (Fig. 7).

### **Authenticity (re)Creation**

Authenticity in the field of audiovisual documentation vs ethnographic filmmaking is discussed quite extensively (Baily, 1988; Simon, 1989; Fiol, 2010, D’Amico, 2017, et al.). According to Artur Simon, in terms of ethnomusicological film this would mean “a documentation of music and dance in their authentic cultural context or setting as an essential part of festivities, ceremonies or communal life” (Simon, 1989: 43). However, it is quite difficult to define “authenticity” due to “authenticity” concept itself is diverse and modified when it comes to creation of “natural” situation by filmmakers, the image constructed by them, repertoire selection for singers and much more. Therefore, the boundary between what is authentic and what is artificially created (recreated) is very fragile. At this place, it would be appropriate to recall Oskar Elschek’s idea: “We must understand that there are not strict borderlines between the so-called documentary (with authentic, objective, realistic shooting) and artistic film work” (Elschek, 1989: 32). Leonardo D’Amico after discussing ‘real’ and ‘fake’ dilemma in

filmic representation, claims: „Indeed, every representation of reality is no more than a fiction in the sense that it is an artificial construct, a selective view of the world, produced for some purpose and therefore unavoidably reflecting a given subjectivity or point of view.” (D’Amico, 2017: 6).

During the filming, I noticed quite a lot of artificial “authenticity” creation cases. Most of them are related to the filmmakers’ perception of the “authentic” village image. For instance, singers from Žiūrai village (Varėna district) were filmed in the garden where they were “framed” between two apple trees, and the natural image was complemented with fabrics, which were hung on/between trees (the director thought that it would look “more natural” in this way) (Fig. 8). For a village man, on the contrary, those fabrics would seem to spoil the filming image.

Another paradoxical case is to bring a turkey walking around the yard to the filming “frame” (Fig. 9–11). By wanting to add a village-like “authenticity” atmosphere to the situation, the director only undermines the process. By placing a turkey between singers on a bench, the director makes them feel strange, even fearful (everyone knows that turkeys sometimes attack humans). The situation is completely unnatural. Besides, by doing so, the attention is diverted from singing and the quality of the singing definitely suffers (video ex. 2).

Ethnomusicologists also face authenticity problems while recording “daily” videos during field studies. The fact that many ceremonial (calendar holidays, weddings, etc.) songs, also field-work songs, and laments are most often filmed not in a contextual setting but simply in a farmhouse, prevents us from discussing the full authenticity of the filmed phenomenon. However, authenticity is a significantly broader issue, which will not be discussed in depth in this report.

### **Filming of Singing, Communication with Singers**

When there is enough time for communication and filming during field studies, ethnomusicologists allow singers to sing what they like the most in the beginning. Of course, it is different when one arrives with a specific goal to film what is disappearing the most rapidly, what, according to ethnomusicologist’s opinion, is considered to be the most valuable for future detailed research, etc. Lots of time is also dedicated to capturing singers’ narratives about life, customs, songs, etc. In this way, they are allowed to speak out and express themselves. Informal interviews are also carried out.

While filming with film masters, it became apparent that one of the biggest troubles was lack of time. Filming used to take place in 2–3 different locations during the day. Besides, as was mentioned above, perhaps the most time is spent on the choice of filming place and for the creation of the best “shot”. Ethnomusicologists’ responsibility is to select the repertoire, which has to be filmed. Almost no improvisation and very little communication with singers, especially when filming outdoors.

Ethnomusicologists interview singers while being “behind the scenes”. Communicating over a large distance does not create a cozy atmosphere that helps singers to open up. One of the solutions to improve communication could be the interviewer’s presence in the frame. However, it contradicts the filmmakers’ aesthetic of creating a beautiful, “authentic” image.

The songs being filmed become a kind of separate concert numbers (which absolutely contradicts my perception of singing as a process *vs* part of life filming). In fact, in this context, I am talking more about the inner state of singers, the determination to sing a song in front of the camera without mistakes, just like in a responsible concert.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> The image of the filmed songs, once the final version of the film will be edited, it is likely to be non-static (close and distant plans will be installed, video overlays will be added, etc.).

### **Differences between Directed and Non-Directed Filming.**

On more than one filming, I observed the following situation: after a tense, directed filming outdoors follows singers' relaxation time. It is feasting and singing at the table in an uninhibited, spontaneous way.

During initial expeditions, documentary filmmakers were also inclined to relax after the filming, therefore it was necessary to convince them that the singing at the table must be filmed. The result of the first video recordings was the poor quality of the filmed material (there was no time to prepare for it), but the effect of the natural environment on singing is obvious. Besides, in Samogitia, several feast songs were filmed probably for the first time in the authentic environment – at the table (video ex. 3). On the other hand, singers from Lynežeris village performed a song at the table in a completely different way, with more impact (Fig. 12–15; video ex. 4). From the perspective of ethnomusicologists, the recordings, which were discussed above, are much more valuable. The naturality of these recordings was even recognized by filmmakers during later interviews. A comparison of such recordings carried out at different locations is worth the attention of individual researchers.

I noticed that the neutrality of singing and communication during recording depends to a large extent on the characters themselves. Some of them manage to stay calm as if they do not feel the filming cameras. Especially, if they are being filmed at home, in a regular environment, while talking to close people. One such successful example of “opening up” to filmmakers is singer Petronėlė Kurulienė (1924–2019) from Nibragalys village who sang together with her daughter and niece. I consider the moment when singers, before they started to sing a wedding song, first of all, adjusted to each other by singing something in half-voices until they eventually started singing as very successful (video ex. 5). With the help of this video, we have an opportunity to analyze the entire harmony of the singers' voices (during folklore expeditions, it is usually attempted to record a song in a “neat” manner: if singers fail to sing well from the beginning, they are stopped and asked to start a song from the beginning).

### **Communication with Listeners (Evaluators).**

Communication with listeners would be a very important objective for both documentary filmmakers and ethnomusicologists. Unfortunately, there is often a lack of motivation and time in order to communicate. While filming in Lazdiniai village, Švenčionys district, I noticed a few curious village residents who came to listen and watch, at least from a distance, what was going on here (Fig. 16, 17). In the picture (Fig. 16), it is noticeable that women not only listen but also discuss the filming live. It is a pity that we also lacked time to interview and film them.

### **Final Remarks**

This report does not intend to be an object of detailed analysis of audiovisual documentation methods and theoretical generalizations. These are just my initial observations, which emerged over three years (2015–2017) while participating in audiovisual expeditions. There, different ideas and methodological approaches of ethnomusicologists and filmmakers became apparent. Nevertheless, both sides had to look for compromises in order to achieve one common goal – to qualitatively film and show the most outstanding singers and musicians to the general public by presenting their individual and regional identities in the best possible way.

Various experiences, that happened during filming, encouraged me to rethink the relationship

between investigative film and art documentaries. It turned out that despite above-discussed difference between “scientific” research and “documentary film”, there are many similarities. J. Baily noted this already in 1988 when he claimed: “There are important respects in which the two kinds of filmmaking overlap. Documentaries are part of a research process and often contain footage that can be used for research purposes, while so-called “pure research films” may turn out to be structured like documentaries. In considering these broad categories three interrelated factors have also to be taken into account: the conception and intention of the filmmaker; the methods of shooting and editing the film; and the destination of the footage.” (Baily 1988: 194).

I assume that L. D’Amico’s term *re-presentation* of a musical event is applicable in order to define ethnomusicological documentary and its relation to reality and fiction, and it would be partly appropriate for audiovisual field studies carried out by ethnomusicologists. According to L. D’Amico, “Regardless *how* it is made (the techniques of shooting and editing, staging, etc.), *what* is its aim (research, teaching, dissemination) or to *whom* it is destined (the general public, scholars, etc.), a documentary is not *the reality* but a *re-presentation* of it.” (D’Amico 2017: 18). After all, ethnomusicologists also film not *the reality* but a *re-presentation* of it when invade the space of a singer, messes up the usual daily routine, and asks to sing songs of different genres *here* and *now*.

In any case, the experience of audiovisual expeditions that I have discussed was very useful for business communication and further cooperation between ethnomusicologists and filmmakers. Meetings with several characters left a very profound impression on filmmakers. Some of the singers even became characters in separate films, for example, director Inesa Kurkliūtė created the documentary film “Gražuolės Pyplytės” (2017) about 5 Pyplytės sisters.

### Video examples

1. Singers from Lynežeris outdoors while preparing to sing for a concert number (Folk Music Archive of Lithuanian Academy of Music and Theatre, further – LAMT).
2. Unnatural singing with a turkey placed on a bench (Folk Music Archive of LAMT).
3. Samogitian singing at the table, Valerija Mizinienė leads (Folk Music Archive of LAMT).
4. Singers from Lynežeris village sing the christening song at the table (Folk Music Archive of LAMT).
5. Wedding song performed by singers: Petronėlė Kurulienė (leads), Valė Skiotienė-Kurulytė (sings 2nd voice), Vida Grikšlienė (boss – sings 3rd voice). Recorded on 10.10.2015. (Folk Music Archive of LAMT).

### References

- Baily, J. (1988). ICTM Colloquium on Film and Video. *Yearbook for Traditional Music*, 20, 193–198. <http://www.jstor.org/stable/768173>
- Baily, J. (1989). Filmmaking as Musical Ethnography. *The World of Music*, 31(3), 3–20. <http://www.jstor.org/stable/43561226>
- Baily, J. (2009). The Art of the “Fieldwork Movie”: 35 Years of Making Ethnomusicological Films. *Ethnomusicology Forum*, 18(1), 55–64. <http://www.jstor.org/stable/27808658>
- D’Amico, L. (2017). Reality and fiction: audiovisual representations of traditional musical cultures in China. *Asian Musicology*, 27(6), 108–136. <https://www.earticle.net/Article/A321481>

- Elschek, O. (1989). Film and Video in Ethnomusicological Research. *The World of Music*, 31(3), 21–37. <http://www.jstor.org/stable/43561227>
- Feld, S. (1976). Ethnomusicology and Visual Communication. *Ethnomusicology*, 20(2), 293–325. <https://doi.org/10.2307/851020>
- Fiol, S. (2010). Dual Framing: Locating Authenticities in the Music Videos of Himalayan Possession Rituals. *Ethnomusicology*, 54(1), 28–53. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.54.1.0028>
- Hood, M. (1971). *The ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill Book Co.
- Lord, A. B. (1995). *The Singer Resumes the Tale*. Ithaca: Cornell University Press.
- Simon, A. (1989). The Eye of the Camera. On the Documentation and Interpretation of Music Cultures by Audiovisual Media. *The World of Music*, 31(3), 38–55. <http://www.jstor.org/stable/43561228>
- Šmitienė, G. (2010). Dainavimas kaip terpė ir buvimo būdas Singing as medium and mode of existence. *Tautosakos darbai*, 39, 80–100. <https://www.lituanistika.lt/content/26580>

**სურათები 1, 2.** მომღერალი ძუკიადან აძლევს ინტერვიუს ვეისეიჯის რეგიონული პარკის დირექტორს, ლინა ჟუკაუსკიენეს (დ. რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენეს ფოტო, 2016).  
**Figures 1, 2.** The singer from Dzūkija being interviewed by the director of Veisiejai Regional Park Lina Žukauskienė (photos by D. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2016).



**სურათები 3, 4.** სამოგიტელი მომღერალი ვალერია მიზინიენე ცდილობს ადჭურვილობასთან ადაპტირებას (დ. რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენეს ფოტო, 26-09-2015).  
**Figures 3, 4.** Samogitian singer Valerija Mizinienė tries to get used to the equipment (photos by D. Račiūnaitė-Vyčinienė, 26.09.2015).





**სურათი 5.** მომღერლები სოფელ ლინეჟერისიდან ლელავენ ღია ცის ქვეშ გადაღების წინ (დ. რაჩუნაიტე-ვიჩინიენეს ფოტო, 24-10-2015).

**Figure 5.** Singers from Lynežeris village are nervous before upcoming filming outdoors (photo by D. Račiūnaitė-Vyčinienė, 24.10.2015).



**სურათი 6.** მომღერლები სოფელ ლინეჟერისიდან (დ. რაჩუნაიტე-ვიჩინიენეს ფოტო, 24-10-2015).

**Figure 6.** Singers from Lynežeris village (photo by D. Račiūnaitė-Vyčinienė, 24.10.2015).



**სურათი 7.** მომღერალი პეტრონელე კურულიენე (1924-2019) სოფელ ნიბრაგალისიდან (დ. რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენეს ფოტო, 10-10-2015).

**Figure 7.** Singer Petronėlė Kurulienė (1924–2019) from Nibragalys village (photo by D. Račiūnaitė-Vyčinienė, 10.10.2015).



**სურათი 8.** მომღერლები სოფელ ჟიურაიდან (დ. რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენეს ფოტო, 24-10-2015).

**Figure 8.** Singers from Žiūrai village (photo by D. Račiūnaitė-Vyčinienė, 24.10.2015).



**სურათი 9.** ალსედუიას სოფელ სკირპსჩიას ფერმაში გადაღებული ბუნებრივი სცენა ინდაურით. (დ. რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენეს ფოტო, 26-09-2015).

**Figure 9.** A natural setting of the filmed farmstead with a turkey in Skirpsčiai village, Alsėdžiai (photo by D. Račiūnaitė-Vyčinienė, 26.09.2015).



**სურათები 10, 11.** რეჟისორს მიჰყავს ინდაური და განათავსებს მომღერლებს შორის. ალსედუიას სოფელი სკირპსჩიაი (დ. რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენეს ფოტო, 26-09-2015).

**Figures 10, 11.** The director brings a turkey and places it between singers in Skirpsčiai village, Alsėdžiai (photos by D. Račiūnaitė-Vyčinienė, 26.09.2015).



**სურათები 12-15.** მომღერლები სოფელ ლინეჟერისიდან ისვენებენ ოფიციალური გადაღების შემდეგ (დ. რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენეს ფოტო, 24-10-2015).  
**Figures 12–15.** Singers from Lynežeris village relax after the official filming (photos by D. Račiūnaitė-Vyčiniene, 24.10.2015).



**სურათები 16, 17.** მაცურებელ-შემფასებლები სოფელ ლაზდინიაიდან (დ. რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენეს ფოტო, 29-04-2016).  
**Figures 16, 17.** Spectators – evaluators from Lazdiniai village (photos by D. Račiūnaitė-Vyčiniene, 29.04.2016).



**ინტერკულტურული მუნიციპალიტეტი ვირთაულს სამხარეთი: ქართული  
სიმღერის ონლაინ გაკვეთილები კოვიდის პერიოდში**

2020 წელს სამხარეთი რადიკალურად შეიცვალა. კოვიდ-19-ის პანდემიის საპასუხოდ გახანგრძლივებულმა შეზღუდვებმა შორს მიმავალი გავლენა მოახდინა ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაზე და სოციალური შეკრებები და მოგზაურობა შეუძლებელი გახდა. ამავდროს, ციფრული ტექნოლოგიების სწრაფმა განვითარებამ გახსნა ახალი შესაძლებლობები ინტერნეტ პლატფორმების თვალსაზრისით. ონლაინ სივრცეში მხოლოდ ლექციებმა და კონფერენციებმა არ გადაინაცვლა. მუსიკალურმა ანსამბლებმა ასევე დაიწყეს რეპეტიციებისა და გამოსვლების ახალი ფორმებით ექსპერიმენტირება, რისთვისაც ახალ ტექნოლოგიებს იყენებდნენ, ხოლო ადამიანებმა შეძლეს მონაწილეობის მიღება ინტერაქტიულ აქტივობებში.

ამ აქტივობებში შედიოდა სიმღერის ვორქშოპები. იმ ადამიანებს შორის, ვინც ასეთ გამოცდილებას გვთავაზობდა, იყვნენ ქართველი მომღერლებიც, რომლებიც ატარებდნენ ვორქშოპებს უცხოეთში და მასპინძლობდნენ უცხოელ მომღერალთა ჯგუფებს საქართველოში. რადგან საზაფხულო სასიმღერო არდადეგების დაგეგმვა თითქმის დასრულებული იყო, ღონისძიების გაუქმებას სჯობდა მისი ონლაინ ჩატარება. ამავდროს, ონლაინ ფორმატზე გადასვლამ მასწავლებლებს მისცა საშუალება შეენარჩუნებინათ პროფესიული კავშირები მომღერალთა კონკრეტულ ჯგუფებთან საზღვარგარეთ.

მე პირადად დავსწარი ქართული სიმღერის ონლაინ ვორქშოპების სერიას, ძირითადად, სალამობით და შაბათ-კვირას და ეს სასიამოვნო სულის მოთქმა იყო ჩემი, როგორც უნივერსიტეტის მუსიკალური დეპარტამენტის ხელმძღვანელის საქმიანობისგან. უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ამან შესაძლებლობა მომცა, შემენარჩუნებინა კავშირი ჩემი ამჟამინდელი კვლევის სფეროსთან და დავკვირვებოდი განვითარების მნიშვნელოვან ახალ მიმართულებებს მათი ჩამოყალიბების პროცესში. სხვადასხვა მასწავლებლის მიერ ჩატარებულ ვორქშოპებზე დასწრებამ შესაძლებლობა მომცა შემეღარებინა ისინი ერთმანეთთან, ისევე როგორც მსგავს ღონისძიებებზე პირადად დასწრების ჩემს გამოცდილებასთან. ძირითადად, მაინტერესებდა სწავლების სტილი, რეპერტუარის შერჩევა და რესურსები, რომლებსაც გვანვდიდნენ ვორქშოპამდე და მისი დასრულების შემდეგ დამოუკიდებელი მეცადინეობისთვის. ასევე მაინტერესებდა მონაწილეთა დემოგრაფია: ვინ ესწრებოდა? სად იყვნენ ტერიტორიულად? მანამდე რა კავშირი ჰქონდათ (თუ ჰქონდათ) საქართველოსთან, მასწავლებელთან და ერთმანეთთან? ამ მოხსენების პირველ ნაწილში შემოგთავაზებთ სხვადასხვა მასწავლებლის მიერ ჩატარებული ვორქშოპების მოკლე აღწერას და შემდეგ დავადგენ, უპირატესობებისა თუ დახმარების დიაპაზონს როგორც მასწავლებლების, ასევე, მონაწილეების პერსპექტივიდან. ბოლოს, შემოგთავაზებთ წინასწარ მოსაზრებებს ამ ტენდენციების მნიშვნელობის შესახებ ეთნომუსიკოლოგიის და ინტერკულტურული კვლევების აქტუალურ თემებთან დაკავშირებით.

თამარ ბუაძე ერთ-ერთია იმ სხვადასხვა ქვეყნის რამდენიმე მასწავლებელს შორის, რომელიც მიიწვიეს სალამოს ვორქშოპების ჩასატარებლად ზუმის პლატფორმის საშუალებით ChorOnline (ონლაინ გუნდი) პროექტის ფარგლებში.

პროექტს მასპინძლობდნენ ფრანცისკა ველტი და მისი კოლეგები შვეიცარიის ქალაქ ვინტერთურშიდან. იგი შეიქმნა ვინტერთურისა და ბერლინის ქალთა გუნდების ყოველკვირეული რეპეტიციების საფუძველზე, როცა კოვიდის შემდეგ რეპეტიციები ონლაინ ფორმატში გაგრძელდა (ორივე გუნდის ხელმძღვანელი ფრანცისკა ველტია).

თამარის ვორქშოპების სამუშაო ენა იყო გერმანული (რომელსაც ის სრულყოფილად ფლობს), თუმცა გუნდის წევრების შეთავაზებით, ითარგმნებოდა (ინგლისურ და იტალიურ ენებზე) ზუმის „ჩატის“ ფუნქციის დახმარებით. თამარს ხანგრძლივი ურთიერთობა აქვს როგორც შვეიცარიასთან, ასევე გერმანიასთან, ასე რომ „ადგილობრივი“ მონაწილეებისთვის ვორქშოპები იმ საქმის გაგრძელება იყო, რომელსაც ისინი უკვე ასრულებდნენ რეალურ სივრცეში. მრავალსიმღერაშეგიძლიათ მოძებნოთ კრებულში *Songbook Georgia/Liederbuch Georgien*, რომელიც შეადგინეს თამარ ბუაძემ და იმკე მაკმარტიმ, ხოლო ტექსტების, მუსიკალური პარტიტურებისა და თარგმანების ჩამოტვირთვა შესაძლებელია ChorOnline-ის Dropbox-იდან. მონაწილეებისათვის მისაწვდომი იყო პარტიტურები, თუმცა ყველას არ შეეძლო ნოტების წაკითხვა. მონაწილეებს შეეძლოთ აერჩიათ, თუ როგორ „გამოიყენებდნენ“ შეთავაზებას. მაგალითად, როცა თამარი სიმღერის ერთ ხაზს იმღერებდა, ცალკეულ მონაწილეებს (გამორთული მიკროფონებით) შეეძლოთ მასთან ერთად ემღერათ. თამარი საკუთარ თავს ფანდურით უწევდა აკომპანემენტს და თითოეულ შეხვედრას რაღაც მონაკვეთში მისი ვაჟები ემატებოდნენ, რომელთაც შეეძლოთ ეჩვენებინათ, როგორ იმღერებდა სიმღერა მრავალხმაში. ვორქშოპი იწყებოდა ფიზიკური და ვოკალური ვარჯიშების სერიით, რომელსაც თან ახლდა კომენტარები ხასიათის, შინაგანი განწყობის, ისევე როგორც ხმის ხარისხზე, რომლითაც ქართული ხალხური სიმღერა უნდა შესრულდეს. თამარის შეხედულება სიმღერაზე, როგორც საკუთარი თავის გაძლიერების საშუალებაზე, კარგად მოერგო იზოლირებულობის განცდასა და შფოთვისას, რომლის წინაშე პანდემიის პიკურ პერიოდში აღმოვჩნდით. რეპერტუარი ქალთა სიმღერებით იყო დატვირთული, მათ შორის თამარის მიერ არანჟირებული ლაზური სიმღერებიც იყო და ჩვენ, ჩვეულებრივ, ორ ან სამ სიმღერაზე ვმუშაობდით -90წუთიანი ვორქშოპის ძირითადი ნაწილის განმავლობაში.

ნინო ნანიეშვილის წაყვანილ ვორქშოპებს, რომლებსაც -2020ში რამდენიმე თვის განმავლობაში ვესწრებოდი, სხვა ფორმა ჰქონდა. ნინო ყოველ შაბათ-კვირას ატარებდა ორსაათიან ვორქშოპს, მონაწილეებს შეეძლოთ დასწრებოდნენ ერთს ან ორივეს. ვორქშოპები ინგლისურ ენაზე მიმდინარეობდა და მრავალი ქვეყნიდან მიიზიდა მონაწილეები – გავრთიანებული სამეფოს, კანადის, შეერთებული შტატების, საფრანგეთის, ბელგიის, გერმანიის, ავსტრიის, უნგრეთის და ავსტრალიის ჩათვლით. მონაწილეთა რაოდენობა ყოველი შეხვედრისას განსხვავებული იყო: ამ ჯგუფმა მისცა ბიძგი იმ ანსამბლის შექმნას, რომელიც მონაწილეობდა უცხოური ანსამბლების კონცერტში, რომელიც 2020 წელს ტრადიციული მრავალხმაიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმის მსვლელობისას ონლაინ გადაიცემოდა. ნინოს ვორქშოპებს მრავალი მონაწილე ადრეც ესწრებოდა როგორც საქართველოში, ასევე საზღვარგარეთ და ზოგიერთმა ჩვენგანმა ერთმანეთი საქართველოში გავიცანით. სხვებმა ვორქშოპების შესახებ ფეისბუქ-რეკლამით ან მეგობრებისაგან შეიტყვეს. ნინო ყოველ კვირას ახალ ჟანრს გვთავაზობდა. ჩვენ შევისწავლეთ საშობაო და სალდგომო, სამკურნალო სიმღერები, იავნანები, საქორწილო, შრომის, ამინდთან დაკავშირებული, ასევე ქალაქური სიმღერები და საეკლესიო საგალობლები. ნინო რამდენიმე დღით ადრე PowerPoint-ით გვიგზავნიდა ფაილს, რომელიც საჯვო იყო ისტორიული და კონტექსტუალური ინფორმაციით და აუდიო და ვიდეო ჩანაწერების ბმულებით. ყოველი ვორქშოპის დასრულების შემდეგ კი გვიგზავნიდა ჩვენ მიერ

შესწავლილი სიმღერის თითოეული ხმის პარტიის აუდიო ჩანაწერს. შემდეგ იგი ყოველ კვირას განსხვავებულ გეოგრაფიულ რეგიონს ირჩევდა. ასეთიანრად, მონაწილეები უკეთესად ეცნობოდნენ სვანეთის, სამეგრელოს, გურიის, კახეთის, თუშეთისა და სხვა რეგიონების მუსიკალურ რეპერტუარს და სასიმღერო სტილებს. ისტორიები, რომლებსაც ნინო გვიყვებოდა სიმღერების და მათი უფრო ღრმა მნიშვნელობების შესახებ, ადამიანებზე, რომლებიც მღეროდნენ ამ სიმღერებს და მათთან დაკავშირებულ რიტუალებსა და ტრადიციების შესახებ, ხელს უწყობდა იმ სამყაროს გაცოცხლებას, რომელშიც ამ სიმღერების ფესვებია. ნინო სიმღერებს ზეპირად, პარტიტურის დახმარების გარეშე გვასწავლიდა. ის შეასრულებდა ხოლმე ერთ ხაზს და ჩვენ ყველა ვიმეორებდით. ხანდახან ხელით მიგვანიშნებდა მელოდიის მიმართულებას; ხანდახან ერთი ხელის თითებით გვიჩვენებდა ინტერვალის ზომას ან ნოტების თანმიმდევრობას რომელიმე კონკრეტულ მოტივში. რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ ჩვენ რიგ-რიგობით ვრთავდით მიკროფონებს და ვცდილობდით დამოუკიდებლად გვემღერა ეს ხაზი. ეს ნიშნავს, რომ შედარებით ნელა მივიწვევდით წინ, განსაკუთრებით იმ დღეებში, როცა მეტი რაოდენობის მონაწილე ესწრებოდა, სესიების უმრავლესობა კი ეძღვნებოდა ერთი ცალკეული სიმღერის შესწავლას. ჩემი აზრით, ამ სახის მუშაობა კარგი ვარჯიში იყო გონებისთვისაც და ხმისთვისაც; გვინევდა რთული მელოდიური ხაზების და მათი ორნამენტული და მოდალური მოდულაციების გააზრება და დამახსოვრების გზების ძიება.

შემდეგ ნინოს გაუჩინდა აზრი, რომ ჩაეტარებინა ვირტუალური ტურისაქართველოს გარშემო, სხვადასხვა რეგიონში სწვოდა მომღერლებს, რომლებიც ჩვენი ზუმ-შეხვედრებისას მასწავლებლების როლს ასრულებდნენ. ზოგიერთი ხანდაზმული მომღერლისათვის ეს ვიდეო-კონფერენციის პირველი გამოცდილება იყო: ისინი გააოცა იმის გაგებამ, რომ ადამიანები, რომლებსაც ეკრანზე ხედავდნენ და უსმენდნენ, მსოფლიოს სხვადასხვა შორეულ კუთხეში იყვნენ; მათ უხაროდათ, რომ ამ გზით შეეძლებოდა მათთან სტუმრობა. თუ ინტერნეტ-კავშირი არ იყო, ნინო ვიდეო ჩანაწერს ამზადებდა, თუ როგორ ასრულებდა სიმღერას მონვეული მასწავლებელი და შემდეგ ზუმის „ეკრანის გაზიარების“ ფუნქციის წყალობით, ამ ჩანაწერს გვიჩვენებდა. ჩვენთვის, როგორც მონაწილეებისათვის, ეს საქართველოში ყოფნის და სიმღერების ბუნებრივ გარემოში მოსმენის საუკეთესო შანსი იყო. 87 წლის მარო ჟუჟუნაძის სახლში, მაგალითად, გვაჩვენეს ხალიჩები, რომელთა ქსოვაც მას დედამ ასწავლა, ისევე როგორც იავნანა, რომელიც მან შეასრულა და თან ხის აკვანს არწევდა. ნინომ შეითავსა კულტურული მედიატორის, კურატორის და ჩვენთვის მონაწილელი ვიზიტების კონტექსტუალიზატორის როლები, ის მოქმედებდა როგორც თარჯიმანი, მონვეულ მასწავლებლებს კი მიუთითებდა, როდის უნდა შეენელებინათ ტემპი, გაემეორებინათ ხაზი ან დაეყოთ ის უფრო მცირე, უფრო დამყოლ ერთეულებად.

ზოგ პერეს ვორქშოპში გაერთიანებულია თამარისა და ნინოს ვორქშოპების ასპექტები, რომლებიც უკვე აღვწერე და შემოტანილია დამატებითი სიახლეები. ფრანგული წარმოშობის და საქართველოში ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მცხოვრები ზოგ ახლა ქართული სიმღერების აღიარებული შემსრულებელია. ის ფაქტი, რომ მან ეს სიმღერები თვითონ ისწავლა როგორც არა-ქართველმა, დამატებით ნიუანსებს სძენს იმას, თუ როგორ აგებს ის ხიდს ქართულ კულტურასა და თავისი უცხოელი სტუდენტების სამყაროს შორის. მისი ვორქშოპები ტარდებოდა ფრანგულ ენაზე, რომელიც მონაწილეთა უმრავლესობისათვის მშობლიური იყო. ყოველ სესიას მასთან ერთად ესწრებოდა ან კოკა ხიჯაკაძე, ან დამიანე გორდელაძე და მას შეეძლო ეჩვენებინა სიმღერის ორი ხმა, რომელთა ფონზეც მონაწილეებს მესამე ხმის პარტიის შესრულება შეეძლოთ. ზოგს მიზანი მხოლოდ სიმღერების სწავლება

არ იყო, არამედ ასევე ვოკალური ტექნიკის განვითარებაც. თამარის მსგავსად, ისიც ყოველ შეხვედრას იწყებდა გასახურებელი ვარჯიშებით და გვირჩევდა, თუ როგორ გაგვეუმჯობესებინა სუნთქვის კონტროლი, ტონის ხარისხი და როგორ მიგვეცა ფორმა მელოდიური ხაზისათვის. ცალკეულ მონაწილეებს შეეძლოთ სურვილის შემთხვევაში, ეცადათ ემღერათ დამოუკიდებლად ჩართული მიკროფონებით და ზოე უფრო კონკრეტულ სტილისტურ და ტექნიკურ რჩევებს აძლევდა მათ. დამხმარე მასალა, რომელსაც ის ამზადებდა, მოიცავდა აუდიო მასალას ინდივიდუალური ხმებით და ასევე ხმების სხვადასხვა კომბინაციით, რათა შეგვძლებოდა მოგვესმინა ნებისმიერი ორი ხმისათვის და მესამე კი ჩვენ დაგვემატებინა.

მალხაზ ერქვანიძემ ონლაინ ფორმატის პოტენციული სხვაგვარად გამოცადა, მოამზადა ჰარმონიზაციისა და იმპროვიზაციის ინტენსიური კურსი, რომელიც ტრადიციულ ქართულ გალობაზე იყო ფოკუსირებული. რეპერტუარის შესწავლის ნაცვლად შემოგვთავაზებს ჩართვა მუსიკის თეორიასა და საშემსრულებლო პრაქტიკაში, რაც დაფუძნებული იყო მოდალური და ჰარმონიული სისტემების, იმპროვიზაციის პრინციპებისა და განსხვავებული სამგალობლო სკოლების მუსიკალური გრამატიკის სხვა ასპექტებზე. კურსი, რომელიც რვა კვირაზე იყო განაწილებული, მონაწილეთა მცირერიცხოვან ჯგუფზე იყო გათვლილი, რომლებიც მიიღებდნენ სერიოზულ ინდივიდუალურ ყურადღებას, თუმცა მძიმე შრომის ფასად: ნიშნული მაღალი იყო, კურსი კი როგორც ვოკალური, ასევე მენტალური საზრიანობის მაღალ დონეს მოითხოვდა. ჩვენ გვადლებდნენ სავარჯიშოებს, რომლებზეც უნდა გვემუშავა ყოველკვირეული ორსაათიანი მეცადინეობებისას და ასევე საკმაოდ ბევრი დრო უნდა გამოგვეყო დამოუკიდებელი პრაქტიკისათვის მეცადინეობებს შორის. მაგალითად, შეიძლებოდა მოეთხოვათ, რომ ჩაგვეწერა ჩვენ მიერ შესრულებული ერთი ხმის პარტია და შემდეგ გამოგვეკვლია მეორე პარტიის იმპროვიზების სხვადასხვა გზა, ისე რომ მოცემულ სტილისტურ საზღვრებში დავრჩენილიყავით. ყოველი მეცადინეობის შემდეგ, ზუმის ჩანაწერების მოსმენის შესაძლებლობა ფასდაუდებელი იყო ჩვენი ცოდნის განსამტკიცებლად.

ჩემი ბოლო მაგალითი ასევე არის კიდევ ერთი ინტენსიური პროგრამა, რომელიც შეიქმნა აშშ-ში დაფუძნებული ასოციაცია Village Harmony-ს მიერ ანსამბლ „ზედაშესთან“ პარტნიორობით. Village Harmony-ს საქართველოში სასწავლო-საშემსრულებლო ბანაკების ორგანიზების დიდი ისტორია აქვს. როცა 2020 წლისთვის დაგეგმილი საზაფხულო ბანაკის გაუქმების საკითხი დადგა, გადაწყდა ამ ღონისძიების შემჩიდრობებულ ერთკვირიან კურსად გარდაქმნა, რომელიც ონლაინ პლატფორმა Thinkfic-ით გადაიცემოდა. ამან შედარებით დიდი რაოდენობის მონაწილეები მოიზიდა, მათი უმრავლესობა აშშ-ში ცხოვრობდა, დანარჩენები ჩაერთნენ კანადიდან, გაერთიანებული სამეფოდან, კორსიკიდან, ირანიდან, ავსტრალიიდან და ახალი ზელანდიიდან. კურსზე ჩაწერილი მონაწილეებიდან ზოგიერთი ერთმანეთს იცნობდა Village Harmony-ს სხვა პროექტებიდან, თუმცა საკმაოდ ბევრს არც Village Harmony-თან ჰქონია რაიმე კონტაქტი და არც საქართველოსთან. „ზედაშეს“ რამდენიმე წევრი სილნალში, ერთ-ერთ სახლში, ერთად ცხოვრობდა მთელი კვირის განმავლობაში: ეს ნიშნავდა, რომ მათ შეეძლოთ ესწავლებინათ სხვადასხვა კომბინაციით (სამი ხმა ყოველთვის ადგილზე იყო) და შეეძლოთ, ასევე ცეკვის გაკვეთილებიც ჩაეთარებინათ ცოცხალი მუსიკის თანხლებით. თანმიმდევრობით ექვსი დღის განმავლობაში განსხვავებული ჟანრისა და სხვადასხვა რეგიონის ათ სიმღერაზე ვიმუშავეთ. დამხმარე მასალის დიაპაზონი, ხარისხი და მოცულობა გასაოცარი იყო. წინასწარ ატვირთული რესურსები მოიცავდა სტატიებს, ფილმებსა და ვებგვერდებს საქართველოს



ისტორიის, კულტურისა და ენის შესახებ. კურსის დაწყების შემდეგ ყოველდღიურად ემატებოდა ახალი აუდიო-ვიზუალური მასალა, როცა ონლაინ გადაცემული სასწავლო გაკვეთილების მსვლელობისას ახალ სიმღერებს გვაცნობდნენ. ამ მასალაში შედიოდა დამატებითი სასწავლო ვიდეოები, რომლებიც დამოუკიდებლად უნდა შეგვესწავლა, როგორც პირდაპირი ონლაინ გაკვეთილების დამატება; ერთი ხმის პარტიის ჩანაწერები %75 ან %50 შენელებით, რაც შესაძლებლობას გვაძლევდა, უფრო ადვილად გაგვეშიფრა მელიზმური და მიკროტონალური პასაჟები და აუდიო მასალა, რომლებსაც თან ახლდა გადასაფურცლი ტექსტები, რისი წყალობითაც ჩანაწერის პარალელურად შეგვეძლო გვემღერა. ონლაინ სესიების მსვლელობისას „ზედაშეს“ გაკვეთილებში (ქეთევან მინდორაშვილის ხელმძღვანელობით) ჩართული იყო მსჯელობები ტრადიციული სასიმღერო პრაქტიკის ესთეტიკური და ფსიქო-კულტურული განზომილებების შესახებ, ინფორმაცია წყაროებისა და ვარიანტების შესახებ და პასუხები კითხვებზე, რომლებიც „ჩატის“ ფუნქციის მეშვეობით შემოდიოდა. ჩვენ წაგვახალისეს, რომ სესიებს შორის აგვეტვირთა ჩვენს მიერ ინდივიდუალური ხმის პარტიების შესრულება; შემდეგ ეს ჩანაწერები Village Harmony-ს გუნდმა ერთმანეთთან დააკავშირა და ტრიოები შექმნა. ეს კვირა დასრულდა მონაწილეების ზუმ-შეკრებით მხიარულ სუფრასთან სიღნაღში, რომლის დროსაც რამდენიმე ვირტუალურმა ტრიომ, „ზედაშეს“ მიერ შესრულებული მრავალი სიმღერისა და ცეკვის შუალედებში, „შეასრულა“ სიმღერები. ჩვენ ავნიეთ ჭიქები ერთად გატარებული დროის აღსანიშნავად წარმოთქმული სადღეგრძელოებისას: „მეგობრობას არ აქვს საზღვრები“; „ჩვენ ჯადოსნურ სამყაროში ვცხოვრობთ“; „ჩვენ შორს ვართ, მაგრამ ერთად ვართ“.

ვორქშოპების ონლაინ ჩატარების ამ ხუთი ძალიან განსხვავებული მიდგომის მოკლე აღწერები მიგვანიშნებენ იმ მოულოდნელ უკუგებაზე, რომელიც იძულებითი კომპრომისის შედეგად მივიღეთ დარომელიც თითქოს მხოლოდ „რეალურ სამყაროს“ გაღარიბებულ აჩრდილზე ოდნავ მეტი უნდა ყოფილიყო. მრავალხმიანი სიმღერაში თანა-ყოფნისა და თანა-ჟღერის შეგრძნება ფუნდამენტურია და იზოლაციის პირობებში ამ გამოცდილების გამეორების ნებისმიერი მცდელობა არალოგიკური იქნებოდა. ჩვენ გვაკლდა ერთ სივრცეში ერთმანეთის გვერდით დგომის, სხვათა ხმების ვიბრაციის შეგრძნების, ხმების ერთდროულად შერწყმის, ჩვენი ქართველი მეგობრების გვერდი-გვერდ, ვარსკვლავებიანი ცის ქვეშ ჰარმონიების შექმნის გამოცდილება. თუმცა იყო სიმღერებთან და ერთმანეთთან ურთიერთობის სხვა გზებიც, თუკი ონლაინ ფორმატს შემოქმედებითად მივუდგებოდით. ამ ექსპერიმენტებმა გამოავლინეს ახალი შესაძლებლობები, რომლებიც მაშინაც, როცა ცხოვრება ნორმალურ კალაპოტს დაუბრუნდება, არ უნდა დავივიწყოთ და მომავალი ურთიერთობის გასამდიდრებლად გამოვიყენოთ.

მასწავლებლებისთვის ყველაზე პოზიტიური შედეგი ის იყო, რომ ვორქშოპები გახდა შემოსავლის წყარო იმ დროს, როცა პანდემიამ ყოველდღიური ცხოვრება გააჩერა. ვორქშოპების ზოგიერთმა წამყვანმა გადასახადი დაანესა, სხვებმა დონორები მოიძიეს. ChorOnline-ის შემთხვევაში ორგანიზატორებისათვის მნიშვნელოვანი იყო, რომ ვორქშოპზე დასწრება ნებისმიერ მსურველს შესძლებოდა. საფასურის გადახდის გადაწყვეტილების მიღება თვითონ მონაწილეს მიანდეს, რადგან მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში ადამიანების გადახდისუნარიანობა განსხვავებულია და პანდემიის პერიოდში მრავალი ადამიანი მოულოდნელი ფინანსური სიძნელების წინაშე აღმოჩნდა. ეს მიდგომა ადამიანებზე ზრუნვის კულტურის ნაწილია და აძლიერებს იმის გაცნობიერებას, რა ძალა აქვს სიმღერას ადამიანის ჯანმრთელობის შენარჩუნებისათვის, განსაკუთრებით, კრიზისულ

პერიოდებში. მნიშვნელოვანი იყო, რომ მასწავლებლებს ამ საქმიანობისათვის მალალი ანაზღაურება მიეღოთ, რისთვისაც ChorOnline-ის გუნდმა ქალაქ ვინტერთურისგან პროექტისათვის დამატებითი სახსრები მოიპოვა.

გაკვეთილების ონლაინ ჩატარების გამოცდილებამ მასწავლებლებს ახალი ტექნიკური და პედაგოგიური უნარები შესძინეს. მათ ჰქონდათ შესაძლებლობა უფრო დიდ და მრავალფეროვან აუდიტორიასთან ემუშავათ და გაეფართოებინათ პროფესიული კავშირები. ლეა ჰეგმანმა (Lea Hagmann) 2020 წლის ნოემბერში ეთნომუსიკოლოგიის ბრიტანული ფორუმის (The British Forum for Ethnomusicology) კონფერენციაზე მოხსენებაში ChorOnline-ის შესახებ აღნიშნა ის დამატებითი სარგებელი, რომლის შესახებაც განაცხადა ვორქშოპების ზოგიერთმა წამყვანმა: „საკუთარი კულტურის გატანის თავისუფლება ‘ეთნომუსიკოლოგიური ორთოდოქსულობის’ გარეშე“ – ე.ი. თავისუფლება, რომლითაც ისინი სარგებლობდნენ, როდესაც ასწავლიდნენ საკუთარი მეთოდით და საკუთარი მასალის გამოყენებით, ყოველგვარი შეზღუდვების გარეშე. კიდევ ერთი დადებითი ასპექტი ნინო ნანეიშვილის შემთხვევაში გამოიკვეთა – როგორ შთააგონა ვორქშოპის გუნდმა ახალი კვლევების ჩატარება. ნინო თავის გამოცდილებას ადარებდა არქეოლოგიურ ექსპედიციას, რომელმაც შესაძლებლობა მისცა არა მხოლოდ ახალი სიმღერები და რიტუალები გამოეთანა მზის სინათლეზე და გაეზიარებინა ჩვენთვის, არამედ აღმოეჩინა ის, რაც მისთვისაც სიახლე იყო.

ვორქშოპების მონაწილეებსაც გარკვეული უპირატესობები ჰქონდათ ახალი მეთოდით მუშაობისას: ზოგიერთებს, საქართველოში ან სხვა ქვეყნებში, შეიძლება ვერ მოეხერხებინათ ვორქშოპებში მონაწილეობა სხვადასხვა ლოგისტიკური და ფინანსური პრობლემების გამო, რამაც ვორქშოპები ხელმისაწვდომი გახადა უფრო მრავალფეროვანი აუდიტორიისათვის, გაზარდა უშუალოდ კულტურის მატარებლებისაგან სწავლის შანსი და მასწავლებლების არჩევანი.

მე პირადად, მრავალ ვორქშოპზე დასწრებამ დამანახა რთული ქსელი, რომელიც შედგებოდა მთელი მსოფლიოს მომღერალი ენთუზიასტების საინტერესო ქსელებისგან; ონლაინ ფორმატი თავისთავად გარკვეულ პრაქტიკულ უპირატესობებს გვთავაზობს. ზუმის პლატფორმა შედეგიანი იყო, როგორც მრავალენოვანი სივრცე სინქრონულ თარგმანით „ჩაჩის“ მეშვეობით. შესაძლებელი გახდა ასევე ტექსტების გამოქვეყნება, „ეკრანის გაზიარების“ ფუნქციის დახმარებით. ვორქშოპების ჩაწერისა და შემდეგ მათი გაზიარების ფუნქცია მონაწილეებს სასწავლო სესიის იმდენჯერ ნახვის შესაძლებლობას აძლევდა, რამდენჯერაც სურდათ. შესაძლებელი იყო დამატებითი რესურსების ონლაინ განთავსება დამოუკიდებელი მუშაობისათვის.

ამ სახის ვორქშოპებმა ქართული სიმღერის საერთაშორისო ორგანიზაციის წევრებს შესაძლებლობა მისცეს შეენარჩუნებინათ სოციალური და მუსიკალური კავშირები საქართველოსთან და ერთმანეთთან. გაიხსნა ეფექტური ახალი სივრცეები სოციალური ურთიერთობისათვის და რეგულარული ონლაინ შეხვედრები ჩვენი რიტუალების ნაწილად იქცა. ჩვენ ვისწავლეთ, როგორ შეიძლება დავრჩეთ განსხვავებულ ადამიანებად, რომლებიც ერთად ქმნიან მუსიკას და აღმოვაჩინეთ, რომ ჯერ ისევ შესაძლებელი იყო (როგორც „ზედაშესთან“ საერთო სუფრის აღწერისას აღვნიშნე) განგვეცადა ერთად ყოფნის მძლავრი ექსტაზი, რომლის შედეგი გახდა „ჩატში“ გამოქვეყნებული ემოციური რეაქციები.

ვორქშოპები შეიძლება განვიხილოთ, როგორც გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის უაღრესად ეფექტური მაგალითები. ვორქშოპების ლიდერები, რომლებსაც, ზოგიერთ შემთხვევაში მხარს ფასილიტატორების გუნდები უმაგრებდა, იყენებდნენ ახალ საშუალებებს კულტურული ცოდნის და მუსიკალური კომპეტენციის

გადასაცემად განსხვავებული, არააკადემიური აუდიტორიისათვის. მუსიკალურმა გამოცდილებამ მონაწილეებისათვის ფსიქოლოგიური მხარდაჭერის და რეალური უნარების შექმნის შესაძლებლობა უზრუნველყო. საინტერესოა, რომ ჩემ მიერ ამ სტატიაში აღწერილი ვორქშოპების თითქმის ყველა ლიდერი და ფასილიტატორი ქალი იყო, ისევე როგორც მონაწილეთა უმრავლესობა. ეს მნიშვნელოვანი ფაქტია და შემდგომ გააზრებას მოითხოვს.

როგორც უფრო ფართო კულტურული ფენომენი, ვორქშოპი კვლევის მნიშვნელოვანი ასპექტია, როგორც მუსიკის ხორცშესხმა მისი საშემსრულებლო ფორმით – როგორც აქტივობა, რომლის მიზანია მუსიკის ერთად შექმნაში დაეხმაროს ადამიანებს, ნაცვლად იმისა, რომ მომხმარებელი აუდიტორიის წინაშე წარმოადგინოს მუსიკალური პროდუქტი. ქართული სიმღერის ვორქშოპები ყოველთვის იზიდავდა მრავალ, განსხვავებული კულტურების მატარებელ მონაწილეს, მაგრამ ონლაინ მანიფესტაციისას ვორქშოპის, როგორც ინტერკულტურული მუზიცირების სივრცის პოტენციალი, კიდევ უფრო აშკარა ხდება. ისტორიულ მომენტში, რომლის დომინანტური შეგრძნებები შიში და დანაკარგი, შეზღუდვა და იზოლირება იყო, ფიზიკური საზღვრების ჩაკეტვამ პარადოქსულად გახსნა ინტელექტუალური შესაძლებლობების ახალი წესრიგი – ამ შემთხვევაში, საქართველოს მრავალხმიანი სასიმღერო მემკვიდრეობით მის გულში.

***თარგმნა მარინა ამბოკაძემ***

CAROLINE BITHELL  
(UK)

### INTERCULTURAL MUSICKING IN THE VIRTUAL WORLD: ONLINE GEORGIAN SINGING WORKSHOPS IN TIMES OF COVID

In 2020, the world changed dramatically. Extended lockdowns imposed in response to the COVID-19 pandemic had far-reaching impacts on our day-to-day lives and made social gatherings and travel impossible. At the same time, the rapid evolution of digital technologies opened up new possibilities for us to meet in the virtual world via web-based platforms such as Zoom. Lectures and conferences were not the only things to move online. Musical ensembles also experimented with new kinds of rehearsals and performances using the new technologies, and before long it was possible for members of the general public to participate in a range of interactive, leisure-time activities from the comfort (and isolation) of their own homes. These activities included singing workshops that were accessible to anyone with an internet connection. Among those offering such experiences were a number of Georgian singers whose annual schedule would normally include delivering workshops overseas or hosting groups of foreign singers in Georgia. In some cases, summer singing holidays were already at an advanced stage of planning, and finding a way of reshaping the event for online delivery was preferable to cancelling it completely. In other cases, moving to the online format allowed teachers to maintain their professional connections with specific groups of singers overseas.

My own attendance at a series of online Georgian singing workshops – mostly during evenings and weekends – provided a welcome respite from my ever more complex job as head of a university Music Department. More importantly, it enabled me to maintain contact with my current research area and observe significant new developments as they unfolded. Attending workshops led by several different teachers allowed me to compare and contrast the sessions with one another, as well as with my experience of attending similar events in person. Points of interest included teaching style, choice of repertoire, and the kind of resources that were provided before and after the workshop to reinforce individual learning and provide additional context. I was also curious about participant demographics. Who attended the sessions? Where were they based? What connections (if any) did they already have with Georgia, with the workshop leader, or with one another? In the first half of this paper, I offer brief descriptions of a selection of workshops led by different teachers. I then identify a range of advantages, rewards, and legacies from the perspective of both teachers and participants. Finally, I offer preliminary reflections on the significance of these trends in relation to topical themes and issues in ethnomusicology and intercultural studies.

Tamar Buadze was one of several teachers from different countries who were invited to give evening workshops using the Zoom platform as part of the project ChorOnline (“choir online”), hosted by Franziska Welti and colleagues in Winterthur, Switzerland. This project grew out of the weekly choir rehearsals of Singfrauen Winterthur and Singfrauen Berlin, both directed by Franziska, which switched to an online format following the March 2020 lockdown. Tamar’s workshops were delivered through the medium of German (which she speaks fluently) but with team members offering to provide translation (into English and Italian) using Zoom’s “chat” function. Tamar has longstanding connections with both Switzerland and Germany, so for the “local” participants the

---

online workshops were a continuation of the kind of work they had already undertaken in person. Many of the songs could be found in the collection *Songbook Georgia / Liederbuch Georgien*, compiled by Tamar Buadze and Imke McMurtrie, and copies of the lyrics, musical scores, and translations could be downloaded from ChorOnline's Dropbox space. Progress was aided greatly by the fact that participants had access to the scores, although not everyone could read musical notation. Participants had some choice in how they "used" the session. For example, when Tamar sang one line of a song, individual participants (with their own microphone switched off) could choose either to sing along with her or to try singing a different part in harmony. Tamar accompanied herself on panduri and was also joined for part of each session by one or two of her sons, so was able to demonstrate how the song should sound with two or three parts together. Each workshop began with a series of physical and vocal warm-ups, accompanied by comments about mood, intention, and inner disposition, as well as the quality of voice we should try to cultivate when singing Georgian folk songs. Tamar's view of singing as a means to fortify oneself accorded well with the sense of isolation and anxiety that we faced at the height of the pandemic. The repertoire itself was weighted towards women's songs, including Tamar's own arrangements of Laz songs, and we usually worked on two or three new songs in the main part of each 90-minute workshop.

The workshops led by Nino Naneishvili, which I attended over several months in 2020, took a different form. Nino offered a two-hour workshop every Saturday and Sunday and participants could choose to attend either one or both. The workshops were delivered in English but attracted singers from a range of countries, including the UK, Canada, the United States, France, Belgium, Germany, Austria, Hungary, Finland, and Australia, with numbers varying from one session to the next: it was this group that later gave rise to the ensemble which featured in the concert of foreign choirs streamed during the 2020 International Symposium on Traditional Polyphony. Many of the participants had already attended workshops led by Nino in Georgia or their own countries, and some of us had already met one another in Georgia. Others had seen the workshops advertised on Facebook or heard about them through friends. To begin with, Nino focused on a different genre each week. We worked our way through Christmas and Easter songs, healing songs, lullabies, wedding songs, work songs, weather songs, city songs, and church songs. A few days in advance, Nino would send us a PowerPoint file packed with historical and contextual information and with links to audio and video recordings, and after each workshop, she would send audio recordings of each voice part of the song we had learned. She then moved on to a second set of workshops, this time focusing on a different geographical region each week. In this way, participants became more familiar with the musical repertoires and singing styles of Svaneti, Megrelia, Guria, Kakheti, Tusheti, and so on. The stories Nino told about the songs and their deeper meanings, the people who sang them, and associated rituals and customs helped bring to life the world in which the songs had their roots. Nino taught the songs aurally, without reference to a score. She would demonstrate a line and we would all repeat. Sometimes she indicated the direction of the melody with her hand; sometimes she used the fingers on one hand to help clarify the size of an interval or the order of notes in a particular motif. After a few repetitions, we would take turns to unmute ourselves and attempt to sing the line alone. This meant that progress was comparatively slow, especially on days when larger numbers of people attended, and most sessions were devoted to a detailed study of a single song. From my perspective, this way of working provided a welcome workout for the brain as well as the voice, challenging me to devise ways of conceptualizing and memorizing complex melodic lines and their ornamental or modal inflections.

Nino then had the inspired idea of taking us on a virtual tour of Georgia by visiting singers in different regions, who then acted as guest teachers for our roving Zoom meetings. For some of the older singers, this was their first experience of video conferencing: they were astounded by the notion that the people they could see and hear on screen were in such faraway corners of the world and they were delighted that we were able to visit them in this way. If there was no internet connection, Nino would make a video recording of her guest teacher demonstrating a song and play that back for us later using Zoom's "share screen" function. As participants, this was as close as we could get to being in Georgia and encountering the songs in their natural habitat. In the home of 87-year-old Maro Zhuzhunadze, for example, we were shown the carpets she was taught to weave by her mother, who had also taught her the lullaby she was now sharing with us while she rocked a wooden cradle. Nino's role had now changed to that of cultural go-between, curating and contextualizing the visits she had arranged for us, acting as interpreter, and guiding her guest teachers as to when they might need to slow down, repeat a line or break it up into smaller, more manageable units.

The workshops led by Zoé Perret combined aspects of those led by Tamar and Nino, as already described, with additional innovations. Of French origin but a long-time resident of Georgia, Zoé is now a respected performer of Georgian songs. The fact that she herself learned these songs as a non-Georgian added further nuance to the way in which she acted as a bridge between Georgian culture and the world of her foreign students. Her workshops were delivered in French, which was also the mother tongue of most participants. For each session, she was joined by either Koka Khijakadze or Damiane Gordeladze, and so was able to demonstrate two parts of the song against which participants could sing a third voice part. Zoé's focus was not simply teaching the songs but also developing vocal technique. Like Tamar, she began each session with warm-up exercises and she gave advice on how we might improve breath control, tone quality, and the way we shaped the melodic line. Individuals could, if they wished, try singing on their own with their microphone switched on and Zoé would then offer more specific stylistic and technical advice. The supporting materials she prepared included audio tracks featuring individual voices and also different combinations of voices, meaning that we could listen to any two voices together and practice adding the third voice ourselves.

Malkaz Erkvanidze tested the potential of the online format differently when he offered an intensive course in harmonization and improvisation, with a focus on traditional Georgian chant. Rather than learning repertoire, we were offered an initiation into music theory and performance practice that was informed by Malkaz's own research into modal and harmonic systems, principles of improvisation, and other aspects of the musical grammar of the different chant schools. Spread over eight weeks, the course was designed for a small group of participants who consequently received a lot of individual attention but also needed to work hard: the bar was set high and the course demanded an advanced level of both vocal and mental agility. We were given exercises to work on during the weekly two-hour classes and we also needed to set aside a substantial amount of time for independent practice between classes. This might, for example, require us to record ourselves singing one voice part and then explore different ways of improvising a second part while remaining within the stylistic boundaries as they had been explained to us. The opportunity to replay the Zoom recording after each class was invaluable for consolidating our learning – something which would not have been possible for a workshop delivered in person unless it had been filmed specifically for this purpose.

My final example takes the form of another intensive program devised by the US-based association Village Harmony in partnership with the ensemble Zedashe. Village Harmony has a long

history of offering study-performance camps in Georgia. When the summer camp planned for 2020 had to be abandoned, a decision was made to reshape the event as a condensed week-long course to be delivered online using the platform Thinkific. This attracted a comparatively large number of participants, the majority based in the USA and a few others joining from Canada, the UK, Corsica, Iran, Australia, and New Zealand. While some of those who enrolled in the course had already met through other Village Harmony projects, a surprising number had no prior connection with either Village Harmony or Georgia. Several members of Zedashe were together in the same building in Signaghi for the entire week: this meant that they could teach in different combinations (with three voices present at all times) and could also include dance lessons with live music accompaniment. Over six consecutive days, we worked on ten songs drawn from different genres and regions. The range, quality, and sheer volume of supporting materials were astounding. Resources uploaded in advance included articles, films, and websites about Georgian history, culture, and language. Once the course was underway, new audio-visual materials were released every day as each new song was introduced during the live teaching sessions. These included additional teaching videos to be studied independently as a complement to the live workshops, recordings of single voice parts slowed down to 75% or 50% of the original speed to enable us to decipher the melismatic and microtonal passages more easily, and audio tracks accompanied by scrolling lyrics that allowed us to sing along directly with the recording. In the live sessions, Zedashe's streamlined teaching (led by Ketevan Mindorashvili) was punctuated by observations about the aesthetic and psycho-cultural dimensions of traditional singing practices, information about sources and variants, explanations of Zedashe's own research methods and artistic practice, and responses to questions posted via the "chat" function. We were encouraged to upload audio recordings of ourselves singing individual voice parts in between sessions and these were then mixed by the Village Harmony team to create trios. The week ended with participants zooming in to a high-spirited supra in Signaghi, in the course of which some of these virtual trios "performed" in between the many songs and dances offered by Zedashe. We raised our glasses to a series of toasts in celebration of our extraordinary time together: "Friendship has no borders" – "We exist in a magical world" – "We are far away but we are together".

These snapshots of five very different approaches to presenting workshops online point to some of the unexpected rewards that emerged from an enforced compromise – one which might have seemed to promise little more than an impoverished shadow of "the real thing". In polyphonic singing, the need for co-presence, as well as co-sounding, is fundamental and any attempt to replicate the experience under conditions of isolation would seem at best counterintuitive. It is true that we missed the opportunity to stand close together in the same space, to feel the vibrations of other voices, to weave our voices together at the moment, to spin out harmonies under the stars, side-by-side with our Georgian friends. Yet there were many other ways in which we could engage with the songs and with one another through the creative reimagining of the online format. These experiments also opened up new possibilities that could not so readily have been incorporated into an in-person workshop. In the process, teachers and participants acquired new skills and approaches which, rather than being set aside as life returns to normal, may now be taken forward to enrich future work.

The most obvious benefit for teachers was that the workshops provided a much-needed source of income at a time when the pandemic had brought much regular work to a standstill. Different workshop leaders and event organizers adopted different approaches to financial arrangements.

While some workshops had a set fee, others simply invited donations. In the case of ChorOnline, it was important to the organizers that the workshops should be accessible to anyone who wished to attend. Deciding that payment should be at the discretion of the participant took into account the unequal spending power of individuals in different parts of the world and also the unexpected financial difficulties faced by many people during the pandemic. This approach can be seen as part of a culture of care, underpinned by a recognition of the power of singing to support individual well-being, especially in times of crisis. It was deemed equally important that teachers should be paid well for their work and the ChorOnline team was able to secure additional support for the project from the city of Winterthur.

Through their experience in online delivery, teachers gained valuable new technical and pedagogical skills. They were also able to reach a larger and more international audience for their work, thereby expanding their professional networks. Lea Hagmann, in a paper about ChorOnline presented at a conference of the British Forum for Ethnomusicology in November 2020, highlighted a further benefit reported by some teachers, which she termed “freedom to transit one’s own culture without ‘ethnomusicological orthodoxy’” – that is, the freedom workshop leaders enjoyed to teach in their way using their material, without feeling constrained by the ethos of their usual working environment. Another unexpected reward emerges from the case of Nino Naneishvili – namely, the way in which the workshop group provided the inspiration and opportunity for her to undertake new explorations of her own, first through the work involved in the compilation of her weekly PowerPoint presentations and later through her visits to singers in different parts of the country. Nino spoke of this as resembling an archaeological expedition that allowed her not only to unearth new songs and rituals to share with us but also to discover new things for herself.

For workshop participants, too, there were advantages to these new ways of working. Some would have been prevented from attending workshops in Georgia or elsewhere due to a variety of logistical and financial constraints, including prohibitively expensive long-distance travel, the additional cost of residential workshops, and the impossibility of taking an extended leave of absence from family or work commitments. Removal of these obstacles made the workshops accessible to a more diverse audience. The combination of affordability and the feasibility of fitting short workshops into a domestic or home-working schedule also offered more frequent opportunities to learn directly from culture-bearers and opened up access to a larger choice of teachers. My own attendance at a wide range of workshops revealed a complex web made up of intersecting networks of singing enthusiasts from across the world who now came together in different combinations, moving with relative ease from one group or virtual location to another.

The online format itself offered certain practical advantages. Meetings on Zoom worked efficiently as multilingual spaces when simultaneous translation was provided using the “chat” function. The “chat” also served as a convenient place to post lyrics, share files and website links, or ask questions. Scores and videos could be displayed using the “share screen” option, without the need for additional equipment. Workshops could easily be recorded using Zoom’s built-in software and then shared, enabling participants to review the teaching session as often as they wished. Supplementary resources for independent study could also be housed online.

Workshops of this kind played a vital role in enabling members of the international Georgian singing community to keep alive their social as well as musical connections with Georgia and with one another. At a time when social contact was reduced to the bare minimum, tools such as Zoom opened up potent new spaces for sociability, and regular meet-ups online quickly became part of



our new routines and rituals. We learned how to be different kinds of people who make music together, and we discovered that it was still possible (as suggested in my account of the supra with Zedashe) to experience powerful moments of ecstatic togetherness whose affect was made manifest through the emotive responses posted in the “chat”. In singing “Together Apart”, we kept alive our memories, our hopes, and our humanity.

The dimensions identified above resonate with some of the core concepts underpinning contemporary directions in ethnomusicology: connection and community, agency, and self-representation. Some also chime with ethical principles and strategic goals in the realm of human rights and environmental protection: mutual respect and empowerment, sustainability, and resilience. Others map on to drives for more equitable distribution of wealth and support for grassroots, community-focused micro-enterprises: creativity and reciprocity, entrepreneurship and innovation. The workshops themselves can be seen as highly effective examples of applied ethnomusicology. Workshop leaders, aided in some cases by a supportive team of facilitators, used novel means to transmit cultural understanding and musical competency to a diverse, non-academic audience. The musical experience they enabled provided psychological sustenance as well as equipping participants with tangible skills. The cultivation of a culture of care is further suggestive of what has been identified as a feminist approach to artistic and social practice. In this regard, it is also interesting to note that almost all the teachers and facilitators of the workshops I have discussed in this paper were female, with women also accounting for the majority of workshop participants: this is a significant finding that invites further reflection.

As a broader cultural phenomenon, the workshop is an important focus of investigation as an embodiment of music in its participatory mode – an activity designed to enable people to make music together, rather than a specialized presentation of a musical product for an audience to consume. Georgian singing workshops have always attracted participants from many different cultures but in its online manifestation, the potency of the workshop as a space for intercultural musicking becomes even more apparent. At a historical moment whose dominant tropes were fear and loss, restriction and confinement, the closure of physical borders paradoxically opened up a new order of intercultural possibilities – in this instance, with Georgia’s polyphonic song heritage at its heart.

### References

- Buadze, T., & McMurtrie, I. (2018). *Songbook Georgia: Georgia’s World Cultural Heritage – Liederbuch Georgien: Georgiens Weltkulturerbe*. Wiesbaden: Reichert Verlag
- Hagmann, L. (2020). ChorOnline: A Transnational Singing Project Fostering Applied Ethnomusicology. *BFE One Day Conference*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=1ftS1YQI4IE&t=3s>

### **Workshops**

Tamar Buadze's workshops were part of the workshop programme offered by ChorOnline (<https://en.choronline.com/>).

The workshops led by Nino Naneishvili, Zoé Perret and Malkhaz Erkvanidze were publicised via Facebook and email.

Zedashe's workshops were part of the programme of summer camps offered by Village Harmony ([www.villageharmony.org](http://www.villageharmony.org)).

**ტრადიციული მრავალხმიანობის  
სოციოლოგიური ასპექტები**

**SOCIOLOGICAL ASPECTS  
OF TRADITIONAL POLYPHONY**



**იმღერა უკრაინასთან ერთად: პოლიტიკური კოლიადა ანუ  
პარტიზანული სიმღერა, როგორც კანადის ომზე უკრაინაში**

**შესავალი**

2022 წლის 23 თებერვლის დამდეგს, ტორონტოში, სტანდარტული ევროპული დროით, შეიკრიბა მომღერალთა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მოყვარულთა მცირერიცხოვანი გუნდი, რათა „იმღერათ უკრაინასთან ერთად“ და გამოეხატათ შეშფოთება უკრაინის საზღვრებთან რუსული სამხედრო ძალების ზრდის გამო. ნიშანდობლივია, რომ ისინი სწორედ ომის დაწყების მომენტში შეიკრიბნენ.

იქიდან მოყოლებული, ამ გუნდის მიერ პოლიფონიური უკრაინული ხალხური სიმღერების შესრულებამ, ამ სიმღერების კათარზისული პოტენციალი მიმართა ინფორმირებულობის ზრდისა და დაფინანსების მოძიებისკენ. მათ დაიწყეს პროფესიონალი მომღერლების მოზიდვით და ტრადიციული უკრაინული სტილით შესრულების მიზანი აღწერეს, როგორც კანადიდან „ridnyj holos“ (მშობლიური ხმის) მიწვდენა უკრაინისათვის. მათი სიმღერების უმრავლესობა მიეკუთვნება რთულ პოლიფონიურ ტრადიციას, რომელიც შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც ტრანსნაციონალური აღორძინების მოძრაობის უნიკალური სტილი ტორონტოში (Kuzmich 2016).

პოლიტიკური კოლიადა<sup>1</sup> და საშობაო სიმღერების „პარტიზანული შესრულება“ – ეს ტერმინები გამოიყენეს მომღერლებმა თავისი საწყისი მუსიკალური აქტივობის იდენტიფიცირებისათვის, რომელიც მოიცავდა ტორონტოს სხვადასხვა ადგილში დაგეგმილი პროგრამების შეჩერებას, „ადამიანების ინდიფერენტულობის დასაძლევად“. სიმღერების შესრულებასთან ერთად, ისინი მსმენელს აწვდიდნენ განახლებულ ინფორმაციას ომის შესახებ, ამხელდნენ რუსულ დებინფორმაციულ კამპანიას და მოუწოდებდნენ აუდიტორიას აქტიურობისაკენ, იქნებოდა ეს, უბრალოდ, ინფორმაციის მიღება სანდო წყაროებიდან, თუ კომპანიებისა და სამთავრობო სააგენტოებისათვის წერილების მიწერა, რუსეთთან ურთიერთობის ფორმის შეცვლის, სანდო ორგანიზაციებისათვის შემოწირულებების გადაცემისა და სხვა მოთხოვნებით.

მოხსენებაში დოკუმენტებულია ამ მომღერლების აქტივობები, განხილულია მათი მუსიკალური მოღვაწეობის დასაწყისი და განვითარება და დადგენილია, თუ როგორ ასახავს „იმღერე უკრაინასთან ერთად“-ის (SWU) მოღვაწეობის ასპექტები ხალხურ პრაქტიკას. პრაქტიკის განმსაზღვრელი ხასიათი არის ენერჯია, რომლის მეშვეობითაც მძლავრი უკრაინული სიმღერა უკავშირდება ჰუმანიტარული ძალისხმევის შთაბეჭდვად ინტენსივობას. თუმცა უცნაურია, რომ ასეთი ორგანული ხალხური ტრადიცია გაჩნდა ტორონტოში, ასე შორს მშობლიური ქვეყნის, ხალხისა და კულტურისგან, რომელიც აშკარად იდევნებოდა ასეულობით წლის განმავლობაში. ამის მიზეზების გასარკვევად, ნაშრომში კონტექსტუალიზებულია პოლიფონიური ტრადიციის სიდიადე და ისტორიულად არასათანადო შეფასება; შემდეგ მოცემულია

<sup>1</sup> კოლიადა ნიშნავს საშობაო სიმღერას. ტორონტოს თემში ის, ასევე, დაკავშირებულია საშობაო სიმღერების შესრულების პრაქტიკასთან და/ან საშობაო სიმღერების შესრულების სეზონთან, რომელიც იწყება დეკემბრის შუა რიცხვებში და მთავრდება თებერვალში.

ტორონტოს დიასპორის მოკლე ისტორია და SWU<sup>2</sup>-ის განვითარების უნიკალური და აუცილებელი პირობები.

### **როგორ დაიწყო „იმღერე უკრაინასთან ერთად“: პირველი თვე**

ომის დაწყებამდე სამი თვით ადრე, ჯგუფმა *კოლიადა*<sup>2</sup>, WhatsApp-ით მიიღო რამდენიმე შემაშფოთებელი შეტყობინება და შეხვედრისა და ერთად სიმღერის შეთავაზება. ტრადიციულად, საშობაო სიმღერების შესრულება, განსაკუთრებით 7 იანვარს, თემისთვის დიდი მოვლენა იყო. ბევრი მომღერალი, არა-უკრაინული წარმოშობის მომღერლების ჩათვლით, იყოფოდა -7 მომღერლისგან შემდგარ, 2 თუ 3 საშობაო სიმღერების შემსრულებელ ჯგუფად. თითოეულს 7-5 ოჯახი უნდა დაელოცა და ემღერა საშობაო ჰიმნები. საღამო ყოველთვის მთავრდებოდა კოლიადნიკების (საშობაო სიმღერების შემსრულებლების) თავმოყრით იჰნატოვიჩის სახლში, რეზიდენციაში, სადაც მუსიკოსებს და მომღერლებს შობის აღსანიშნად იწვევდნენ. თუმცა, 2020 წლის იანვრის შემდეგ ეს არ მომხდარა. პანდემიის გამო, 2020 წლის მარტიდან ჯგუფი არ შეკრებილა რეალურ სივრცეში და არ უმღერია *კოლიადა*. რაც შეეხება 2021 წელს, მხოლოდ ოთხმა დავიწყეთ და ბოლო სახლთან კიდევ ორი ადამიანი დაგვემატა.

23 თებერვალს ოთხი მომღერალი ერთ-ერთ ბინაში შეიკრიბა. ისინი მღეროდნენ უკრაინულ და სხვა სიმღერებს და საუბრობდნენ ომის დაწყების შესახებ. უნდობლობას და შოკს კიდევ ერთი სიმღერა მოჰყვა: Plyve Kacha, სამგლოვიარო სიმღერა, რომელიც 2014 წელს მაიდანზე დაღუპულთა მოსახსენიებელ ჰიმნად იქცა. რამდენიმე სიტყვა თემის სხვა შეშფოთებულ წევრებსაც მისწერეს და მომღერლები სახლებში დაბრუნდნენ. თუმცა საღამო ამით არ დასრულებულა. ღამის 1:30 საათზე დაიწყო მესენჯერში ჯგუფური საუბარი, სადაც გამოითქვა აზრი, რომ რაღაც უნდა გაკეთებულიყო. დილის 8 საათისთვის რამდენიმე ადამიანი კიდევ დაემატა ჯგუფს და დაიწყო საქველმოქმედო კონცერტის ორგანიზება; 12 საათზე რამდენიმე წევრმა მონაწილეობა მიიღო Curtain Call-ში, ინსტაგრამ შოუში, რომელიც პირდაპირ ეთერში გადაიციმოდა და ისაუბრეს ომისა და მხარდაჭერის გზების გამონახვის შესახებ; დღის 1:20-თვის შეიქმნა და გავრცელდა SWU-ს გრაფიკი.

მესენჯერის სასაუბრო ჯგუფს ემატებოდნენ ადამიანები, ვისაც სურდა დახმარებოდა უკრაინას თავდაცვაში. რაკი ყველა მომღერალი არ იყო – მათი უმრავლესობა მუსიკის ან ხელოვნების სხვა სფეროში მოღვაწეობდა – შეიქმნა ახალი ჩატ-ჯგუფი მხოლოდ მომღერლებისთვის, რომელშიც შედიოდნენ კანადელი უკრაინელები, პოლონელები, რუსები, კანადელი სეფარიდი ებრაელები, ერთი კანადელი იტალიელი და ერთი – დასავლეთ ევროპელის, კანადელის და „პირველი ერის“ წარმომადგენელთა შთამომავალი.

მათი უმთავრესი მიზანი იყო ქსელში ჩართვა და მობილიზება უკრაინის დასახმარებლად. წარმოუდგენლად ამაღელვებელი იყო იმის ნახვა, თუ როგორ სწრაფად მოახდინა ამ თემმა რეაგირება და მობილიზება ომის მოულოდნელ და წარმოუდგენელ საშინელებებზე. მათ ხელი შეუწყვეს თავშესაფრის მაძიებელთა ტრანსპორტირებასა და დაბინავებას; დაიცვეს და დაეხმარნენ უსამართლოდ დაზარალებულ უმცირესობებს; შეადგინეს სანდო მედიის, დონორი ორგანიზაციების

<sup>2</sup> გთხოვთ, გაითვალისწინოთ, რომ მართალია, განვიხილავ უკრაინაში მიმდინარე ომთან დაკავშირებულ თემებს, მე არ ვარ სამხედრო ექსპერტი და არც უკრაინული მუსიკის მკვლევარი. ასევე, მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, თუ რამდენად სასტიკია ომის თემა და, რომ რუსეთის აგრესორად, ან უკრაინელების გმირებად მოხსენიება, უხეშად უგულვებელყოფს ამ ხალხების ისტორიების სირთულეებს.

სიები და მთავრობისა და კორპორაციებისადმი გასაგზავნი წერილების ნიმუშები; შეადგინეს საჭირო მარაგებისა და მიმღები პუნქტების სიები; მოაწყვეს მასობრივი მუსიკალური აქცია ფულის შესაგროვებლად. ეს იყო ქაოსური ორგანიზების, ლოჯისტიკის, მინერ-მონერის, გუგლის docs და sheet პროგრამების, ინსტაგრამის პოსტებისა და სიახლეების წარმოუდგენელი ქარბორბალა. მათი ენერგია ნამდვილად უტოლდებოდა უკრაინაში მებრძოლი უკრაინელების ენერგიას<sup>3</sup>.

და ამ ყოველივეს მთავარი არსი – შეკრება იმისთვის, რომ ერთად ემღერათ, იყო კათარზისი, ნუგეში... მაგრამ ესეც გარკვეული მიზნით გაკეთდა. მძლავრი პოლიფონური სიმღერები ტორონტოს სხვადასხვა ადგილში სრულდებოდა, ამას ემატებოდა ინფორმაცია უკრაინული კულტურის ღირებულების, დემოკრატიულ სახელმწიფოში მშვიდობიანი ცხოვრების უფლების და უკრაინელთა თავდაცვის ღონისძიებებისათვის დახმარების გზების შესახებ.

ტრადიციული უკრაინული სიმღერებით SWU გადასცემდა მამაცობის და სიძლიერის კოლექტიურ ხსოვნას, რაც უკრაინელ ხალხს ამხნევებდა წარსული ომებისა და გენოციდის დროს. კოლექტიური მეხსიერების ძალა ცხადად გამოჩნდა ამ სიმღერების მეშვეობით და სიღრმისეული გავლენა მოახდინა აუდიტორიაზე. პოპულარულ Drake Hotel-ში ან Supermarket's Big Farm Jam-შიც კი, სადაც ტორონტოს ჰიპი ახალგაზრდები კოვიდური ლოქდაუნის დასრულების აღსანიშნად იყვნენ შეკრებილნი, მათ სიმღერას წყნარად და ყურადღებით უსმენდნენ. მოწოდებისთანავე ისინი გაერთიანდნენ და მომღერლებს აჰყვნენ. როდესაც სიმღერა დასრულდა, ისეთი ენთუზიაზმით და ენერგიით დაუკრეს ტაში, რომ შეიქმნა განწყობა, რომ უკრაინა ყველაფერს გაუძლებს. ასეთი იყო მრავალი სხვა აუდიტორიის რეაქციაც და ვრცელდებოდა ამბები ახალგაზრდების შესახებ, რომლებიც მომღერლებთან იმის სათქმელად მოდიოდნენ, რომ პოლიტიკა არ აინტერესებდათ და არც პოლიტიკაში ჩაბმა უნდოდათ, მაგრამ სიმღერის შემდეგ აზრი შეიცვალეს.

### სამემსრულებლო პრაქტიკა

ის, თუ რა სიმღერები უნდა შესრულებულიყო ღონისძიებაზე, კონკრეტული სიტუაციის გათვალისწინებით წყდებოდა. ომის მეორე დღის ბოლოს, ხუთ სხვადასხვა ადგილზე გვექონდა ნამღერი, მთლიანობაში – 5-1 სიმღერიანი რეპერტუარი. რეპეტიციების დრო არ იყო, ტექსტები ადგილზე „სქრინშოთებით“ ვრცელდებოდა, სასიმღერო პარტიისათვის თვალის გადასავლელად, თუ ბედი გავცილიმებდა, ერთი ნუთი გვექონდა, გარეთ, თებერვლის სუხსში, სანამ სცენაზე ავიდოდით. თუ არა, ადგილზე გვიწევდა პარტიის სწავლა. მომღერალთა უმრავლესობა პროფესიონალი მუსიკოსი იყო, რომლებსაც *ridny*<sup>4</sup> სტილის შესრულების გამოცდილება ჰქონდათ.

სიმღერების ტექსტები, აუდიო ფაილები და იუთუბის ვიდეოები, რეპერტუარის გაზრდის მიზნით, ჯგუფური სასაუბროს მეშვეობით ვრცელდებოდა. შედეგად, 7 სიმღერიანი რეპერტუარი საკმაოდ მალე შედგა. ჩვენ იშვიათად ვასრულებდით ყველა სიმღერას ერთად, თუმცა, მნიშვნელოვანი იყო ბედნიერი, სერიოზული, საზეიმო და ეპიკური განწყობების მონაცვლეობა. პირველი თვის განმავლობაში,

<sup>3</sup> უნდა ითქვას, რომ დრავივი ტორონტოს ყველა უბანში და უკრაინის საზღვრებს გარეთ, ყველაგან იგრძნობოდა. ტორონტოში რეგისტრირებული, კერძო ფეისბუქ-გვერდი, სახელად „მეორე ფრონტი“, როგორც პასუხი ომზე, იმდენად წარმატებული აღმოჩნდა თავდაცვის ღონისძიებების ორგანიზებაში, რომ, რამდენიმე თვეში, არაკომერციულ ორგანიზაციად გადაკეთდა.

<sup>4</sup> ეს სტილი იყენებს მალალ ხმას მკვეთრი ტემპით, მკაფიო ინტონირებას და ფრაზირებას, გლისანდირებულ და ორნამენტულ ვოკალურ ტექნიკას.

14 განსხვავებულ ადგილზე ვიმღერეთ. მეგობარი მომღერლების ხმებით გაძლიერებულები ვმღეროდით თავისუფლად და, იმ მომენტში, სხვა სურვილი არ გვქონდა, გარდა იმისა, რომ მშვიდობისა და გადარჩენის სურვილი გამოგვეხატა.

### **გამონვევები, ცვლილებები და სტაბილური სახელმწიფო**

აპრილის ბოლოს გაჩნდა უფრო ოფიციალური და შემოსავლიანი შესრულების შესაძლებლობები, რამაც წარმოშვა გამონვევები, რაც მეტ გამძლეობასა და ფართო რეპერტუარს მოითხოვდა. ეს განსაკუთრებით რთული აღმოჩნდა მომღერლებისთვის, რადგან კოვიდ-შეზღუდვები იხსნებოდა და ყველა საკუთარი სამსახურით იყო დაკავებული<sup>5</sup>. ეს ნიშნავდა, რომ უკრაინის დასახმარებლად მიმართული ძალისხმევის ზრდასთან ერთად, მომღერლები გადაინვებოდნენ და მათი ჩანაცვლება გახდებოდა საჭირო.

მართალია, ჯგუფი ძალიან არ გაზრდილა, თუმცა, იმ 11–10 მომღერალს შორის, რომლებიც მონაწილეობდნენ ამ მნიშვნელოვან და ხანგრძლივ შოუებში, ყველა პროფესიონალი არ იყო, ბევრ პროფესიონალს კი არ ჰქონდა საგუნდო შესრულების გამოცდილება. რეპეტიციებზე დგებოდა გამოსვლების გრაფიკი, ვმსჯელობდით გუნდის ხელმძღვანელის უფლებებზე, რომელიც არ უნდა ჩარეულიყო ჯგუფის სოციალურად ინკლუზიური ერთობის ატმოსფეროში. რეპეტიციების ზოგიერთი ასპექტი ალოგიკური ჩანდა, რადგან ჯგუფი მოღვაწეობდა ომის შესაბამისად, რაც, ხშირად, იმპროვიზებულ, დაუგეგმავ შესრულებას მოითხოვდა.

გვქონდა ახალი მომღერლების მოზიდვის მცდელობაც. მაისიდან აგვისტოს ჩათვლით სიმღერის ვორქშოფებმა მრავალ ახალ მომღერალს გააცნო უკრაინული პოლიფონია. ვორქშოფების მიმდინარეობისას, მცირე დრო ეთმობოდა ვოკალური ტექნიკის განხილვას, ძირითადი ყურადღება კი ექცეოდა რეპერტუარს, რათა ის სოლისტის მონაცემებისა და შესრულების სტილის შესატყვისი ყოფილიყო. ამ ვორქშოფების შედეგად, მხოლოდ რამდენიმე მომღერალი შეირჩა, თუმცა, მათაც სჭირდებოდათ მუშაობა ხმების შეწყობაზე, შესაფერისი პარტიის მორგებაზე, *ridnyj* სტილის დაუფლებაზე.

ივნისის შუა რიცხვებისთვის ჯგუფი გარდაიქმნა საშემსრულებლო კოლექტივად, რომელმაც დაიწყო თანხების შეგროვება უკრაინისთვის და ინფორმაციის გავრცელება მის შესახებ. ომის სტილის სიმღერა უკვე აღარ იყო *modus operandi*<sup>6</sup>. შესრულება გახდა კრიტიკულად გააზრებული, წინასწარ დაგეგმილი და გამიზნული პროცესი. პარტიების განაწილების და სიმღერის სრულყოფილად შესრულების უზრუნველსაყოფად, რეპეტიციები სავალდებულო გახდა.

როგორც ადრე, ახლაც, სიმღერები ჯერ კიდევ ორგანიზებული პროგნოზის ნარატივი, რათა მსმენელებს შეახსენონ, რომ უკრაინა ევროპის უდიდესი სახელმწიფოა, რომ უკრაინელების ყველა თაობას მოუხდა ომის და/ან გენოციდის გადატანა და ეს ტრაგედია, ისევე როგორც ბედნიერების სურვილი, აყალიბებს შესრულებულ სიმღერებს. მართალია, ჯგუფს აღარ აქვს პირველი დღეების ენთუზიაზმი, მაგრამ, მისი სიმღერები და გზავნილები ჯერ ისევ ძლიერმოქმედია და აუდიტორია მათ კარგად იღებს.

<sup>5</sup> ზოგი მათგანი მასწავლებელი იყო, ზოგი – მარკეტინგის სპეციალისტი, სხვები – მუსიკის პროდიუსერები, დიზაინერები და ა. შ.

<sup>6</sup> მუშაობის რეჟიმი (ლათ.).



### **ხასიათის განმსაზღვრელი ძალისხმევა**

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სცენაზე ორიენტირებულ კონცერტებამდე, SWU მისდევდა უფრო ორგანულ და ნამდვილ ქალაქურ ფოლკლორულ ტრადიციას, რომელიც ბუნებრივად წარმოიშვა და დაკავშირებული იყო თავდაცვით აქტივობებთან. მართალია, მე შემიძლია გამოვყო SWU-ს ადრეული პრაქტიკის ყველა ასპექტი – შესრულებული სიმღერები, მათი რეგულირება, ტემბრებისა და ხმების განაწილება, სასცენო პრეზენტაცია და კოსტიუმები, მაგრამ, ჩემი აზრით, განმსაზღვრელი მახასიათებელი იყო მათი ენერჯია და ძალისხმევა, რაც:

- აყალიბებდა შესრულების სურვილის მოტივაციას;
- წარმართავდა გუნდის სასიმღერო და მუსიკალურ ფრაზირებას;
- ჰკრავდა გუნდს მუსიკალური წარმოდგენის მსვლელობისას;
- შეუმჩნევლად ახდენდა მუსიკისა და უდიდესი ჰუმანიტარული საქმიანობის ინტეგრირებას.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს ენერჯია და ძალისხმევა პარალელურია იმ ძალისხმევას, რომელიც უკრაინაში უკრაინელებს აქვთ საომარი მოქმედებების დროს. ის, ასევე, პარალელურია მაიდანის მშვიდობიანი პროტესტისა, რომელიც მიმართული იყო 14–2013 წლებში პრო-ევროპული გამოსვლისა ძალადობრივი დაშლის წინააღმდეგ – ეს ენერჯია ჰქონდათ ადამიანებს კიევში, როცა ასე ეფექტურად მოახდინეს მობილიზება და ორგანიზება კვაზი-ქალაქში, სადაც იყო სამედიცინო პუნქტები, იყვნენ დაცვის მუშაკები, მშენებლები, მზარეულები და ა.შ. ეს მართლაც საოცარია, თუ გავითვალისწინებთ ტორონტოს მუსიკალური ტრადიციის ბუნდოვანებას და აქაური უკრაინული კულტურის მშვიდ ხასიათს.

### **უკიდევანო და უცნობი უკრაინული ვოკალური პოლიფონია**

ამ ტრადიციის უკიდევანობა ნათლად გამოჩნდა „პოლიფონიური პროექტის“ წყალობით, რომელიც ტრადიციული უკრაინული სიმღერების უდიდესი ონლაინ არქივია. პროექტი მხოლოდ 2014 წელს დაიწყო და უკვე მოიცავს 11 ეთნოგრაფიული რეგიონის -2000ზე მეტი სიმღერის მაღალი ხარისხის აუდიო და ვიდეო ჩანაწერს და, ასევე, ონლაინ მრავალბილიკიანი კონტროლის საშუალებას, რაც თითოეული პარტიის ცალკე მოსმენის შესაძლებლობას იძლევა. მონაცემთა ბაზაში ძიება შესაძლებელია ტექსტის, ჟანრის, ლოკაციის, ეთნოგრაფიული რეგიონის, თემატური შინაარსის და ა.შ. მიხედვით. ამ პროექტის დამსახურებაა, ასევე, უკრაინული პოლიფონიის პოპულარიზაცია ევროპაში, რასაც მოწმობს სავსე საკონცერტო დარბაზები.

ტრადიციული უკრაინული პოლიფონიის უკიდევანობისა და სიმდიდრის გათვალისწინებით, საოცარია, რომ მას არ იცნობენ. მე 2013 წლამდე წარმოდგენაც კი არ მქონდა ამ მუსიკის სიმდიდრის შესახებ, როცა დავესწარი ადგილობრივი ხალხური ხელოვნების საზოგადოების ვორქშოფს ტორონტოში; თანაც, მე ვარ არა მხოლოდ უკრაინული წარმოშობის ადამიანი, არამედ იმ დროისათვის უკვე დაახლოებით 10 წლის განმავლობაში ვსწავლობდი და ვიკვლევდი პოლიფონიას.

ფაქტი ისაა, რომ ვოკალურ პოლიფონიას სისტემატურად ანადგურებდნენ უკრაინაში. იოსებ ჟორდანიას თანახმად, უკრაინულმა ეთნომუსიკოლოგიამ მთლიანად უგულებელყო საკუთარი პოლიფონიური ტრადიციები (68 :2006). პოლიფონიური პროექტი არ იყო უკრაინელების ინიციატივა: მას სათავეში უნგრელი მუსიკოს-ეთნოგრაფი მიკლომ ბოუთი (Miklos Both) ედგა. როდესაც მე და მარიო მორელომ წარვადგინეთ მოხსენება უკრაინული პოლიფონიის შესახებ 2020 წელს ტორონტოში გამართულ უკრაინულ კონფერენციაზე, ერთ-ერთი პირველი კომენტარი ეხებოდა იმას, რომ ჩვენი სამემსრულებლო ჯგუფის სამუშაო არ არის ადეკვატური,

თუ მასში არ ჩავრთავთ დასავლეთ უკრაინის შესანიშნავ მელოდიურ მონოფონიურ სიმღერებს. დღესაც კი, თუ უკრაინულ მედია-საიტებზე მოძებნით „პოლიფონიას“ ან „ფოლკლორულ გუნდს“, სულ რამდენიმე შედეგს მიიღებთ.

რა თქმა უნდა, მთელი უკრაინული კულტურა, ისევე როგორც მრავალი სხვა ლოკალური კულტურა, იჩაგრებოდა რუსული კოლონიალიზმის და შემდეგ საბჭოთა რეჟიმის პირობებში<sup>7</sup>. სისტემატური ინსტიტუციონალიზაცია და ნატურალიზაცია, რაც ძირს უთხრიდა უკრაინულ ვოკალურ პოლიფონიას, რთული გასაანალიზებელია, თუმცა ზოგიერთ საკითხს შეიძლება სინათლე მოვფინოთ, თუ განვიხილავთ ლარა პელეგრინელის მოსაზრებებს იმის თაობაზე, თუ რატომ არ არიან მომღერლები შეყვანილი ჯაზის ისტორიოგრაფიაში. ჯაზის დისკურსში მომღერლები მხოლოდ ჯაზის „წინამორბედად“ განიხილებიან, რადგან სხეულთან დაკავშირებული ხმა განიხილება, როგორც მოუმზადებელი და ემოციური, როგორც ფოლკლორი და ადგილობრივი დიალექტი. გენდერულ და კულტურულ კვლევებში კი სწორედ ეს თვისებები ტიპურად ქალთანაა ასოცირებული. ეს უპირისპირდება ინსტრუმენტს, რომელიც ასოცირებულია მამაკაცთან, ტექნიკური მოთხოვნების, ინტელექტის და იმ უნარების გამო, რომლებიც ინსტრუმენტის დაუფლებისა და დაოსტატებისთვისაა საჭირო. ამით ეს თვისებები ინსტრუმენტული ჯაზის ლეგიტიმაციას ახდენენ დასავლური კულტურის აზრით [და] შემდეგ იწყება თამაში ყველა სახის კოლონიალური ტროპებით ჯაზის „დაბადებისა“ და „დიდი ადამიანის“ „გენიალური“ ისტორიებით, რაც არის „კულტურული კაპიტალის“ შექმნის პროცესის ნაწილი, რითაც ჯაზი კლასიკური მუსიკის სახედ გარდაიქმნება (Pellegrinelli, 2008: 31–48).

ამრიგად, მუსიკასთან დაკავშირებული დასავლური კოლონიალური ღირებულებები, რომლებმაც უკრაინული ვოკალური პოლიფონიისგან თავი შორს დაიჭირეს და მაღალი შეფასება ინსტრუმენტულ ან უფრო განვითარებულ, მელოდიური და ლირიკულ სიმღერებს მისცეს, იმდენად ღრმად აითვისეს უკრაინელებმა, რომ ამით უკრაინული ფოლკლორული მუსიკის, როგორც „კლასიკური“ მუსიკის ფორმის ლეგიტიმიზაცია მოახდინეს. ამრიგად, ინსტრუმენტული მუსიკა და *კობზარის* ტრადიცია (განსაკუთრებით სიმღერად ქცეული ისტორიული თემის ლირიკული გამოყენებით, რასაც აკომპანემენტს დახვეწილი *ბანდურა უნვეს*)<sup>8</sup> უფრო მეტადაა დაფასებული, ვიდრე სოფლად მცხოვრები უკრაინელი ქალების „გაუგებარი“ სიტყვები და „შებლუღული“ მელოდიები.

<sup>7</sup> არსებობს რეპრესიის მრავალი ფორმა, რომლებმაც გავლენა მოახდინეს კულტურაზე და საფრთხე შეუქმნეს ადამინთა სიცოცხლეს: დეპორტაციები, ინტერნირებულთა ბანაკები, ფართომასშტაბიანი დაპყრობები, ხელოვნური შიმშილობა, ენობრივი პოლიტიკა, წიგნებისა და კულტურული არტეფაქტების ფიზიკური განადგურება; უფრო ახლო წარსულში კი კულტურის ციფრული არქივების განადგურება. იხილეთ FN8, სადაც მოთხრობილია მუსიკალურ რეპრესიების შესახებ უკრაინაში.

<sup>8</sup> კობზარები იყვნენ მარტოხელა, ხშირად ბრმა, მოხეტიალე მენესტრელები, რომლებიც მართო მღეროდნენ და საჯარო ადგილებზე შესრულებით მოულობდნენ ფულს. ისინი მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ ინფორმაციის გავრცელებაში და ადგილობრივი ამბების გახსენებაში. ისინი თვითონ უკრავდნენ *ბანდურაზე*, დახვეწილ და შესანიშნავ სიმებიან საკრავზე, რომელშიც გაერთიანებულია ციტრასა და ბარბითის ელემენტები. კობზარები -1930იანი წლების საბჭოურ წმენდებს დაექვემდებარნენ, ტრადიცია წაიშალა და მას ჩაენაცვლა ხელოვნურად შექმნილი საბჭოთა *ბანდურისტების* ანსამბლები, რომლებიც უკრაინის ეროვნული მემკვიდრეობის ოფიციალურ მუსიკალურ სიმბოლოდ იქცნენ (Noll 1997: 181–3).

### ტორონტოს დიასპორა და უკრაინული კულტურა

კანადური დიასპორა უკრაინული ვოკალური პოლიფონიის გაუფასურების საკითხში გამონაკლისი არ არის. უკრაინული კულტურა, რომელიც მე, როგორც მესამე თაობის კანადელმა უკრაინელმა, თითქმის წერა-კითხვის უცოდინარი, -1920იანი წლებისბოლოსემიგრირებულიბებია-ბაბუისშთამომავალმამემკვიდრეობითმივიღე, ძალიან შეზღუდული იყო. ფოლკლორთან ყველაზე ახლო კონტაქტი Trio Marenych-ის მოსმენისას მქონდა; ეს მშვენიერი უკრაინული მელოდიები იყო, შესრულებული ორი ქალის აკადემიურად შერწყმული ხმის და ბანის მიერ, რომლებსაც აკომპანემენტს გიტარა უწევდა. თუ შევადარებთ ჩემს მეგობრებს, რომლებიც მესამე თაობის უკრაინელები და -1940იანი და -50იანი წლებში ემიგრირებული პროფესიონალი ბიზნესმენების ან ინტელექტუალი ბებია-ბაბუების შთამომავლები არიან, ვნახავთ, რომ ყველა მათგანი საუბრობს უკრაინულად, რადგან დადიოდნენ უკრაინულ სკოლებსა და საზაფხულო ბანაკებში, იყვნენ უაღრესად ჩაკეტილი უკრაინული თემის წევრები და გააზრებულად ახდენდნენ საკუთარი კულტურის ინსტიტუციონალიზაციას (Baczynskyj 2009; Sonevystky 2019: X–XI). ამ დიასპორაში გაცილებით მეტი ხალხური ელემენტი ცირკულირებდა და გადარჩა; მთავარი კალენდარული დღესასწაულები, როგორებიცაა კოლიადა, მალანკა, ჰაიკვი, ივანა კუპალა და სხვა, ასე თუ ისე, მინც ტარდებოდა. მაგალითად, უკრაინული ახალი წლის „სუპერ“ ცეკვისთვის დამახასიათებელი წარმართული ფოლკლორული ელემენტები, მარჩიელობა და „ოგა ბოგა“ – ტალახში ამოვლებული ტყის ნიმფების ექსცენტრიკული წარმოდგენები ივანა კუპალასთვის (ზაფხულის ბუნიობის ფესტივალი) ახალგაზრდულ ბანაკებში – შემორჩენილია, გარკვეულწილად შესუსტებული ფორმით, ხშირად დაცლილი ყოველგვარი საზრისისგან და ემსახურება გართობას, პერფორმანსსა და რაღაც გამოკვეთილად უკრაინულის იდენტიფიცირებას (O. Kleban, პირადი კონტაქტი, 2016; Klymasz 1985).

### საზოგადოება Kosa Kolektiv

SWU-ს ყველა მომღერალი ამ დიასპორულ გაერთიანებას არ მიეკუთვნება. ეს მომღერლები შემოგვიერთდნენ კანადაში არსებული სასიმღერო პრაქტიკის საშუალებით, რომელიც დაახლოებით 2011 წელს დაიწყო Kosa Kolektiv-ის (Kosa) განვითარებასთან ერთად, რომელიც არის უკრაინულ-კანადური ინიციატივა – ხალხური შემოქმედების საფუძველზე შექმნილი მულტიკულტურული ორგანიზაცია ტორონტოში. Kosa-ს ოთხი დამფუძნებელი წევრი მესამე თაობის ემიგრანტია, რომლებიც ამ იზოლირებულ თემში გაიზარდნენ და Kosa-ს შექმნა ნაწილობრივ იყო რეაქცია მათი უკრაინული დიასპორის ჩაკეტილ ხასიათზე.

უფრო კონკრეტულად კი სასიმღერო პრაქტიკის საწყისებს მივყავართ ამ ოთხი დამფუძნებლიდან ერთ-ერთთან – ბოჟენა ჰრიცინასთან (Bozena Hrycyna), რომელმაც სიმღერის სურვილი ჩამოიტანა უკრაინიდან 2009 წელს. მას უჭირს იმის ახსნა, თუ რატომ სურდა ემღერა და ეს სურვილი გაეზიარებინა, მაგრამ ეს ქმედება ფეხდაფეხ მიჰყვებოდა სხვა ხალხურ აქტივობებს, რომლებითაც Kosa იყო დაკავებული. ეს იყო: მინის დამუშავება, პროდუქტების კონსერვირების პრაქტიკა, კულინარია, საშობაო კვერცხების დეკორირება, ქარგვა და ა. შ., ერთი სიტყვით, „ნამდვილი“ ფოლკლორის აღორძინება (B. Hrycyna, პირადი კონტაქტი, 3 ივლისი, 2016).

უკრაინული პოლიფონიური სიმღერა Kosa-მ 2011 წელს დაიწყო. ეს საქმიანობა მოიცავდა ვორქშოფებს და სიმღერის საღამოებს რეპერტუარის ჩამოყალიბებისა და *ridnyi*-ს ტექნიკის დახვეწის მიზნით. თუმცა, ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ Kosa-სთვის სცენაზე სიმღერა არასდროს იყო თვითმიზანი, განსხვავებით დიასპორის

სიმღერისა და ცეკვის გუნდებისაგან. იგულისხმებოდა, რომ სიმღერა უფრო დიდი, ინტერდისციპლინური სათემო გამოცდილების ნაწილი იყო, რომელშიც კოსტიუმების მორგება, ხელნაკეთი ნივთების გამოფენა ან მონაწილეობა მათ დამზადებაში, მთქმელების გამოსვლები, თამაშები, რიტუალი და ცეკვა ხელს უწყობდა და აძლიერებდა სიმღერის განცდას და საზრისს. უეჭველია, რომ სიმღერის ასეთი გარემო ენერგიით ავსებდა მას. განა შეიძლება სხვაგვარად ყოფილიყო, როცა ამდენი ენერგია და ძალისხმევა იყო ჩადებული ამ სათემო ღონისძიებებში? ამ ღონისძიებების მამოძრავებელი ძალის საფუძველი Kosa-ს ორგანიზაციული უნარი იყო, რამაც, უკრაინული პოლიფონიის შესრულების გამოცდილება დააგროვა და ტორონტოში ამ პრაქტიკის ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი.

### დასკვნა

ბოჟენა უკრაინაში სტუმრობის შემდეგ, თავის საკმაოდ ბუნდოვნად გამოხატულ სურვილს, ხალხურ კულტურას გვაზიაროს, ასაბუთებს სიმღერების ძალის, მათი მელოდიების და, განსაკუთრებით, შინაარსების აღწერით, რაც ომთან, სიკვდილთან და გადარჩენასთან მიმართებაში ამჟამად განსაკუთრებით აქტუალურია. თუმცა, 2009 წელს, როცა ის გაეცნო მათ და აღწერა როგორც „უბოდიშო“, „დაუფარავი“ და „რეალური“, ომი არ მიმდინარეობდა (B. Hrycyna, პირადი კონტაქტი, 3 ივლისი 2016). ეს სამი ეპითეტი გამოკვეთს უკრაინულ სიმღერებში არსებულ ენერგიას, რომელიც ჩადებულია არა მხოლოდ უკრაინულ ვოკალურ პოლიფონიაში და ტორონტოს პრაქტიკაში, არამედ იმ მოქალაქეთა ნებაშიც, რომლებიც 14–2013 წლებში მაიდანზე შეიკრიბნენ და დღევანდელი უკრაინელი მებრძოლების ჰეროიზმშიც. ეს არის უკრაინული იდენტობის სიყვარული და მისი *შეუზღუდავად* გამოხატვა; ეს არის ის, რაც ასე დიდხანს იყო ჩახშობილი ჯერ რუსეთის, შემდეგ საბჭოთა ხელისუფლების მიერ და ამკარად გაიფურჩქნა უკრაინის დამოუკიდებლობის შემდეგ.

ეს ის ძაფია, რომელიც ამ მოხსენებას გასდევს. მისი ენერგია მოდის მეხსიერებიდან და კოლექტიური ტრავმის და სიხარულის ისტორიებიდან, რომლებიც ამ სიმღერების ლირიზმს და გამომსახველობას აყალიბებენ. ისინი განსაზღვრავენ მათ შესრულებას და ასე რეალურს, ასე ხელშესახება და „დაუფარავს“ ხდიან. ეს ენერგია უბრალოდ თანდაყოლილი კი არაა სიმღერებისთვის, არამედ, უკრაინელი ხალხისგანაა მიღებული და, თავის მხრივ, უამრავ არა-უკრაინელს აკავშირებს ამ მუსიკასთან; ასევე, გვიხსნის, თუ ასაკოვანმა ანგლო-საქსური წარმომავლობის წყვილმა, 2022 წლის ივლისში ტორონტოს პოპულარულ CULTURA ფესტივალზე, რატომ ასწია წარმოსახვითი ჭიქები და ენთუზიზმით ადღეგრძელა SWU-ს მომღერლები, როცა მათ დაასრულეს სუფრული სიმღერა; ის გვიხსნის, თუ როგორ მოხდა, რომ სუპერმარკეტში, ოციოდე წლის ინდიფერენტული ახალგაზრდები, რომლებსაც თავიანთ ბედნიერ, პრივილეგიურულ და მშვიდობიან ცხოვრებაში აბსოლუტურად არანაირი, არც უშუალო და არც გაშუალებული კავშირი არ აქვთ სიკვდილთან და ომთან, გაჩერდნენ და ღრმად ჩაუფიქრდნენ ომის პოლიტიკას. ეს გვიხსნის SWU-ს ძალას და ბუნებრივი პრაქტიკის უნარს, შეებრძოლოს ადამიანთა ინდიფერენტულობას, თუნდაც მხოლოდ ერთ წამით.

**თარგმნა მარინა ამბოკაძემ**

ANDREA KUZMICH  
(CANADA)

## SING WITH UKRAINE: POLITICAL KOLIADA OR GUERRILLA CAROLLING AS A RESPONSE TO THE WAR IN UKRAINE

### Introduction

On the eve of February 23, 2022, Eastern Standard Time, a small group of singers had already gathered to “Sing with Ukraine.” They represented a community of singers and other arts-oriented people in Toronto with varying degrees of interest in Eastern European music, who simply got together to express comradery and concern over the Russian military build-up around Ukraine. It was serendipitous that they were gathered together to sing at the very moment when the war broke out.

Since then, singing polyphonic Ukrainian folk songs by this community has channeled the cathartic powers of these songs into education, raising awareness, and fundraising. They started with singers who were professional musicians and the purpose was to sing in a traditional Ukrainian style described in Canada as “*ridnyj holos*” (native voice). Most of the songs come from a complex polyphonic tradition that is even hard to access in Ukraine and, as I have described in other papers on the topic, identifies this singing as part of a transnational revival movement with a unique Toronto style (Kuzmich 2016).

Political *Koliada*<sup>1</sup> and guerrilla caroling were terms used almost immediately by the singers to identify their initial musical activism, which involved interrupting the scheduled program at different Toronto venues to “awaken people from indifference.” Along with caroling were short speeches highlighting updated information about the war, Russian misinformation campaigns, and the validity of Ukraine as a unique culture. The audiences were also encouraged to be active, whether that meant simply staying informed with credible news sources, writing companies and government agencies to change their relations with Russia, donating to reliable organizations, or other ways.

This paper will document the activities of these singers, reviewing the origins and development of their musical practice and identifying how aspects of the Sing with Ukraine (SWU) practice reflect an organic folk practice. A defining characteristic of the practice is an energy or drive linking their powerful singing to the intense outreach of their humanitarian efforts. It is curious, however, that such a powerful organic folk practice can arise in Toronto, so far from the homeland, from a people and culture clearly repressed for hundreds of years, with a musical form that has historically been underrepresented. To address this, the paper contextualizes the vastness of the polyphonic tradition and its historic underrepresentation; then provides some background to the diaspora community in Toronto and the unique and necessary conditions for the development of SWU.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Koliada* means Christmas carol. In the Toronto community, it is also referring to the caroling practice and/or the caroling season, which starts in mid-December and ends in February.

<sup>2</sup> Please note that while I will be discussing topics of the ongoing war in Ukraine, I am not a war expert, nor even a Ukrainian music scholar, and ask that you recognize the preliminary nature of this paper and this subject. It is also important to note how dehumanizing the subject of war is, and that reference to Russians as aggressors or Ukrainians as heroes grossly overlooks the complexities of these people and their histories.

### Origins of Sing with Ukraine: The First Month

Three days before the war started, some concerned messages and the desire to meet and sing were sent on the WhatsApp 2022 *Koliada* group. Caroling, especially on January 7, was a big event for the community. Many singers, including those from non-Ukrainian backgrounds, were siphoned into 2 or 3 caroling groups of 6–8 singers, each sent to bring blessings and carols to 5–7 houses. The evening they were always ended as a mass of *kolyadnyky* (carolers) at the Ihnatowycz’s house, a mansion where musicians and carolers were welcomed to celebrate Christmas. But this hadn’t happened since January of 2020. Because of the pandemic, there has been no in-person group singing since March of 2020. And for *Koliada* 2022, there were only 4 of us to start, and 2 others joined for the last 2 houses.

On February 23, 4 singers met at an apartment. They were singing songs – Ukrainian and others – and just chatting when the war broke out. Disbelief and shock followed by one more song: “Plyve Kacha,” a lament turned anthem for the fallen in the Maidan of 2014. A few texts were shared with other concerned community members and the singers went home – but the evening didn’t end. A Messenger group chat started at 1:30 am, expressing a need to do something. By 8 am, a few more were added to the group and they started organizing a benefit concert; by 12 PM, some members were featured on Curtain Call, a live Instagram show, talking about the war and offering ways to support. By 1:20 PM the graphic for SWU was created and shared.

The messenger group chat kept growing with people ready to aid in the defense efforts for Ukraine. Most worked in music or the arts but not all were singers and a new chat group was formed just for the singers, which consists of Ukrainians, Ukrainian-Canadians, Poles, Russians, Sephardic-Jewish-Canadians, a Canadian-Italian, and a mixed Western European-Canadian-First Nation.

The primary goal was to network, mobilize, and help defense efforts in Ukraine. It was incredibly humbling to watch this community react and mobilize so quickly to the sudden and unimaginable terror of war. They facilitated transportation and lodging for those seeking refuge; advocated and organized services for unfairly treated visible minorities; compiled reliable media, and donor agencies, and form letters to government and corporations; compiled lists of supplies needed and listed drop-off points; and organized a massive musical fundraiser. It was an unbelievable whirlwind of chaotic organization, logistics, messaging, Google Docs and Sheets, slack channels, Instagram posts, and stories. Their drive no doubt paralleled the mobilization of Ukrainians to fight in Ukraine at the same time.<sup>3</sup>

And in the midst of all this, getting together to sing was cathartic, a solace... but it was also done for a point. Powerful polyphonic songs were sung for audiences at different venues in Toronto, interspersed with messages about the validity of Ukrainian culture, the right to live peacefully in a democratic state; and ways to help the Ukrainian defensive efforts.

Through traditional Ukrainian songs, SWU channeled the profound collective memory of courage and strength that Ukrainian people have needed in past wars and genocide. The power of these collective memories came clearly through these songs and affected audiences in just as profound a way. Even when they sang at the popular Drake Hotel or the Supermarket’s Big Fam Jam, where the hip youth of Toronto gathered, ready to party and celebrate the end of COVID lockdowns

---

<sup>3</sup> It should also be recognized that this drive also existed in all sorts of pockets of Toronto, and elsewhere outside of Ukraine. One private Toronto-based Facebook group called Second Front was created in response to the war and was so successful in supporting defense efforts that it incorporated into a non-profit after a few months.

– those youths all stood quietly and listened. When asked, they all joined in on the drone to accompany the singers. And when the songs were over, they cheered with such enthusiasm and force that it felt like Ukraine would be able to withstand anything. Many audiences reacted the same way and there were stories of young people, coming up to singers saying they had no interest in politics and never wanted to be political, but were thinking differently after our performance.

### **The Performance Practice**

What songs were sung at a performance was rather ad hoc and initially established by the urgency of the need to perform: by the end of the second day of the war, we had already sung in 5 different venues, sets of 1–5 songs in length. There was no time to rehearse. Lyrics were shared by taking screenshots at the venue. If you were lucky, you had a moment to review the part outside in the February cold before taking to the stage. If not, you learned your part on the spot. Most of the singers were professional strong singers, experienced with the *ridnyj* style.<sup>4</sup>

Song lyrics and some audio files or YouTube videos were shared via the group chat in an attempt to increase the repertoire but a repertoire of 7 songs was rather quickly established, featuring a cross-section of happy, solemn, and epic tunes. We rarely sang them all in a set but it was important to combine solemn and serious songs with uplifting, happy ones. Within the first month, we sang in 14 different venues. The first 4–6 weeks represented a truly organic practice: supported by the voices of their fellow singers, they sang freely, at the moment, with little thought other than to manifest their desires for peace and survival.

### **Challenges, Changes, and a Stable State**

Challenges set in when more formal and lucrative performance opportunities arose at the end of April, which meant more fitness and more repertoire. This was particularly demanding for singers since COVID restrictions were lifting and everyone was getting busier with work.<sup>5</sup> Coupled with continued relief efforts for Ukraine meant singers were burning out, and by the end of March, there was a call for more singers.

While the group had not grown a lot in size, the 10–11 singers that performed for these more important and lengthier shows were not all professionals, and many of those who were professional, did not have a lot of choral experience, especially the choral experience that requires rehearsing and performing with mixed levels of skills. Needed rehearsals were not just fraught with scheduling issues but also with the inability to have strong choral leadership that wouldn't interfere with the socially inclusive community atmosphere of the group. Some aspects of rehearsing the group seemed counterintuitive to the group's formation, which was based on guerilla-styled, ad hoc, impromptu performances.

Attempts were made to draw in new singers. From May through to August, song workshops exposed many new singers to Ukrainian polyphony. A little vocal technique was discussed in the workshops but mostly focused on repertoire with notes to match the energy and style of the lead singers. Only a few singers were successfully recruited through these workshops, and these new

---

<sup>4</sup> The style uses a loud voice with a bright timbre and involves distinct inflections and phrasing and vocal techniques like ornaments and slides.

<sup>5</sup> All these activities were in addition to their usual “day” jobs, some of whom were educators, marketing professionals, music producers, designers, etc.

singers still needed lots of training – sometimes being challenged with singing in tune, the appropriate part, or with the power of the *ridnyj* style.

By mid-June, the group evolved into a performance group that raises money and awareness for Ukraine. Guerilla-styled singing was no longer the *modus operandi*. Performances became a critically thought out, premeditated, and intentional process. Rehearsals became mandatory to distribute parts and ensure the power of the song. Like before, the songs are still organized into a narrative to remind listeners that Ukraine is Europe's largest country, that every generation of Ukrainians has gone through war and/or acts of genocide, and that this trauma as well as the desire to be expressive and happy, sonically shapes the songs sung. While not maintaining the offstage energy and exuberance of the early days, the group's songs and message are still very powerful and well-received.

### **Drive Is the Defining Character**

Before the stage-performance orientation, SWU seemed to reflect a more organic and authentic urban folk practice that naturally arose and was intricately linked with the incredibly busy activities of their defense efforts. While I can point to all sorts of aspects of this earlier SWU practice – songs sung, the tuning, timbre, and distribution of the voices, the stage presentation, and costumes – I maintain that the defining characteristic was their energy and drive that:

- motivated the will to perform;
- guided the group's singing and musical phrasing;
- bonded the group through musical performances; and
- seamlessly integrated the music with the excessive humanitarian work.

As already mentioned, this energy and drive seemed to parallel the drive Ukrainians in Ukraine had at that moment to fight the war. It also parallels the descriptions of the Maidan's peaceful protest to the violent dispersal of pro-European 2013/14 – that drove people in Kyiv to so effectively mobilize and organize themselves into a quasi city, with medical units, guards, builders, cooks, etc. What remains most striking about SWU is how such a powerful organic folk practice arose in Toronto, especially given the obscurity of the musical tradition and the muted character of Toronto Ukrainian culture.

### **Vastness & Obscurity of Ukrainian Vocal Polyphony**

The vastness of this tradition is clearly demonstrated through the Polyphony Project, the largest online archive of traditional Ukrainian songs. Started only in 2014, it now hosts over 2000 songs from 11 ethnographic regions, with excellent audio and video recording quality, and online multi-tracked control so you can hear each part separately. The database can be searched by lyrics, genre, location, ethnographic region, theme subjects, etc. It is also responsible for the popularization of Ukrainian polyphony throughout Europe, as is evidenced by the sold-out concert halls.

What is really shocking about the vastness and richness of traditional Ukrainian polyphony is its obscurity. I had no idea of the richness of this music until 2013 when I attended a local folk-arts community workshop in Toronto – and I am not only of Ukrainian heritage but by that time had been studying and researching polyphony for 10 years.

The truth is, that vocal polyphony in Ukraine has been systematically undermined. According to Joseph Jordania, Ukrainian Ethnomusicologists displayed total neglect for their own polyphonic traditions (2006: 68). The Polyphony Project was not even initiated by Ukrainians but by a Hungarian musician/ethnographer, Miklos Both. When Mario Morello and I presented a paper about



Ukrainian polyphony in Toronto at a Ukrainian conference in 2020, one of the first comments suggested that our performance group's work was not really adequate unless we included the beautiful melodic monophonic songs of Western Ukraine. Even today, if you search for "polyphony" or "folk choir" on Ukrainian media sites, there are very few results.

Of course, all of Ukrainian culture, like many local cultures, was repressed by Russian colonization and then Sovietization.<sup>6</sup> The systematic institutionalization and naturalization of undermining Ukrainian vocal polyphony is complex to analyze but some insights may be gained by considering Lara Pellegrinelli's ideas of why singers have been omitted from jazz historiography. In jazz discourse, singers are limited to only a 'precursor' of jazz because the voice, associated with the body, is seen as untrained and emotional, the folk, the vernacular. In gender and cultural studies, these are typically the qualities associated with the female. This is in contrast with the instrument, which is associated with the male due to its technical demands, intellect, and skills required for conquering and mastering it. These features thus legitimize instrumental jazz in a Western cultural sense [and] further play into all sorts of colonialist tropes told through 'birthing' and 'great man' 'genius' histories of jazz, which is part of the process of acquiring the 'cultural capital' to turn jazz into art music (Pellegrinelli 2008: 31–48).

So, Western colonial values around music – which shunned Ukrainian vocal polyphony and prized the genius character of some instrumental or more developed melodic and lyrical songs – were so deeply naturalized by Ukrainians to legitimize forms of Ukrainian folk music as "art" music. Thus, instrumental music and the *kobzar* tradition (especially with its lyrical use of historical subjects set to a song accompanied by the sophisticated *bandura*)<sup>7</sup> are more highly valued than the unintelligible vocables and narrow melodies of rural Ukrainian women.

### Toronto Diaspora & Ukrainian Culture

The Canadian diaspora is no exception to this devaluing of Ukrainian vocal polyphony. As a third-generation Canadian-Ukrainian to rural mostly uneducated grandparents, who immigrated in the late 1920s, the Ukrainian culture I inherited was a very muted expression. The closest I came to folk was listening to Trio Marenych, which featured beautiful Ukrainian melodies sung by the perfect academic blend of 2 female voices and a bass, accompanied by guitar. In comparison, my friends who are third-generation Ukrainians from grandparents who were business professionals or intellectuals who immigrated in the 1940s and 50s all speak Ukrainian, went to Ukrainian schools and summer camps, and were part of a highly functioning, insular community of Ukrainians who were conscientiously institutionalizing the distinctness of their culture (Baczynskyj 2009; Sonevystky 2019: X–XI). Many more folk elements survived and circulated in this diaspora. Major calendar

---

<sup>6</sup> Many tangible forms of repression impacted the culture and even threatened people's lives: deportations, internment camps, full-scale invasions, manmade famines, language policies, physical destructions of books and cultural artifacts; and in more modern times destruction of digitized cultural archives. See FN 8 for more about the musical repression in Ukraine.

<sup>7</sup> *Kobzars* were single, often blind roaming minstrels, performing solo, and earning cash in public places. They had a significant role in disseminating information and recalling local histories. They accompanied themselves on the *bandura*, a sophisticated and beautiful plucked instrument that combines elements of a zither and lute. *Kobzars* were the subject of the Soviet purges of the 1930s, effectively effacing the tradition and replacing it with the manufactured Soviet *bandura* ensembles, which became the accepted musical symbol of Ukraine's national heritage (Noll 1997: 181–3).

events, like Koliada, Malanka, Haivky, Ivana Kupalo, and other rituals were celebrated, but arguably, were still muted. For example, pagan folk elements – like the cross-dressing Melanka stage-show character for the Ukrainian New Year “super” dance that occurs in banquet halls (Klymasz 1985), or fortune-telling and eccentric performances of forest nymphs covered in “ooga booga” mud for Ivana Kupalo (summer solstice festival) at youth camps – survived in a somewhat diluted way, often divorced from any meaning other than being entertaining, performative, and identifying as something distinctly Ukrainian (O. Kleban, personal communication, 2016; Klymasz 1985).

### **The Kosa Kolektiv Community**

The singers of SWU, who don’t all have Ukrainian heritage, did not come from either of these diaspora communities. The singers came through a singing practice in Canada that started around 2011, with the development of Kosa Kolektiv (Kosa), a Ukrainian-Canadian initiated, folk-arts-based multicultural community in Toronto. The four founding members of Kosa are third-generation immigrants who grew up in this insular community, and the creation of Kosa was in part a reaction to the insular nature of their diaspora Ukrainians.

The singing practice more specifically can be traced to one of those 4 founding members, Bozena Hrycyna who brought back this will to sing from her experiences in Ukraine in 2009. She has trouble explaining why she wanted to sing or share her desire to sing, but doing so went hand in hand with other folk forms that Kosa was active in (crafting, canning, cooking, egg decorating, embroidery, etc.) and helped connect her to a revival of “authentic” folk, which at times distanced her from her Ukrainian-Canadian inheritances that “suddenly [and sometimes painfully] seemed ‘hokey’ or contrived” (B. Hrycyna, personal communication, July 3 2016).

Polyphonic singing, which started in 2011, involved workshops and singing nights in helping develop repertoire and the *ridnyj* technique. Most importantly, however, singing for Kosa was never organized for the stage, like the diaspora choirs and dance groups they grew up with. Singing was meant to be part of a larger interdisciplinary community experience – where dressing in costumes, displaying or partaking in crafts, storytelling, games, ritual, and dance enhanced and heightened the experience and meaning of singing. Unquestionably, this framing of singing infused it with energy. How could it not when so much energy and coordination had to go into these community events? The impetus for these events rested on Kosa’s organizational ability, energy, and drive. This energy and drive, while not something really tangible we can account for and challenging to describe, imbued the experience of singing Ukrainian polyphony and was formative in its practice in Toronto.

### **Conclusion**

Bozena qualifies her vaguely expressed a desire to share folk culture after being in Ukraine by describing the power of the songs – their melodies and particularly their meanings – which in their reference to war, death, and survival, have remarkable currency today. There was, however, no war in 2009 when she was first moved by them, at which time she described them as “unapologetic, ‘in your face,’ real” (B. Hrycyna, personal communication, July 3, 2016). Unapologetic, “in your face,” and real highlights the energy and drive behind the songs. This drive is embedded not just in Ukrainian vocal polyphony and the practices in Toronto; but also, in the will of the citizens rallying in the 2013/14 Maidan, and the heroism of the fighters in Ukraine now. This is the drive to love and express *without restraint* a distinct Ukrainian identity; something that was repressed for too long under Russian and Soviet rule and has clearly thrived since Ukrainian independence.

This *drive* has become a thread that weaves throughout this paper. The drive comes from the memory and stories of collective trauma and joy, which shape the songs lyrically and sonically – they drive their performance and make them so real and palpable... so “in your face.” This drive is not just inherent in the songs, but also inherited *from* them, which makes it transferable and explains how so many non-Ukrainians connect deeply with the music; and explains how an elderly Anglo-Saxon couple at Toronto’s high-profile CULTURA Festival in July of 2022 lifted their imaginary shot glasses and toasted back with verve as the singers of SWU ended their drinking song; and explains how it made those indifferent 20-something kids at the Supermarket – who in their fortunate privileged and peaceful young lives have absolutely no first or even second-hand connection to death and war – stop and think profoundly about the politics of war. It explains the power and natural practice of SWU, and their ability to stop people from being indifferent, even if just a moment.

### References

- Baczynskyj, A. (2009). *Learning How to Be Ukrainian. Master's Thesis*. Toronto: University of Toronto.
- Jordania, J. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos
- Klymasz, R. B. (1985). ‘Malanka’: Ukrainian Mummery on the Prairies. *MUSICultures*, 13. Retrieved from <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MC/article/view/21780>
- Kuzmich, A. (2016). Creating New World ‘Folk Culture’ through Old Polyphonic Songs. In Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph (Eds.). *Proceedings of the Eighth International Symposium on Traditional Polyphony* (pp. 77–84). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
- Noll, W. (1997). Selecting Partners. In Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (Eds.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (pp 163–188). New York: Oxford University Press.
- Pellegrinelli, L. (2008). Separated at ‘Birth’: Singing and The History of Jazz. In Ruštin, N. T. & Sherric, T. (Eds.), *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies* (pp 31–48). NC, USA: Duke University Press.
- Sonevytsky, M. (2019). *Wild Music: Sound and Sovereignty in Ukraine*. Middletown: Wesleyan University Press.

**„პატარა გოგონებო, გთხოვთ მოუსმინოთ...“ მრავალხმიანი სიმღერა, როგორც ანთისაომარი მოწოდება, ომის პერიოდის იტალიური წინააღმდეგობის მოძრაობის სიმღერების მაგალითზე**

1960-იან წლებში, იტალიური ხალხური მუსიკის აღორძინების დროიდან, მის მიმართ აკადემიური ინტერესი ხშირად ფოკუსირდებოდა იტალიის საპროტესტო, წინააღმდეგობისა და პარტიზანულ სიმღერებზე. ამ ინტერესის გამო, ომის თემებმა შეინარჩუნა უპირატესობა, ტრადიციული მუსიკის კომერციულ, ექსპორტირებულ ფორმებთან შედარებით (როგორცაა, მაგ.: ნეაპოლური სიმღერები). ამის მიზეზი იყო ის, რომ იტალიური წინააღმდეგობის სიმღერებში შენარჩუნებული იყო ისტორიულ კავშირი ანთისაომარ და ანტიფაშისტურ განწყობასთან (Fanelli, 2015). პოლიფონიური სივრცე, რომელიც თავისი ბუნებით მრავალხმიანია, ასაზრდოებს კოლექტიურობას, რაც კარგად ესადაგება წინააღმდეგობის მოძრაობის პარტიზანულ შეკრებებს.

მაშასადამე, პირობებმა, რომლებმაც გამოიწვია მომღერლების ეს შეკრებები იტალიაში მთელი მე-20 საუკუნის განმავლობაში და განსაკუთრებით ომის დროს, შექმნა სივრცე, რომელიც განასახიერებდა პოლიფონიური სიმღერით გადმოცემულ, ინკლუზიურ, კოლექტიურ დაუმორჩილებლობას.

პროტესტის ეს სულისკვეთება, შესაძლოა, იყოს ის სულიერი ლაიტმოტივი, რომელიც აერთიანებს კონკრეტული სოციალური ფენის ხალხთა ბრძოლასა და ტანჯვაზე დაფუძნებულ რეპერტუარებს. მაგალითად, მოხსენებაში ჩვენ ვნახავთ, თუ როგორ შეიძლება ქალთა რეპერტუარის სიმღერებმა გამოხატონ მათი შემსრულებლების სწრაფვა ფემინისტური თვითგამორკვევისთვის ბრძოლისაკენ. ნაშრომში კონკრეტულად განხილულია ის, თუ როგორ ყალიბდებოდა ეს სულისკვეთება ომის შემდგომ იტალიაში, ტრავმით გამოწვეული ანთისაომარი განწყობით.

ნაშრომში ვიკვლევ, თუ როგორ გახდა იტალიური პოლიფონიური სიმღერა კატალიზატორი ანთისაომარი სენტიმენტების არამატერიალური გარემოს შესაქმნელად. ადრეული იტალიური ეთნომუსიკოლოგიის პოლიტიკურმა ორიენტაციამ გააძლიერა ტრადიციული მუსიკის პარტიზანული სულისკვეთება იტალიაში ფოლკლორის აღორძინების შემდეგ. ამას შევადარებ ჩემი საკუთარი ეთნოგრაფიული კვლევის ფარგლებში შესწავლილ ერთ კონკრეტულ შემთხვევას, სადაც გაანალიზებული მაქვს სამხრეთ იტალიაში სალენტოს რეგიონის სიმღერები და ის, თუ რა მიმართულებას აძლევენ ეს სიმღერები პარტიზანულ სულისკვეთებას.

ახალი იტალიური სიმღერების კრებული, ბელა-ჩაო და le mondine-ს ფემინისტურ-სოციალისტური ხმა

წინააღმდეგობის სულისკვეთება, რომელიც განსახიერებელია იტალიურ პარტიზანულ და საპროტესტო სიმღერებში, იყო იტალიური ხალხური მუსიკის ერთგვარი ავტარი მე-20 საუკუნის ომის შემდგომ პერიოდში. იტალიური ტრადიციული მუსიკის შესრულებაზე ორიენტირებული ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული და გავლენიანი მუსიკალური ჯგუფი იყო Il Nuovo Canzoniere Italiano („ახალი იტალიური სასიმღერო“), იტალიური ეთნომუსიკოლოგიის პიონერების, რობერტო ლეიდიასა და ჯანი ბოზიოს მიერ მილანში დაფუძნებული ეთნომუსიკოლოგიური ორიენტაციის მქონე პროექტი (ბერმანი, 1997; სავინი, 2019). თავდაპირველად, პროექტი წარმოადგენდა პერიოდულ ჟურნალს, საკუთარი ხალხური სასიმღერო ტრადიციით დაინტერესებული, მზარდი

იტალიური აუდიტორიისათვის. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ბოზიოს ჰქონდა ძლიერი კავშირები იტალიის სოციალისტურ პარტიასთან; იყო რა გამომცემლობის დირექტორი, ბეჭდავდა მათ პერიოდულ გამოცემებს. ასევე, იყო ამ პარტიის სტაჟიანი წევრი და აქტიური ანტიფაშისტი (ბერმანი, 1997). სწორედ ამ გამომცემლობამ დაბეჭდა აღნიშნული ჟურნალი, რაც მიუთითებს პოლიტიკურ გარემოზე, რომელშიც ეს მუსიკა ვრცელდებოდა. ამგვარად, ბოზიოს პოლიტიკური ორიენტაცია და მის მიერ იტალიური ეთნომუსიკოლოგიის ჩამოყალიბება მჭიდროდ უკავშირდებოდა იტალიურ ტრადიციებსა და ფოლკლორს, რის გამოც მკვლევრებისა და შემსრულებლების სამეცნიერო ინტერესის საგანი გახდა. შესაბამისად, ჩვენ თვალს ვადევნებთ იტალიური ეთნომუსიკოლოგიის დღევანდელ პოლიტიკურ მემკვიდრეობას<sup>1</sup>.

ჟურნალმა *Nuovo Canzoniere* დასაბამი მისცა იტალიური მუსიკით გატაცებულ და მისი მეცნიერული შესწავლის მსურველ იტალიელ ეთნომუსიკოლოგთა საზოგადოებას, რომელსაც, ძირითადად, იტალიური ხალხური სიმღერის სოციალურ-პოლიტიკური ხასიათი აინტერესებდა. ამის კულმინაცია გახდა საშემსრულებლო ჯგუფი, რომელმაც თეატრალურ სპექტაკლში პოლიტიზებული იტალიური ხალხური სიმღერა გამოიყენა, როგორც თემატური პერსონაჟი – ომის შემდგომი იტალიის მთავარი გმირი – რევოლუციის, პარტიზანული და სოციალური წინააღმდეგობის მთავარი ფიგურა (ბერმანი, 1997; ფანელი, 2015).

ეს, ანტისაომარი განწყობის მქონე, ცნობილი ჰიმნი, *Nuovo Canzoniere*-ს რეპერტუარიდან არის რევოლუციური სულისკვეთების გამოხატველი „*Bella, Ciao!*“ („ლამაზო, ნახვამდის!“), რომელიც გახდა *Nuovo Canzoniere*-ს სოციალურ-პოლიტიკური საფუძველი.

დროთა განმავლობაში სიმღერის პოპულარობა იტალიის ფარგლებს გასცდა და გადაიქცა თავისუფლების ანტიფაშისტურ ჰიმნად:

Stamattina, mi son alzato – bella ciao! E l'ho trovato l'invasor  
O partigiano, portami via – bella ciao! Che mi sento di morir  
E se muoio da partigiano, bella ciao! Tu mi devi seppellir  
E seppellire lassù in montagna – bella ciao! Sotto l'ombra di un bel fior  
Tutte le genti che passeranno o – bella ciao! Mi diranno “che bel fior!”  
Questo e' il fiore del partigiano – bella ciao! Ch'e' morto per la liberta'.<sup>2</sup>

თუმცა, ყველამ არ იცის, რომ „*Bella Ciao*“-ს, როგორც ნამდვილი ანტიფაშისტური ჰიმნის შესახებ, ცნობები ძალიან მწირია. სინამდვილეში, ამ სიმღერამ სიმბოლური დატვირთვა მას შემდეგ შეიძინა, რაც *Il Nuovo Canzoniere Italiano*-მ იმღერა ფესტივალზე *Dei Due Mondi*<sup>3</sup> („ორი სამყაროდან“), 1964 წელს (Bobba, 2021). სიმღერის ეს ცნობილი პარტიზანული ვერსია, ფაქტობრივად, შეიქმნა, როგორც *le mondine*-ს პოლიფონიური რეპერტუარის ერთ-ერთ ხალხურ სიმღერაზე<sup>4</sup> დაფუძნებული, პოლიტიკურად პერფორმირებული ვარიანტი. *mondina*-ს (*le mondine* – მრავლობითი

<sup>1</sup> მაგალითად, იტალიის ერთ-ერთი მთავარი ფოლკლორული კულტურული ინსტიტუტი, L' Estituto Ernesto de Martino, რომელიც დააფუძნა ჯანი ბოსიომ ფლორენციაში, დღემდე მნიშვნელოვან ყურადღებას უთმობს წინააღმდეგობის, პროლეტარიზმისა და ანტიფაშისტური თემებს ხალხურ მუსიკაში.

<sup>2</sup> თარგმანი: „დღეს დილით ავდექი და აღმოვაჩინე დამპყრობელი, ო, პარტიზანო, წამიყვანე აქედან, ვგრძნობ, რომ ვკვდები და თუ პარტიზანად მოვკვდები, შენ უნდა დამმარხო და დამასამარო იქ მთებში, ლამაზი ყვავილის ჩრდილქვეშ, ყველა ადამიანი, ვინც გაივლის, იტყვის: „რა ლამაზი ყვავილია!“

<sup>3</sup> ითარგმნება როგორც „ორი სამყაროს“ ფესტივალი. ეს არის მუსიკის, ცეკვის, ხელოვნებისა და მეცნიერების ცნობილი სიმპოზიუმი, რომელიც დღემდე ტარდება სპოლეტოში.

<sup>4</sup> *le mondine*-ს ორიგინალური სიმღერა სახელწოდებით „*Alla mattina appena alzata*“.

რიცხვი) უწოდებენ ჩრდილოეთ იტალიაში, კერძოდ, მდინარე პოს ხეობაში, ბრინჯის მარგვლაზე მომუშავე ქალს. ამ ქალებმა, რომლებიც ჯგუფურად მუშაობდნენ ღია ცის ქვეშ, დროთა განმავლობაში შექმნეს პოლიფონიური სიმღერის საკუთარი ტრადიცია. ამასთან პოლიფონიური სიმღერის გარემო გახდა მათი, როგორც ქალი-mondina-ს, საერთო გრძნობებისა და ისტორიების გამომხატველი (Savini, 2019).

Le mondine-ს რეპერტუარი ხასიათდება პროტესტისა და წინააღმდეგობის სულისკვეთებით, რომელიც ასახავს იმ რთულ დროში დასაქმებული, იტალიელი მშრომელი ქალების ურთიერთდამოკიდებულებას. ეს ურთიერთდამოკიდებულება შეიძლება შეფასდეს, როგორც იტალიურობის, ქალურობისა და პოლიტიკური დაუმორჩილებლობის შეხვედრის წერტილი, რომელიც ქმნის იდიოსინკრაზიულ სივრცეს, სადაც ურთიერთგადამკვეთი მამონდინურმა გამოცდილებამ, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა პოლიფონიური სიმღერების ხასიათის ფორმირებაში. სიმღერების ეს ფემინისტური, სოციალურ-პოლიტიკური ხასიათი, აღიქმება, როგორც ვერბალურ, ისე მუსიკალურ დონეზე.

შინაარსის თვალსაზრისით, le mondine-ს სიმღერების ტექსტები გულწრფელად ასახავს მე-20 საუკუნის იტალიური საზოგადოების პოლიტიკურ და რევოლუციურ ხასიათს. ამ ქალებს ჰქონდათ განსაკუთრებით დამქანცველი სამუშაო პირობები. მათი სიმღერები გამოხატავდა პროტესტს არასათანადო მოპყრობაზე risaia<sup>5</sup>-ს სივრცეში, რაც ხშირად, ინტროსპექტრულად უკავშირდებოდა მათი, როგორც ქალების მდგომარეობას იტალიურ საზოგადოებაში. მჩაგვრელ საზოგადოებაში ცხოვრებით გამოწვეულმა იმედგაცრუებამ, რომელიც ქალებს მეორეხარისხოვან მოქალაქეებად მიიჩნევდა, იმ პერიოდის რევოლუციურ, ფართო ანტიფაშისტურ მოძრაობასთან ერთად, შექმნა არამატერიალური კერა, რომელშიც le mondine-ს პოლიფონიურმა სიმღერამ, იმედგაცრუება ოსტატურად ჩააქსოვა ფემინისტურ-სოციალისტური პოლიტიკური აჯანყების ქსოვილში.

Noi vogliamo l'eguaglianza, siam chiamate malfattori  
 E noi siam lavoratori, che padroni non vogliam  
 E noi donne sventoliamo le bandiere insanguinate  
 E faremo le barricate per la vera libertà  
 Ancor benché siamo donne, noi paura non abbiamo  
 Per l'amor de' nostre figlie, noi in lega ci mettiamo  
 E giù la schiavitù, vogliam la libertà!  
 Siam lavoratori, vogliam la libertà!<sup>6</sup>

პოლიტიკურ-ფემინისტური აზრის ამგვარი დემონსტრირება სიმღერების მუსიკალურ ხასიათზეც აისახა. მაგალითად, le mondine-ს ხმის ტემბრს, სიმაღლესა და რეგისტრს, შრომატევადი სამუშაოს თანხლებ, მყარ ჰარმონიებთან ერთად, გადაყვავრთ მუსიკალურ განზომილებაში, სადაც ამ ქალების ცხოვრებისეული სირთულეები, ისტორიები და პოლიტიკური სენტიმენტები გამოხატულია მათი ხმების ხასიათით, რომლებიც ჰარმონიულად უღერს კონკრეტული შესრულების კონტექსტში.

იტალიური ხალხური კულტურის ფენომენი, რომელიც თავისუფლებას აძლევს ქალების თავდაჯერებულობისა და კათარზისის გენდერულ გამოხატულებას,

<sup>5</sup> ჩრდილოეთ იტალიაში, პოს რეგიონისთვის ტიპური ბრინჯის ყანები

<sup>6</sup> თარგმანი: „ჩვენ გვსურს თანასწორობა, ბოროტმოქმედებს გვიწოდებენ, ჩვენ კი მშრომელები ვართ, რომელთაც არ უნდათ უფროსები. ჩვენ ქალები ვართ, რომლებიც სისხლიან დროშებს ვაფრიალებთ. ჩვენ აღვმართავთ ბარიკადებს სიმათლის მოსაპოვებლად. მიუხედავად იმისა, რომ ქალები ვართ, არაფრის გვეშინია, ჩვენი ქალიშვილების გამო, ლიგაში შევალთ. ძირს მონობა, ჩვენ თავისუფლება გვსურს! ჩვენ მშრომელები ვართ და თავისუფლება გვსურს!“

არ შემოიფარგლება მხოლოდ le mondine-ს სივრცით. მაგალითად, ამ სტატიაში მოგვიანებით ჩვენ გავაანალიზებთ სალენტოს პოლიფონიის მაგალითს. სალენტოს რეგიონი ასევე არის ხალხური გენდერული ტრადიციის სამშობლო (Daboo, 2010; De Martino, 2013). მართალია, ამაზე მსჯელობა ნაშრომის ფარგლებს სცდება, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ფემინისტური თვითგამოხატვის ფორმები, შეიძლება, შეგვხვდეს წარსულის სხვა იტალიურ კულტურულ სივრცეებშიც.

ინტერსექციურობიდან წარმოშობილი პროტესტის ამ სულისკვეთებისთვის მიმართულების მიცემით, Nuovo Canzoniere-მ ხელი შეუწყო le mondine-ს სულიერ განვითარებას, გააძლიერა რა მათი რეპერტუარი ახალი საშემსრულებლო კონტექსტით. ამ სოციალურ-პოლიტიკურ ჩარჩოებში, წინააღმდეგობის სიმღერების სფერო გახდა იტალიური ხალხური სიმღერის გადაცემის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი საშუალება და ამასთანავე, იტალიური პოლიფონიის „პროფესიონალური“ ეთნომუსიკოლოგიური შესრულების ყველაზე ადრეული გამოვლინება.

„Bella Ciao“-ს, როგორც le mondine-ს სიმღერის პარტიზანული ვარიანტის შესრულებით, Nuovo Canzoniere-მ სოციალურად ინკლუზიური სიმღერის მეშვეობით, წარმოაჩინა le mondine-ს სიმღერების წინააღმდეგობის სულისკვეთება, რომელიც ასევე გამოხატავდა პროტესტს ომის წინააღმდეგ (Savini, 2019). Le mondine-ს სიმღერამ, ფაქტობრივად, შექმნა უთანხმოების ატმოსფერო ქალებსა და პოლიტიკურ სტრუქტურებს შორის მე-20 საუკუნეში, რაც მაშინ ანტისაომარი აზროვნებას კვებავდა. ამგვარად, მომღერალთა ჯგუფების მრავალხმიანი სიმღერის კოლექტიური აქტი, როგორც სოციალური აჯანყების გამოვლინება, მონდინური კონტექსტიდან გადაიზარდა უფრო ფართო, პოლიტიკურ-მუსიკალურ გარემოში, სადაც მთავარი პროტაგონისტი ანტისაომარი განწყობა იყო.

### **„როცა დავბრუნდები, ყვავილს მოგიტან“:**

#### **სალენტოს რეგიონის ეთნოგრაფიული ნიმუშის კვლევა**

ნაშრომში განვიხილეთ იტალიურ ეთნომუსიკოლოგიაში ანტისაომარი განწყობის ატმოსფერო, ძირითადად, წინააღმდეგობის სიმღერების ფორმირების თვალსაზრისით, თუმცა, მნიშვნელოვანია ამ განწყობის გაანალიზება იტალიური კულტურის სხვა პოლიფონიურ სივრცეებშიც. ამიტომ, მსურს, ეს კონცეფცია შევავსო ჩემს საკუთარ ეთნოგრაფიულ გამოცდილებასთან სალენტოს რეგიონში.

სალენტო – არის ადგილობრივი სახელწოდება სალენტის ნახევარკუნძულისა. ესაა იტალიის „ჩექმის“ ქუსლი, რომელიც გამოირჩევა განსაკუთრებული რეგიონული კულტურით, თავისი ენით, სამზარეულოთი, ისტორიითა და ადათ-წესებით. სალენტოს რეგიონში კულტურული აქტივობა აღორძინდა ბოლო ათწლეულების განმავლობაში (Tomatis, 2020), რაც, ძირითადად, განაპირობა სალენტელების განახლებულმა ინტერესმა ცეკვა pizzica-სა და მკურნალობის რიტუალის მიმართ<sup>7</sup>. ამაზე გამოაცოცხლა ხალხური აღორძინების მოძრაობა, რომლის დროსაც სალენტელებმა გააცოცხლეს მივიწყებული ადგილობრივი ტრადიციები (Morello, 2018; Santoro, 2019; Daboo, 2010). სალენტოს პოლიფონიურმა სიმღერამ, მიუხედავად მისი პერიფერიული ადგილისა, ასევე განიცადა აღორძინება და სრულდება ახალ საშემსრულებლო კონტექსტებში. შესრულების ეს ახალი გარემო ზოგჯერ მნიშვნელოვნად განსხვავდება ტრადიციული გარემოსგან, რომელშიც წარსულში სრულდებოდა სალენტური პოლიფონიური მუსიკა – ფენომენი, რომელიც კვლავ მხიბლავს და სტიმულს მაძლევს, გავაგრძელო ჩემი

<sup>7</sup> Pizzica – ხალხური ცეკვა, რომელიც დაკავშირებულია ექსტაზისა და ტრანსის საშუალებით განკურნების რიტუალთან.

ეთნოგრაფიული მუშაობა სალენტოში.<sup>8</sup>

მიუხედავად იმისა, რომ სალენტოს რეგიონში პოლიფონიის განახლებული შესრულების პრაქტიკის ზოგადი ფენომენი დიდი თემაა და ამ მოხსენების ფარგლებს სცილდება, მსჯელობა იტალიურ პოლიფონიაზე ამ მოხსენების თემატიკის ქრილში, მაიძულებს დავფიქრდე სიმღერებზე, მათ ისტორიებსა და პოლიფონიური შესრულების შემთხვევებზე სავლელ მუშაობის დროს. კერძოდ, მახსენდება ომის ამსახველი რამდენიმე სიმღერა ანტისაომარი თემატიკით; მე მათ არ ვაკავშირებდი Nuovo Canzoniere-ს რეპერტუართან, სანამ დაწვრილებით არ გავაანალიზე ამ თემატიკის ნიმუშები წარმოდგენილი მოხსენებისთვის. მიუხედავად იმისა, რომ სალენტოში ეს თემა არ არის ისე მკაფიოდ გამოხატული და წარმოდგენილი, როგორც le mondine-ს რეპერტუარში, შესაძლებელია, მაინც მივაკვლიოთ პოლიტიკურ თემებსა და ანტისაომარ განწყობებს სალენტოს ნარატიულ სიმღერებში, სადაც ასახულია მისი წარსულის ამბები (Muci, 2018).

ამ ანალიზისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი დისკურსი არის ენა. ამ სფეროში მუშაობისას, ვერ ვიგებდი განსხვავებას სალენტურ და იტალიურ სიმღერებს შორის, რადგან სალენტოელები ძირითადად ორენოვანი ხალხია და არასდროს მომსვლია აზრად, რომ ლინგვისტური დიქტომია ტრადიციის ფარგლებში, შესაძლოა გამოვლინდეს მუსიკალურ სუბდიალექტებში.

საინტერესოა, რომ სალენტო სამშობლოა არამარტო სალენტური პოლიფონიისა, არამედ ისეთი მრავალხმიანი სიმღერებისაც, რომლებიც აქ რეგიონთაშორისი გადაადგილებებისა და მიგრაციების შედეგად მოხვდნენ და ხმოვანების, ფაქტურის, ვოკალური სტილისა და ჰარმონიის „სალენტობრივება“ განიცადეს<sup>9</sup>. ამას ადასტურებს ზემოხსენებული, ლინგვისტური დიქტომია სალენტოს პოლიფონიაში, სადაც ადგილობრივი წარმოშობის სიმღერები სალენტურ დიალექტზე სრულდება, შემოსულები კი – სტანდარტულ იტალიურზე. სალენტოს მოსახლეობის ორენოვნება ასახავს ეროვნული კულტურისა და იდენტობის ბინარულობას. ამგვარად, ისინი ინარჩუნებენ ეროვნულ იდენტობას კულტურასთან ერთად, ამასთან, ორივეს აქვს იდენტობის საკუთარი მარკერები (ამ შემთხვევაში, ეს მარკერები ლინგვისტურია – ტრადიციულ სიმღერაში სალენტური ენა სალენტურობის მარკერად გვევლინება, იტალიური ენა კი – იტალიურობისა). მართალია, ეს საკითხი მომავალ კვლევას საჭიროებს, მაგრამ ჩემი ეთნოგრაფიული ნაშრომის მიხედვით, შეიძლება ითქვას, რომ სიმღერები, რომლებიც სალენტოს ზემოაღნიშნულ თემებს ასახავს, ხშირად სტანდარტულ იტალიურ ენაზეა დაწერილი, რაც მათ არასალენტურ წარმომავლობას ცხადყოფს.

ისტორიული მიგრაციისა და წარმომავლობის ეს რეტროსპექტული ანალიზი, ფილოსოფიურ განზომილებას მოითხოვს: გამოდის, რომ ანტისაომარი განწყობის არსებობა სალენტოს რეპერტუარში, აშკარად თვითრეფერენციულია, ვინაიდან არასალენტური წარმოშობის სალენტური პოლიფონიური სიმღერების არსებობა, მათი ისტორიული რეგიონთაშორისი მიგრაციის შედეგია, რაც განაპირობა მოსახლეობის შიდასაომარმა გადაადგილებამ და ომის შემდგომმა ეკონომიკურმა კოლაფსმა.

კონკრეტულად, მახსენდება ერთი სიმღერა<sup>1</sup>, რომელიც არაერთხელ მომისმენია

<sup>8</sup> ამაზე უფრო დეტალურად 2018, 2018 და 2020 წლებში ამ სიმპოზიუმზე წარმოდგენილ ნაშრომებში ვისაუბრე.

<sup>9</sup> ამ ფაქტურას აქვს მიდრეკილება მსგავსი მოძრაობის კენ ხმების დამოუკიდებელი ორნამენტაციით მკაცრი პარალელური მოძრაობის სანინააღმდეგოდ (Morello, 2018).

<sup>1</sup> „Quando ritorno, ti porto un fiore“ („როცა დავბრუნდები, ყვავილს მოგიტან“). შეკრებილია ავტორის მიერ ნარდოში, 2016 წლის ნოემბერში.



საზოგადოებრივ შეკრებებზე სადღევრძელოს სახით. საინტერესოა, რომ შემდგომი კვლევა ცხადყოფს ამ სიმღერის მიკუთვნებულობას სალენტოს პოლიფონიასთან. მას არასალენტური წარმომავლობა აქვს, თუმცა ფაქტურა და პოლიფონიური სტრუქტურა „სალენტიზირებულია“ და სრულდება სტანდარტულ, იტალიურ ენაზე (შიგადაშიგ, სალენტური სიტყვებით). ამ სიმღერის, ჩემ მიერ მოძიებული ვარიანტების სიტყვებსა და მელოდისა, მიაკუთვნებენ პოს რეგიონს – le mondine-ს ტრადიციის სამშობლოს:

Quando ritorno, ti porto un fiore, viva l'amore, ci la sape fa  
Quando ritorno dall'Albania, o beddha mia, ti sposerò  
Quando ritorno, ti troverò zitella, baciarmi mia bella, ti sposerò  
Quando ritorno, ti troverò sposata, prendo la spada e mi ammazzo il cuor  
E tu, non piangere, amorosa mia, se vado via – ritornerò<sup>11</sup>

ყველაზე საინტერესო ამ სიმღერასთან დაკავშირებით არის ის, რომ სადღევრძელოს კონტექსტში ომის თემა, მისი ისტორიებითა და სიუჟეტებით, სრულიად მეორეხარისხოვანი იყო. იმ დროს არ გამიცნობიერებია, რომ გარდა თავისი არასალენტური წარმოშობისა, ეს სიმღერა ჩრდილოეთ იტალიის სიმღერების სპეციალური რეპერტუარის ნაწილი იყო, განკუთვნილი სამხედრო სამსახურში გამოძახებული ჯარისკაცებისთვის, რომლებიც მათ ახლობლებთან გამოსამშვიდობებლად ასრულებდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ ფართო შედარებითი ანალიზის ჩასატარებლად უფრო ღრმა ცოდნაა საჭირო, დაბეჭივებით შემიძლია ვთქვა, რომ ამ კონკრეტულ სიმღერაში შენარჩუნებულია ანტისაომარი განწყობა, შერწყმული იმედთან, იუმორთან და რომანტიკასთან. ამ პოზიტიური ატრიბუტების წყალობით, რომლებიც ხშირად ახასიათებდა სალენტოს სიმღერების შინაარსს (Mucci, 2008), აღნიშნული ნიმუში მოგვიანებით გარდაიქმნა სალენტოს საზოგადოებრივი შეკრებების თანმხლებ, ერთიანობისა და სიხარულის გამომხატველ სადღევრძელო-სიმღერად.

შეიძლება არგუმენტების მოტანა იმის დასამტკიცებლად, რომ ამ სიმღერის არსებობა თვითრეფერენციული ფენომენია, რომელშიც მღერის აქტი მართლაც ადასტურებს წვევამდელი ჯარისკაცების სიმღერებით შექმნილ, სასურველი მომავლის რწმენას, რომელიც დაიბადა ანტისაომარი განწყობიდან და რამაც ეს სიმღერები დღემდე მოიტანა.

სალენტოს რეგიონში სიმღერის არსებობა არის რეგიონის ხალხებს შორის ინტერკულტურული გაცვლის შედეგი ომის შემდგომ იტალიაში შიდა მიგრაციის შემდეგ და ამავე დროს, სიმღერა თავისთავად პასუხობს წარსულის ამ საომარ პერიოდს დაუმორჩილებლობითა და ოპტიმიზმით. მართლაც, სოციალური გარემო, რომელშიც მე მოვიხმინე ეს სიმღერა თავად არის მეტა-მინიშნება მის ისტორიაზე – ომის შემდგომი მშვიდობის აღსანიშნავ დღესასწაულზე ახლობლებთან ერთად.

## დასკვნა

სტატიაში განვიხილე იდეა იმის შესახებ, რომ ანტისაომარმა განწყობამ მოახდინა წინააღმდეგობისა და პროტესტის სივრცის კოლექტიური შექმნა, პოლიფონიური სიმღერის მეშვეობით. მრავალხმიანობა, როგორც მრავალი ხმის ერთობლივი ჟღერადობა, შეიძლება გამოყენებულ იქნას, როგორც ერთიანობის გამოხატვის

<sup>11</sup> თარგმანი: როცა დავბრუნდები, ყვავილს მოგიტან, გაუმარჯოს სიყვარულს, ვინ იცის, როგორ მოვახერხო ეს? როცა აღბანეთიდან დავბრუნდები, ჩემო მშვენიერო, შენზე დავქორწინდები. როცა დავბრუნდები და შენ გაუთხოვარ ქალიშვილად დამხვდები, ო, მაკოცე, ჩემო მშვენიერო, მე შენზე დავქორწინდები. როცა დავბრუნდები და შენ გათხოვილი დამხვდები, ავიღებ მახვილს და გულში ჩავცივებ. არ იტირო, ჩემი საყვარელო, თუ წავალ, დავბრუნდები კიდევ!

ძლიერი ინსტრუმენტი, სწორედ მისი კოლექტიურობის გამო. ეს კონცეფცია, პირველ რიგში, იტალიურ ისტორიულ კონტექსტში იქნა შესწავლილი, იტალიის ხალხური აღორძინების ფესვების გამოკვლევით დაწყებული, იტალიური ხალხური სიმღერის ომის შემდგომი პოლიტიზაციით დამთავრებული, რაც გამოიწვია Il Nuovo Canzoniere Italiano-ს შექმნამ და მის მიერ პოლიტიზებული რეპერტუარის შესწავლამ და პრეზენტაციამ (Bermani 1997; Fanelli, 2015). კერძოდ, ამ ფენომენის ავტარი გახდა სიმღერა „Bella Ciao“, რომელიც თავად იყო პარტიზანული ვერსია სიმღერისა le mondine-ს რეპერტუარიდან. ეს მნიშვნელოვანი საკითხია ანალიზისთვის, რადგან le mondine-ს რეპერტუარმა შექმნა ქალ-mondina-ს პროტესტის არამატერიალური ატმოსფერო, ფემინისტურ-სოციალისტური ღირებულებებით შთაგონებული ტექსტით და კოლექტიური შესრულებით. ქალთა საკითხების მჭიდრო კავშირმა მშრომელთა აჯანყებასთან შექმნა უნიკალური გარემო, რომელშიც რევოლუციის სულისკვეთებამ შეძლო კულტივირება და იტალიური პოლიფონიის ისეთი ფორმაციების წარმოქმნა, როგორცაა Nuovo Canzoniere.

სიმღერების ტექსტები ანტისაომარი მოწოდების მნიშვნელოვანი ელემენტია. სწორედ ამიტომ, ამ სტატიაში, ძირითადად, განხორციელდა ტექსტების შინაარსის და არა სიმღერების მუსიკოლოგიური ანალიზი. ენის დისკურსი ძლიერდება სალენტური პოლიფონიური სიმღერის შემთხვევაში, რომლის რეპერტუარში წარმოდგენილი ორი ენა ცხადყოფს სალენტოელთა ბილინგუალიზმსა და ბიკულტურალიზმს: სიმღერები სალენტურ ენაზე ასახავს ადგილობრივ თემატიკასა და ფოლკლორს, ხოლო სიმღერები იტალიურ ენაზე – ეროვნულ თემებს, რომლებიც ხშირად უახლოვდება ჩრდილოეთ იტალიის რეპერტუარს. ამ თემის კვლევა ტრადიციის ჩამოყალიბების სხვა ისეთ მნიშვნელოვან ფაქტორებზეც გვაფიქრებს, როგორცაა იტალიელების ომის შემდგომი მიგრაცია და რევოლუციური სიმღერების გადატანა სხვადასხვა კულტურულ კონტექსტში (როგორცაა სადღეგრძელოები და სახალხო დღესასწაულები). ამან შექმნა მეტა-რეფერენციული პარადიგმა, რომელშიც სიმღერის შესრულება ომის შემდგომ, მშვიდობიან სოციალურ გარემოში, ადასტურებს იმედსა და შეუპოვრობას, რომელიც ამ სიმღერებში იყო ჩადებული წარსული ომის დროს იტალიაში.

იტალიური პოლიფონიის ეს ანალიზი გვაფიქრებინებს, რომ მრავალხმიანი სიმღერის პროცესი შეიძლება იყოს მჩაგვრელის წინააღმდეგ სოციალური აჯანყების საიმედო საშუალება და, შესაბამისად, შეუძლია შექმნას და გაავრცელოს ძლიერი ანტისაომარი განწყობა. პოლიფონიური სიმღერა, როგორც მრავალხმიანი ფენომენი, რომელიც მოითხოვს ერთიანობას და კოლექტიურობას, შეიძლება იყოს ომის ბოროტებასთან ბრძოლის საერთო ღირებულებების გადმოცემის საშუალება. Le mondine-ს სულისკვეთების დაკავშირებით წინააღმდეგობის მუსიკალურ კულტურასთან, რაც ადრეული იტალიური ეთნომუსიკოლოგიის ყურადღების მნიშვნელოვანი საგანი იყო, შეიძლება შეიქმნას ანტისაომარი ატმოსფერო – კოლექტიურად, ჯგუფური სიმღერის, შთამბეჭდავი ტექსტისა და ხალხური ხმის რეზონანსის შერწყმით. ამრიგად, მომღერლების ინკლუზიურმა კოლექტივმა, რომელიც ეწინააღმდეგება მჩაგვრელებს, შეიძლება გამოსცეს ერთიანი ანტისაომარი ხმა.

**თარგმნა მაკა ხარძიანმა**

MARIO MORELLO  
(CANADA)

**“RAGAZZINE, VI PREGO ASCOLTARE”... THE POLYPHONIC SONG  
AS AN INSTRUMENT TO COLLECTIVELY SUMMON AN ANTI-WAR SPACE,  
INVESTIGATED THROUGH ITALIAN SONGS OF WARTIME RESISTANCE**

Since the Italian folk revival of the 1960s, academic interest in Italian folk music has often focused on Italy’s heritage of songs of protest, resistance, and partisanship. Due to this aforementioned focus on certain song repertoires, themes of war maintained a predominant thematic position in the early presentation of Italian folk songs, particularly when we discuss traditional music outside Italy’s more commercialized, exported forms (such as *canzoni napoletani*). This was because Italian songs of resistance often maintained a historical link to anti-war and anti-fascist sentiment. (Fanelli, 2015). The space of polyphony, which is an expression that is multi-voiced in nature, facilitates and nurtures a collectivity that lends itself well to guerilla-spirited assemblies of resistance.

Therefore, the conditions that triggered these assemblies of singers in Italy throughout the 20th century, and particularly in wartime Italy, created a space that embodied this inclusive, collective defiance conveyed by the multi-voiced expression of polyphonic song. This spirit of protest can be a spiritual leitmotif that links different repertoires based on the struggles and suffering of the people within a specific locus that holds that song repertoire – for example, later in this paper, we will see how a women’s space can host songs that express feminist self-determination and drive to amplify the struggles of the women who sing those songs. But what this paper explores, specifically, is how this spirit of resistance would later be shaped by anti-war sentiment catalyzed by the trauma of post-war Italy, in which the folk revival of the 1960s would retrospectively look at folk song as a medium to magnify that sentiment that had always been present.

In this paper, I will investigate how Italian polyphonic songs have been a catalyst to create intangible environments of anti-war sentiment, beginning with the political orientation of early Italian ethnomusicology that amplified the partisan voice of traditional music in Italy after the folk revival. This will then be juxtaposed with a case study from my own ethnographic research, in which I analyze songs in the Salento region of southern Italy, and how these songs may channel this sentiment.

***Il Nuovo Canzoniere Italiano, Bella Ciao and the Feminist-Socialist Voice of the Mondine***

The spirit of resistance that is embodied in Italian partisan and protest song has been something of an Italian folk music avatar for much of the post-war 20th century. Within Italy, one of the earliest and most influential musical groups that focused on researching and performing traditional Italian music was *Il Nuovo Canzoniere Italiano* (“The New Italian Songbook”), an ethnomusicologically-oriented project based in Milan founded by pioneers of Italian ethnomusicology, Roberto Leydi and Gianni Bosio. (Bermani, 1997; Savini, 2019). The project was initially a periodic magazine produced for a growing audience of Italians interested in their own folk song traditions. It must be noted, however, that Bosio also had strong connections to the Socialist Italian Party, being a director of the publishing house that released their periodicals, as well as a long-time member of this party and an active anti-fascist. (Bermani, 1997). This was the same publishing house that also released the editions of this new magazine, indicating the political character in which this music

was positioned, disseminated, and interacted with. Bosio's political orientation and how it shaped Italian ethnomusicology is an integral component to the specific repertoires and traditions that were of scientific interest to researchers and performers, and we can see the political heritage of Italian ethnomusicology in the modern day<sup>1</sup>.

The magazine *Nuovo Canzoniere* gave rise to a community of Italian ethnomusicologists who were united by scientific interest and passion for traditional music, focusing primarily on the socio-political character of Italian folk song. This culminated in a performance group who created a theatre production that utilized politically oriented Italian folk song as a thematic protagonist in a series of musical vignettes. The repertoire of *Nuovo Canzoniere* focused on this character of traditional Italian music that had become a protagonist sentiment in post-war Italy – a character of revolution, partisanship, and social resistance. (Bermani, 1997; Fanelli, 2015).

A celebrated anthem of this anti-war sentiment from the repertoire of *Nuovo Canzoniere* is the partisan song “Bella Ciao”, illustrating the spirit of revolution which became the *Canzoniere*'s socio-political nucleus. Over time, the song cultivated a reputation well beyond Italy, becoming an anti-fascist hymn for freedom:

Stamattina, mi son alzato – bella ciao! E l'ho trovato l'invasor  
 O partigiano, portami via – bella ciao! Che mi sento di morir  
 E se muoio da partigiano, bella ciao! Tu mi devi seppellir  
 E seppellire lassù in montagna – bella ciao! Sotto l'ombra di un bel fior  
 Tutte le genti che passeranno o – bella ciao! Mi diranno “che bel fior!”  
 Questo e' il fiore del partigiano – bella ciao! Ch'e' morto per la liberta'<sup>2</sup>

What is not common knowledge, however, is that there is little documentation of “Bella Ciao” as a genuine anti-fascist hymn that would have been actively sung by partisan brigades. Instead, it developed its emblematic status after it was presented by *Il Nuovo Canzoniere Italiano* at the 1964 Spoleto Festival dei Due Mondi.<sup>3</sup> (Bobba, 2021). This famous partisan iteration of the song was, in fact, created as a politically performative variant based on a folk song<sup>4</sup> from the polyphonic repertoire of *le mondine*. A *mondina* (plural: *le mondine*) is a woman rice weeder who works in the rice paddies of northern Italy, particularly within the Po Valley. These women worked outdoors in groups and over time developed their own tradition of polyphonic song, with the engendered milieu of polyphonic song being the host of their shared sentiments and stories as *mondine* women. (Savini, 2019).

*Mondine* repertoire is characterized by a spirit of protest and opposition that reflects the intersectionality of being Italian women workers exploited during these politically complex times. This intersectionality may be described as the meeting point of Italianness, womanhood, and political defiance, creating an idiosyncratic space in which the intersectional *mondine* experience was

<sup>1</sup> For example, one of Italy's primary folkloric cultural institutes, L'Istituto Ernesto de Martino based in Florence, was founded by Gianni Bosio and to this day maintains a notable focus on folk music with themes of resistance, proletarianism, and anti-fascism.

<sup>2</sup> Translation: *I got up this morning, and I found the invader – goodbye beautiful! O Partisan, take me away, because I feel that I'm about to die. And if I die as a partisan, you'll have to bury me, way up in the mountain, under the shadow of a beautiful flower. Everyone will pass by, and will say to me, “What a beautiful flower! This is the flower that died for freedom!”*

<sup>3</sup> Translated as “The Festival of Two Worlds, this is a renowned symposium of music, dance, arts, and academics that still takes place in Spoleto to this day.

<sup>4</sup> The original *mondine* song is titled “*Alla mattina appena alzata*”.

instrumental to forming the character of *mondine* polyphonic songs. This feminist, socio-political character of the songs can be perceived at both a textual and musical level. Textually, the words of *mondine* songs earnestly depict the political and revolutionary nature of Italian society in the 20th century. As women, *mondine* were subject to particularly grueling work conditions. Their songs reflected their own protests of maltreatment within the *risaia*<sup>5</sup> workspace, often introspectively connected to their own position as women within Italian society. The frustrations of participating in an oppressive society that classified women as second-class citizens, in conjunction with the revolutionary, broader anti-fascist movement of time, created an intangible locus in which *mondine* polyphonic song interwove these frustrations as the thematic threads to create a fabri of feminist-socialist political revolt via the performance of the song.

Noi vogliamo l’eguaglianza, siamo chiamate malfattori  
E noi siamo lavoratori, che padroni non vogliamo  
E noi donne sventoliamo le bandiere insanguinate  
E faremo le barricate per la vera libertà  
Ancor benché siamo donne, noi paura non abbiamo  
Per l’amor de’ nostre figlie, noi in lega ci mettiamo  
E giù la schiavitù, vogliamo la libertà!  
Siamo lavoratori, vogliamo la libertà!<sup>6</sup>

This demonstration of politico-feminist thought was linked to the musical character of the songs as well. For example, the timbre, volume, and register of the *mondine* voice, alongside cathartic sustained harmonies meant to accompany laborious work, also illustrate a musical dimension in which these hardships, stories, and political sentiments were expressed through the character of the voice, and the voices resounding in harmony in that specific performance context.

The phenomenon of Italian folk culture providing a locus for women’s assertion and catharsis in gendered expression is not limited to the *mondine* space. For example, we will analyze a case study of Salentine polyphony later on in this paper, and the Salento region is also home to a gendered folk custom<sup>7</sup>, in which the expressive catharsis of women is the spiritual protagonist of that setting that hosts the custom. (Daboo, 2010; De Martino, 2013). While beyond the scope of this paper, it is noteworthy to mention that feminist expression via intangible vehicles of folk tradition can also be historically observed in other Italian cultural spaces of the past.

Channeling this spirit of protest born from intersectionality, *Nuovo Canzoniere* fostered the *mondine* anima by amplifying this repertoire in new performance contexts. Within this socio-political framework, the realm of songs of resistance became one of the most important transmission mediums of Italian folk song, and particularly the earliest iterations of “professional”, ethnomusicological-informed performance of Italian polyphony.

With the emergence of *Bella Ciao* as a partisan variant of a *mondine* song, *Nuovo Canzoniere* reproduced the resistant sentiment of *mondine* songs through a socially inclusive song that also bore

---

<sup>5</sup> Rice paddies, typically of the Po region of northern Italy.

<sup>6</sup> Translation: *We want equality, we’re called evildoers – we are workers, and we don’t want bosses! And we, women, wave the bloodied flags, we will make the barricade for true freedom. Even though we are women, we are not afraid – for the love of our daughters, we put ourselves in league. Down with slavery, we want freedom! We are workers, and we want freedom!*

<sup>7</sup> *Pizzica*, a folk dance connected to a ritual of healing via ecstasy and trance

a sentiment of anti-war protest. (Savini, 2019). The *mondine* song, in fact, forged a space of dissent towards the conditions of women and political structures in the 20th century, which then was a spiritual nurturing ground for anti-war thought. Therefore, the collective act of polyphonic song in assemblies of singers as a manifestation of social revolt transformed from the *mondine* context to a broader, politico-musical milieu in which anti-war sentiment was the protagonist.

**“When I Return, I’ll Bring You a Flower”:**

**An Ethnographic Case Study from the Salento Region**

Throughout this paper, I have discussed the space of anti-war sentiment primarily through the optic of the formative role of songs of resistance in Italian ethnomusicology. However, it is important to also analyze this sentiment in other Italian cultural spaces of polyphony. Therefore, I would like to juxtapose this concept with my own ethnographic experience in the Salento region.

Salento – which is the endonymous name for the Salentine peninsula, the “heel” of Italy’s shape-like boot – is home to a particular and regional culture with its own language, cuisine, history, and customs. The Salento region has seen a resurgence of cultural activity in recent decades (Tomatis, 2020), predominantly catalyzed by a renewed interest by Salentine people in the *pizzica* dance and healing ritual, thus setting in motion an ongoing folk revival movement in which Salentine people reanimated dying local traditions. (Morello, 2018; Santoro, 2019; Daboo, 2010). Salentine polyphonic song, while peripherally positioned within this large scene, also witnessed this revival and is performed in new performance contexts. These new performance contexts differ sometimes significantly from the traditional settings that hosted the Salentine polyphonic song in the past, which is a phenomenon that continues to fascinate me and catalyze my own ethnographic work in Salento.<sup>8</sup>

While the general phenomenon of the reanimated performance practice of polyphony in the Salento region is a large topic beyond the scope of this paper, reading Italian polyphony through the thematic lens of this paper compels me to reflect on songs, stories, and moments of polyphonic performance in the field. In particular, I recall several songs that depict war and have strong anti-war themes, and I had not made the connection of thematic similarities to the repertoire of *Nuovo Canzoniere* until analyzing that group more closely for this paper. While not nearly as pronounced and present as the repertoire of the *mondine*, political themes, and anti-war sentiment can be traced in Salento to narrative songs that depict stories of its past (Muci, 2018).

Language is also an important discourse for this analysis. While in the field, I didn’t grasp the ambiguous distinction between songs in Salentine or Italian, as Salentine people are generally bilingual, and a linguistic dichotomy that could reflect musical sub-dialects within the tradition never occurred to me.

What is particularly interesting is that Salento is not just home to exclusively Salentine polyphony, but also to non-Salentine polyphonic songs that have traveled to the region via inter-regional movement and migration, and have been “Salentinized” in their sound, texture, ornamentation, vocal styling, and approach to harmony.<sup>9</sup> This is evidenced by the aforementioned linguistic dichotomy that exists in Salentine polyphony, in which songs of exclusively Salentine origin are often sung in the local Salentine language, while songs of non-Salentine origin that have entered

---

<sup>8</sup> I have spoken about this in more detail in previous papers submitted for this symposium in 2016, 2018, and 2020.

<sup>9</sup> This texture has a penchant for similar motion with independent ornamentation of voices versus strict parallel motion (Morello, 2018).

the canon of local polyphony are often sung in standard Italian. Salentine people's bilingualism also reflects a national-versus-cultural identity binary of biculturalism. This means that they maintain a national identity alongside a cultural one, with both having their own identity markers (In this case, these markers are language, in which the Salentine language in traditional song is a marker of Salentineness, while the Italian language in traditional song is a marker of Italianness). Although it requires further investigation, it can be noted by looking at songs from my ethnographic work that songs that resemble these themes in Salento are very often in standard Italian and imply a non-Salentine origin

This retrospective analysis of historical migration and origin does demand a philosophical dimension: that is, the existence of anti-war sentiment in such a canon of repertoire is implicitly self-referential since the existence of Salentine polyphonic songs of non-Salentine origin is a result of historical trans-regional song migration catalyzed by intra-war displacement and post-war economic collapse.

One song<sup>10</sup> comes to mind, which I heard on various occasions at social gatherings sung as a *brindisi*.<sup>11</sup> Interestingly, upon further investigation, this is a song that belongs to the latter aforementioned canon of Salentiny polyphony. It is of non-Salentine origin, but it has been Salentinized in its polyphonic structure and texture and sung in standard Italian (with some Salentine words). The variants of the song that I found attribute these words and melody to the Po Valley region, which is the same region that was home to the *mondine* tradition:

Quando ritorno, ti porto un fiore, viva l'amore, ci la sape fa  
Quando ritorno dall'Albania, o beddha mia, ti sposerò  
Quando ritorno, ti troverò zitella, baciami mia bella, ti sposerò  
Quando ritorno, ti troverò sposata, prendo la spada e mi ammazzo il cuor  
E tu, non piangere, amorosa mia, se vado via – ritornerò<sup>12</sup>

What is most interesting about my experience of this song in the field, however, is that the themes of the war seemed to be peripheral, and not particularly significant to the performance context – a sober, unembellished reflection of the history and stories that these songs bore. I did not realize this at the time, but this song was not only of non-Salentine origin but also part of a specific repertory of songs from Northern Italy for conscripted soldiers, sung as farewell songs to loved ones as they left for war. While my knowledge of this repertoire needs to be greater to have a broader comparative analysis, I can attest to the phenomenon and nuance of this specific song in my experience, which retained a spirit of anti-war sentiment – complete with hope, humor, and romanticism. Framed by these positive attributes that have often characterized the thematic content of Salentine songs (Muci, 2008), the song was then remodeled and trans-performed as a toasting song to celebrate the joy and unity of a Salentine social gathering.

Again, an argument can be made for the song's very existence being a self-referential phenom-

---

<sup>10</sup> “Quando ritorno, ti porto un fiore”, (*When I return, I'll bring you a flower*). collected by the author in Nardo in November 2016.

<sup>11</sup> “A toast.

<sup>12</sup> Translation: *When I return, I'll bring you a flower – long live love, who knows how to do that? When I return from Albania, oh my beautiful, I'll marry you. When I return and I'll find you an unmarried spinster, oh kiss me my beautiful, I'll marry you; when I return and I'll find you married, I'll take my sword and kill myself through the heart! Don't cry, my beloved; if I leave, I'll return!*

enon, in which the act of singing the song is indeed an affirmation of the future created and wished by those conscripted soldiers' songs of the past, born from their anti-war sentiment that carried these songs into the present. The song's presence in the Salento region is a result of the intercultural exchange between regional peoples in post-war Italy after internal migration, and at the same time, the song itself references this wartime period of pastness with defiance and optimism. Indeed, the social settings in which I heard the song itself is a meta-reference within the song's own story – a post-war period of peace, with loved ones, that is marked by celebration.

### Conclusion

In this paper, I discussed the notion of anti-war sentiment being a catalyst to collectively summon a space of resistance and protest via polyphonic song. Polyphony – being a collective expression of multiple voices – can be utilized as a powerful instrument of united expression via its prescribed collectivity. This concept was investigated primarily through an Italian historical context, tracing the roots of the Italian folk revival to the post-war politicization of Italian folk song, propelled by the inception of *Il Nuovo Canzoniere Italiano* and their study and presentation of politically oriented repertoire. (Bermani 1997; Fanelli, 2015). In particular, the song *Bella Ciao* has become an avatar of this phenomenon, which itself was a partisan variant of a song from the repertoire of the *mondine*. This is an important optic for analysis, as the repertoire of the *mondine* created an intangible space of protest for the lives of *mondine* women, with text and collective performance propelled by feminist-socialist values. The intersectionality of women's issues with workers' mutiny generated a unique locus in which a spirit of revolution was able to be cultivated and transferred to other formations of Italian polyphony, such as that of *Nuovo Canzoniere*.

The texts of songs are a significant element of summoning anti-war space. Language is essential to generate this, as the voice is the collective instrument of song and also the same instrument for language. This is why in this paper, analysis of songs was primarily through the content of the texts rather than musicological analysis. The discourse of language also becomes stronger when the case study of Salentine polyphonic song is presented, in which the repertoire bears two languages that reflect the bilingualism and biculturalism of Salentine people: Salentine language songs reflect local themes and folklore, while Italian-language songs reflect national and broader themes, often descending from repertoires from northern Italy. This case study also indicates other important related factors that shaped the tradition, such as the post-war intermigration of Italians, and remodeling of songs of revolution within other cultural contexts (such as toasting and social celebration). This presented a meta-referential paradigm, in which the performance of the song in these post-war, peaceful social scenes affirms the hope and perseverance that had been carried within these songs in wartime Italy of the past.

What this analysis of Italian polyphony suggests is that the act of polyphonic song can be a robust medium for social mutiny against a societal oppressor, and therefore can summon space to generate and disseminate powerful anti-war sentiment. A polyphonic song, as a multi-voiced expression that requires unity and collectivity, can be a vehicle that conveys the shared value of fighting against the evils of war. By channeling the *mondine* spirit that was an important element of early Italian ethnomusicology's focus on the musical culture of resistance, anti-war space can be collectively created and fostered by blending group song, powerful text, and the cathartic resonance of the folk voice. The inclusive collectivity of such an assembly of singers resisting their oppressor can therefore summon, quite literally, a united anti-war voice.



## References

- Agamennone, M. *Musiche tradizionali del Salento: Le registrazioni di Diego*. Roma: Accademia Nazionale.
- Bermani, C. (1997). *Una storia cantata, 1962–1997. Trentacinque anni di attività del nuovo canzoniere italiano-Istituto Ernesto De Martino*. Vol. 440. Milano: Editoriale Jaca Book Spa.
- Bobba, V. (2022, October) La vera storia di ‘Bella Ciao.’ *Weekly Magazine*, <http://www.weeklymagazine.it/2021/10/17/la-vera-storia-di-bella-ciao/>.
- Bosio, G., & Longhini, C. (2007). *1968, Una Ricerca in Salento (A research study in Salento)*. Calimera: Edizioni Kurumuny.
- Carpitella, D., & Ernesto D. M. (2005). *Traditional Music of the Salento: Therecordings of Diego Carpitella and Ernesto De Martino [1959, 1960]*. Rome: Squilibri.
- Carpitella, D. (1985). *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana: etnomusicologia e didattica. (Forms and behaviours of Italian folkloric music: ethnomusicology and didactics)*. Milan: Centro di Ricerca e Sperimentazione per la Didattica Musicale.
- Chiriatti, L., Luisa D. G., & Anna L. (2006). *Wood, Goffredo Plaštino, Sergio Torsello. Alan Lomax in Salento (Alan Lomax in Salento)*. Calimera: Kurumuny Edizioni.
- Daboo, J. Ritual, R., & Remorse. (2010). *A study of tarantism in and pizzica in Salento*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Ernesto D. M. (2013). *La Terra del Rimorso (The land of remorse)*. Milano: il Saggiatore S.P.A., <http://people.duke.edu/~dainotto/Texts/Demartino.pdf>
- Falangone, F. (2017). Cantamu Queddha...: Pratiche collettive e iniziativa individualenel canto tradizionale salentino. (Let’s sing that one...: Group practices and the individual initiative of traditional Salentine singing.). *Palaver*; 6(2), 145–164. <http://siba-esu.unile.it/index.php/palaver/article/view/17751/15117>
- Fanelli, A. (2015). IL CANTO SOCIALE COME ‘FOLKLORE CONTEMPORANEO’ TRA DEMOLOGIA, OPERAISMO E STORIA ORALE. *Lares* 81 (2/3), 291–316.
- Magrini, T. (1990). Recorded Documentation of Italian Traditional Music (1955–90). *Yearbook for Traditional Music*, 22, 172–184. doi:10.2307/767962
- Morello, M. (2018). Shift and Transformation in Salento: Investigating Change in the Polyphonic Structure and Performance Practice of Canti Polivocali in Southern Puglia. *Musicologist*, 2(1), 96–114. <https://doi.org/10.33906/musicologist.439343>
- Muci, D. *Canti Polivocali del Salento, Nardò/Arneo. (Multi-part songs of Salento, Nardò/Arneo)*. Calimera: Kurumuny Edizioni.
- Muci, D. (2018). *Sorelle Gaballo: Canti Narrativi a Nardò. (Narrative songs of Nardò)*. Calimera: Kurumuny Edizioni.
- Santoro, V. (2009). *Il Ritorno della Taranta; Storia della rinascita della musica popolare salentina. (The return of the taranta; A history of the Salentine folk music revival)*. Rome: Squilibri.
- Savini, I. (2019). *La musica popolare in Italia tra arte e politica*.
- Tomatis, J. (2020). L’altra Taranta: Antonio Infantino e il folk revival italiano. *Giornate di Studio sulla Musica Tradizionale Lucana*, 3, 147–160. Italy: Conservatorio di Musica Gesualdo da Venosa.

**მიგრაციული პროცესების გავლენა  
სვანი ეკო-მიგრანტების ეთნიკურ, რელიგიურ და  
კულტურულ იდენტობასა და ტრადიციებზე**

**ეკო-მიგრაციის პრობლემა მსოფლიოში და საქართველოში**

მოსახლეობის მიგრაცია საცხოვრებელი ადგილის შეცვლასთან დაკავშირებულ ნებისმიერ ტერიტორიულ გადაადგილებას მოიაზრებს. ხალხი უმთავრესად პოლიტიკური, ეკონომიკური და საგანმანათლებლო მიზნებით მიგრირებს, თუმცა, ბუნებრივი კატაკლიზმები, რომლებსაც თითქმის ყოველდღე აქვს ადგილი მთელ მსოფლიოში, ასევე, ხშირი მიზეზი ხდება მიგრაციებისა. *კლიმატის ცვლილებები და მათთან დაკავშირებული ბუნებრივი კატასტროფები 21-ე საუკუნის ერთ-ერთი მწვავე პრობლემაა*, რომლის ყველაზე უარყოფითი შედეგი ეკო-მიგრაციაა. საერთაშორისო მიგრაციის გლობალური კომისია, ეკოლოგიური კატასტროფის შედეგად, მშობლიური საცხოვრისიდან იძულებით ადგილნაცვალ პირებს „ეკოლოგიურ მიგრანტებს“ უწოდებს, რომელთაც, ძირითადად, საცხოვრებელი ადგილის სამუდამოდ დატოვება უწევთ (Borishvili 2003: 35).

არსებული მონაცემებით, სტიქიური მოვლენების შედეგად დაზარალებულთა და იძულებით გადაადგილებულ პირთა რიცხვი, მსოფლიო მასშტაბით, 40 მილიონს აჭარბებს; საქართველოში კი სტიქიური მოვლენების შედეგად დაზარალებული 35 ათასზე მეტი ოჯახია რეგისტრირებული (ასანიძე, 2017)<sup>1</sup>. ეს რიცხვები უთუოდ მიუთითებს ეკო-მიგრაციის პრობლემის სიმწვავეზე, თუმცა, იშვიათად ტარდება კვლევები ეკო-მიგრანტთა მდგომარეობის, საცხოვრებელი პირობებისა და საჭიროებების დასადგენად, რომ არაფერი ვთქვათ მათი ახალ გარემოში ადაპტაციის, ასევე, ეთნიკური, რელიგიური თუ კულტურული იდენტობისა და ტრადიციების შენარჩუნების პრობლემებზე.

**ეკო-მიგრაციის სოციალურ-კულტურული ასპექტები**

ფაქტია, რომ ბუნებრივი კატაკლიზმებით გამოწვეული ეკოლოგიური მიგრაციები, სხვა სახის მიგრაციებს შორის, მსოფლიოს მასშტაბით, ყველაზე ნაკლებადაა შესწავლილი. არადა, თითქმის ყოველდღე ურადხდება ამინისძვრები, წყალმოვარდნები, მენყრები, ზვავები, ხანძრები, რომელთა შედეგად, ათასობით ადამიანი ეკოლოგიური დევნილი ხდება და იძულებულია, ახალ გარემოსთან ეკონომიკური, კულტურული, სოციალური, ფსიქოლოგიური და ა.შ. ადაპტაცია მოახდინოს. სწორედ ამიტომ, ეკო-მიგრაციების კვლევა ინტერდისციპლინურ მიდგომას საჭიროებს, რომელიც უზრუნველყოფს პრობლემის პოლიტიკური, სოციალური, იურიდიული, დემოგრაფიული, ისტორიული, ეკონომიკური, ფსიქოლოგიური, კულტურული ასპექტების წარმოჩენას და მოვლენის კომპლექსურად შესწავლას.

ეთნომუსიკოლოგებს ამ კვლევაში წვლილის შეტანა პრობლემის სოციალურ-კულტურული ასპექტების შესწავლით შეგვიძლია.

ლოგიკურად, მიგრაციული პროცესების თანმდევი ნებისმიერი მოვლენა განსახილველია ორი საზოგადოებრივი ჯგუფის ფარგლებში. ესენია: 1. „მიგრანტები“ –

<sup>1</sup> 2017 წლის მონაცემებით

ადგილნაცვალი პირები და 2. „დამხვედურები“ – „მიგრანტების“ ახალი საცხოვრებელი ადგილის მკვიდრი მოსახლეობა. ცხადია, ორივე ჯგუფს აქვს საკუთარი იდენტობა, ყოფითი და კულტურული ტრადიციები, ღირებულებები, დამოკიდებულებები და მიგრაციის მთავარი სირთულე, სწორედ, მათი მშვიდობიანი მორიგებაა. ეს პრობლემა მიგრანტთა მინიმალური მატერიალური უზრუნველყოფისთანავე იჩენს თავს და, პირველ რიგში, საკუთარი ეთნიკური თუ რელიგიური იდენტობის, შემდეგ კი, ყოფითი და კულტურული ტრადიციების დაცვა-შენარჩუნების ტენდენციაში მულავნდება.

წინამდებარე მოხსენებაში, შევეცდები, ეს პრობლემები წარმოვაჩინო სვანი ეკო-მიგრანტების მაგალითზე, რადგან, იდენტობისა და კულტურული ტრადიციების დაცვის პრობლემები, ვფიქრობ, განსაკუთრებით აქტუალურია სწორედ სვანეთთან მიმართებაში, რომელიც საქართველოს სხვა კუთხეებთან შედარებით, ტრადიციების შენარჩუნებისკენ მიმართული გამოკვეთილი ორიენტაციით ხასიათდება.

### **სვანი ეკო-მიგრანტები ახალ გარემოში**

სვანეთიდან, დიდთოვლობის გამო მომხდარი სტიქიური მოვლენების შედეგად დაზარალებული მოსახლეობის ერთ-ერთი პირველი, ფართომასშტაბიანი მიგრაცია 1980-იანი წლების ბოლოს მოხდა. კერძოდ, 1987-89 წლების ზამთარში, ამ რეგიონის ბევრ სოფელში ზვავი ჩამოწვა, რასაც საცხოვრებელი სახლების ნგრევა და მსხვერპლი მოჰყვა. სტიქიის ზონიდან დაახლოებით 16 000 ადამიანის ევაკუაცია განხორციელდა. სახელმწიფოს მიერ დაიგეგმა მათთვის რამდენიმე ათასი სახლის აშენება, როგორც აღმოსავლეთ, ისე – დასავლეთ საქართველოში (გოცირიძე, :2011 353).

ეკო-მიგრანტების განაწილება, ზოგ შემთხვევაში, უკვე დასახლებულ რეგიონებში მოხდა (მაგ.: მარნეულის, წალკის, ბოლნისის, დმანისის, წყალტუბოს, ხონის, ოზურგეთის, ლანჩხუთის შემთხვევაში), ზოგან კი, სვანებს საკუთარი სოფლები აუშენეს (საგარეჯოს, თეთრიწყაროს, გარდაბნის შემთხვევაში). აქვე ისიც აღსანიშნავია, რომ „მასპინძელი“ მოსახლეობა ზოგან ქართული იყო (ბოლნისის, წყალტუბოს, ხონის, ოზურგეთის, ლანჩხუთის მუნიციპალიტეტებში), ზოგან კი – არაქართული, კერძოდ, სომხური, ბერძნული, აზერბაიჯანული და სხვ. (მაგ: წალკის, დმანისის, მარნეულის მუნიციპალიტეტებში).

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინება მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, რადგან „სტუმრებისა“ (მიგრანტები) და „მასპინძლების“ (მკვიდრი მოსახლეობა) ურთიერთშეგუება რთული, არაპროგნოზირებადი და, ხშირად, ხანგრძლივი პროცესია და გავლენას ახდენს მიგრანტთა იდენტობასა და ტრადიციებზე. სწორედ ამიტომ, ზემოთ ჩამოთვლილ რეგიონებში მოპოვებული საექსპედიციო მასალის საფუძველზე, ჩემი კვლევა ეკო-მიგრანტთა სამი ჯგუფის ფარგლებში განვახორციელე: 1. ქართულ გარემოში ჩასახლებულ ეკო-მიგრანტებში; 2. არაქართულ გარემოში ჩასახლებული ეკო-მიგრანტებში; 3. ეკო-მიგრანტებში, რომლებსაც საკუთარი სოფლები აუშენეს.

რეგლამენტის გათვალისწინებით, წინამდებარე მოხსენებაში წარმოგიდგენთ ყოველი ჯგუფის კვლევის შედეგებს თითო სოფლის მაგალითზე. პირველ ჯგუფში განვიხილავ ეკო-მიგრანტებს წყალტუბოს მუნიციპალიტეტის სოფელი საყულიიდან; მეორე ჯგუფში – ეკო-მიგრანტებს წალკის მუნიციპალიტეტიდან, მესამეში კი – თეთრიწყაროს მუნიციპალიტეტის სოფელ დიდგორში ჩასახლებულებს.

კვლევისათვის ინტერვიუებისა და შედარებითი მეთოდები შევარჩიე, რომ, ერთი მხრივ, რეალური სურათი თვით მიგრანტების თვალით დამენახა, მეორე მხრივ კი, აღნიშნული სამი ჯგუფის მონაცემები ერთმანეთისთვის შეედარებინა.

### **ტრადიციების შენარჩუნების პრობლემა ქართულ გარემოში ჩასახლებულ ეკო-მიგრანტებში**

იმერეთში, წყალტუბოს მუნიციპალიტეტის სოფელ საყულიაში სვანების ჩამოსახლება, 1987 წელს მოხდა, ლენტეხის მუნიციპალიტეტის (ქვემო სვანეთი) სამი თემის -20მდე სოფლიდან (დაახლოებით 15 გვარის -300მდე ოჯახი). ეკო-მიგრანტებმა საყულიაში „სვანების უბანი“ შექმნეს და მას „ახალი საყულია“ დაარქვეს. კითხვაზე, თუ როგორ მოხდა მიგრანტებისა და მკვიდრი მოსახლეობის ურთიერთშეგუება, ერთმა ინტერვიუერმა მიპასუხა: „ჩამოსახლებიდან ძალიან მალე სვანები და იმერლები დავმეგობრდით და დავნათესავდით... ჩვენ გაგვიმართლა, რომ ქართველების გვერდით დავგასახლეს, იმათგან განსხვავებით, ვინც სომხებთან და აზერბაიჯანლებთან მოხვდნენ“ (პირადი ინტერვიუ, 2022).

შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ეთნიკური და რელიგიური ნათესაობის პირობებში, საყულიაში ჩასახლებულ სვანებს არ მოუწიათ ბრძოლა საკუთარი ეთნიკური და რელიგიური იდენტობის, ენისა და წეს-ჩვეულებების დაცვისათვის. ისინი დღემდე ასწავლიან ბავშვებს სვანურ ენას, ტრადიციულად აღნიშნავენ საერო და საეკლესიო დღესასწაულებს, როგორებიცაა: ხატსკვეჩნაალ, სკალდობ, ლიფაანალ, ლიგიერგი, ლიმრიე, შობ, თანაფ და სხვა. სხვათა შორის, სწორედ სვანების აქტიურობის შედეგად, ერთობლივი ძალებით, მოხერხდა საყულიას ძველი, ნახევრად დანგრეული ტაძრის აღდგენა, სადაც, ტრადიციული ღვთისმსახურების შემდეგ, სვანებს ეძლევათ ნება, საკუთარი წესისამებრ აღნიშნონ დღესასწაულები (ე.წ. „სტაროსტას“ დამწყალობების რიტუალით, ლემზირებით, საკლავის შენირვით, პურობით და ა.შ.).

აღსანიშნავია ისიც, რომ საყულიაში ჩასახლებული ეკო-მიგრანტები, დღემდე დადიან ლენტეხის რაიონის სოფელ ფაყში, სადაც, სკალდის მთავარანგელოზის ეკლესიაში იმართება სკალდობის ტრადიციული დღესასწაული (პირადი ინტერვიუ, 2022).

რაც შეეხება ტრადიციულ მუსიკას, 1990-იანი წლების დასაწყისში, ეკო-მიგრანტმა გურამ კვასტიანმა ბავშვთა ანსამბლი ჩამოყალიბა. მის რეპერტუარში შედიოდა მხოლოდ სვანური სიმღერები, ცეკვები და ფერხულები. გურამ კვასტიანმა საყულიაში უხუცესთა ანსამბლიც შექმნა, თუმცა მეტად საინტერესო პრობლემის წინაშე დადგა. მისი თქმით, იმის გამო, რომ სვანეთის თითქმის ყველა სოფელს სიმღერებისა და ფერხულების საკუთარი ვარიანტი ჰქონდა, სხვადასხვა სოფლიდან ჩამოსახლებულ უხუცესებს გაუჭირდათ საკუთარი ვარიანტის დათმობა და სერიოზული ძალისხმევა დასჭირდა, რომ ერთი რომელიმე ვარიანტის შესრულებაზე დაეთანხმებინა ყველა. სწორედ ამ მიზეზით, ანსამბლმა მხოლოდ რამდენიმე თვე იარსება და დაიშალა. დაშლის ფაქტი, თავისთავად, ნეგატიურია, თუმცა, მიზეზი – უთუოდ პოზიტიური.

საყულიაში ჩასახლებულ სვანთა ინტერვიუებისას კიდევ ერთი საინტერესო მიზეზი გამოიკვეთა, რის გამოც, ახალ გარემოში, სვანებს გაუჭირდათ საკუთარი ტრადიციული მუსიკის გავრცელება. სვანეთისგან განსხვავებით, სადაც წლის დიდი ნაწილი უხვთოვლიანი ზამთარი იყო, როცა ხალხი სამუშაოსგან ისვენებდა და შესაკრებად, მოსალხენად და სამღერლად იცლიდა, ბარში, სადაც ზამთარში თოვლი თითქმის არ მოდიოდა და მიგრანტებს მთელი წლის განმავლობაში უწევდათ მუშაობა, რომ ოჯახები ერჩინათ, ვეღარ იცლიდნენ სიმღერისა და ცეკვისთვის.

თუმცა, ყოფას შემორჩა ისეთი რიტუალი, რომელსაც „მოკლა“ არ სჭირდება. ესაა გლოვა და მისი თანმხლები ქალთა დატირებები. რაც შეეხება მამაკაცთა ზარს, მოხუცი მოზარეების გარდაცვალების შემდეგ, ქუთაისის სახელმწიფო ანსამბლის ბიჭებს ინვევენ ხოლმე მის სათქმელად. ტირილის და ზარისადმი ამგვარი

„ერთგულება“ ცხადყოფს სვანების უცვლელ დამოკიდებულებას მიცვალებულის კულტისადმი, რაც საყოველთაოდაა ცნობილი.

2002 წელს გურამ კვასტიანი თბილისში წამოვიდა. ადგილობრივი ხელისუფლების ხელშეწყობის არარსებობის გამო, სოფელი ანსამბლის გარეშე დარჩა. თუმცა, უკვე წამოიზარდნენ ყოფილი ბავშვთა ანსამბლის წევრები, რომლებიც გრძნობენ ტრადიციების გაგრძელების საჭიროებას. მათ შორისაა 24 წლის ოთარ გვიჭიანი – ქუთაისის კულტ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის სტუდენტი, რომელმაც სვანური ხალხური მუსიკა გურამ გვიჭიანის მოსწავლის, ზურაბ ლიპარტელიანისგან ისწავლა და დღემდე ლენტეხის მუნიციპალიტეტის ანსამბლ „ლაგუშედაში“ მღერის, ცეკვავს და ხალხურ საკრავებსაც ეუფლება. მას კვირაში ორჯერ, დაახლოებით 80 კმ-ის გავლა უწევს წყალტუბოდან ლენტეხამდე რეპეტიციებზე დასასწრებად! მომავალში კი, გეგმავს საყულიაში სვანური მუსიკალური ტრადიციების აღდგენას და ამ პროცესში ახალგაზრდა თაობის აქტიურ ჩართვას.

### **ტრადიციების შენარჩუნების პრობლემა არაქართულ გარემოში ჩასახლებულ ეკო-მიგრანტებში**

ნალკის მუნიციპალიტეტში სვანი ეკო მიგრანტები 1987 წელს, მესტიის რაიონის სოფელ ლატალში მომხდარი სტიქიური მოვლენების შემდეგ ჩაასახლეს. მათ, წყალტუბოელი ეკო-მიგრანტებისგან განსხვავებით, ბერძნების, აზერბაიჯანლებისა და სომხების მეზობლად მოუხდათ ახალი ცხოვრების დაწყება. ეთნიკური და რელიგიური იდენტობის სხვადასხვაობამ სერიოზული პრობლემები შექმნა, როგორც შეგუების, ისე ტრადიციების დაცვის კუთხით. მაგალითად, ადგილობრივები ვერ ეგუებოდნენ დასამუშავებელი მიწების „გაზიარებას“, ეწინააღმდეგებოდნენ მიგრანტების მიერ მართლმადიდებლური ეკლესიის მშენებლობას, აპროტესტებდნენ დღესასწაულების სვანური წესით აღნიშვნის ტრადიციას და ა.შ. ნალკელი ინტერვიუერების თქმით, წლები დასჭირდა ურთიერთობების მოწესრიგებას, რამაც, მნიშვნელოვნად შეუშალა ხელი ამ რეგიონში სვანების ყოფითი წეს-ჩვეულებებისა და მუსიკალური ტრადიციების დანერგვას (პირადი ინტერვიუ, 2019), თუმცა, ეკო-მიგრანტებმა, ნებით თუ ძალით, მაინც თავისი გაიტანეს: ააშენეს მართლმადიდებლური ტაძარი<sup>2</sup>, დაიწყეს საერო და საეკლესიო რიტუალების სვანური წესით აღნიშვნა, არასოდეს უღალატიათ სუფრის სვანური წესისათვის<sup>3</sup>. გარდა ამისა, შექმნეს ფოლკლორული ანსამბლი სახელწოდებით „თრიალეთი“, რომელიც, ძირითადად, სვანურ სიმღერებსა და ფერხულებს ასრულებს. ანსამბლის წევრია ცნობილი ლატალელი მომღერლისა და ლოტბარის, მაჭარბი გურგულიანის ვაჟი – მერაბ გურგულიანიც, რომელიც, სვანური ცეკვისა და სიმღერის პოპულარიზებით სახელოვანი მამის ტრადიციებს აგრძელებს.

### **ტრადიციების შენარჩუნების პრობლემა ეკო-მიგრანტებში, რომლებსაც საკუთარი სოფლები აუშენეს**

1989 წელს, ქვემო ქართლში, თეთრიწყაროს მუნიციპალიტეტის ამჟამინდელ სოფელ დიდგორში, მესტიის რაიონის 8 სოფლიდან -40მდე ოჯახი ჩამოასახლეს. მათ სახლები სოფელ ორბეთის ახლოს, დაუსახლებელ ტერიტორიაზე აუშენეს. სოფელს

<sup>2</sup> აღსანიშნავია, რომ სვანმა ეკო-მიგრანტებმა ყველა სოფელში წმინდა გიორგის სახელობის ტაძარი ააშენეს, რაც სვანების განსაკუთრებულ ერთგულებას ადასტურებს ამ წმინდანისადმი.

<sup>3</sup> კერძოდ, პირველ სამ სადღეგრძელოს, შესაბამისად, დიდ ღმერთს („ხოშა ღერბეთს“), მთავარანგელოზებს („მქემ თარინგულს“) და წმინდა გიორგის („ჯრგავს“) უძღვნიან.

სახელი თავად სვანებმა დაარქვეს. ეს ის შემთხვევაა, როცა ეკო-მიგრანტებს, ზემოთ განხილული ჯგუფებისაგან განსხვავებული სირთულეები დახვდათ და ადაპტირება, არა ადგილობრივ მოსახლეობასთან, არამედ, რთულ საცხოვრებელ პირობებთან მოუწიათ. აქაურების თქმით, წლების განმავლობაში სოფელს არ ჰქონდა წყლის სისტემა, ელექტრო ენერჯია, ბუნებრივი აირი, თუმცა, ყველაფრის მიუხედავად, მაინც აღნიშნავდნენ საერო და საეკლესიო დღესასწაულებს, მათი თანმხლები რიტუალებითა და სიმღერებით, მოახერხეს ტაძრის აშენება და ჩამოაყალიბეს ფოლკლორული ანსამბლი „დიდგორი“, რომლის შემადგენლობაში, ხანდაზმულებთან ერთად, ახალგაზრდებიც არიან. ჩემი ინტერვიუერი სწორედ ანსამბლ „დიდგორის“ ხელმძღვანელი, ივანე გოშუანი იყო. მისი თქმით, დიდგორელი სვანები დღემდე იცავენ სვანურ ტრადიციებს, როგორებიცაა: ლიფაანალ, ლიშპარი, ლიგიერგი, ლიშირე; ცდილობენ, კვირიკობისა და პეტრე-პავლობის დღესასწაულებს სვანეთში დაესწრონ. მიცვალებულს დღემდე ქალთა ტრადიციული ტირილით და მამაკაცთა ზარით გლოვობენ, იცავენ სვანური სუფრის ტრადიციებს, ცდილობენ, ბავშვებსაც ასწავლონ სვანური ენა და სვანური სიმღერები. ანსამბლ „დიდგორის“ რეპერტუარი, ძირითადად, სვანური სიმღერებისა და ფერხულებისგან შედგება, რომლებსაც დიდგორელები ყოფაშიც ასრულებენ და სცენაზეც (პირადი ინტერვიუ, 2022).

### **დასკვნის სახით, შეიძლება ითქვას, რომ:**

მიუხედავად ადაპტაციის რთული და ხანგრძლივი პროცესისა, ეთნიკური თუ რელიგიურისახის პრობლემებისა, რთული საცხოვრებელი პირობებისა, სვანეთისაგან განსხვავებული კლიმატური პირობებისა, სვანებმა ახალ გარემოშიც შეინარჩუნეს თვითმყოფადობა ჩამოსახლებიდან 30 წლის მანძილზე, რაც დასტურდება:

- სვანური ენის შენარჩუნებით;
- რელიგიური მრწამსის ერთგულებით;
- საერო და საეკლესიო დღესასწაულების სვანური წესით აღნიშვნით;
- სვანური სუფრის ტრადიციების დაცვით;
- სვანური სასიმღერო, საცეკვაო და საფერხულო ტრადიციების

გაგრძელებით;

- გლოვის რიტუალის სრული დაცვით ყოფაში;
- სვანეთის მშობლიურ სოფლებთან მჭიდრო კავშირის შენარჩუნებით.

მოხსენებაში წარმოდგენილი სამი სოფლის მონაცემთა კვლევის შედეგები მეტ-ნაკლებად საერთოა ეკო-მირანტებით დასახლებული დანარჩენი სოფლებისთვისაც. შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ მიგრაციულმა პროცესებმა, კიდევ უფრო ცხადად დაგვანახა სვანური ეთნოგრაფიული ჯგუფის მყარი ორიენტაცია, მიმართული ეთნიკური, რელიგიური და კულტურული იდენტობისა და ტრადიციების დაცვა-შენარჩუნებაზე.

### **ინტერვიუერები:**

გურამ კვასტიანი, 59 წლის. ჩამოსახლებული წყალტუბოს მუნიციპალიტეტის სოფელ ახალ საყულიაში ლენტეხის მუნიციპალიტეტის ჩოლურის თემის სოფელ მუნდიდან, 1987 წელს. აჟამად ქ. თეთრინყაროს კულტურისა და სპორტის ცენტრის მუსიკის სამსახურის ფოლკლორის განყოფილების უფროსი.

ოთარ გვიჭიანი, 24 წლის. წყალტუბოს მუნიციპალიტეტის სოფელ ახალ საყულიას მკვიდრი, ქუთაისის კულტ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის სტუდენტი, ლენტეხის მუნიციპალიტეტის ანსამბლ „ლაგუმედას“ წევრი.

ივანე გოშუანი, 68 წლის. ჩამოსახლებული მესტიის რაიონის სოფელ ცხუმარიდან

თეთრინწყაროს მუსიციპალიტეტის სოფელ დიდგორში. ადგილობრივ ფოლკლორულ ანსამბლ „დიდგორის“ ხელმძღვანელი.

გეგი გვიჩიანი, 34 წლის. ჩამოსახლებული მესტიის რაიონის სოფელ ლახუშდიდან 1987 წელს წალკის მუნიციპალიტეტში. ადგილობრივ ფოლკლორულ ანსამბლ „თრიალეთის“ ხელმძღვანელი.

მერაბ გურგულიანი, 56 წლის. ჩამოსახლებული მესტიის რაიონის სოფელ ლახუშდიდან 1987 წელს წალკის მუნიციპალიტეტში. წალკის მუნიციპალიტეტის ფოლკლორულ ანსამბლ „თრიალეთის“ წევრი.

### გამოყენებული ლიტერატურა

- ასანიძე, თ. (2017). მიგრაციული პროცესების მიმოხილვა თანამედროვე საქართველოში. სამაგისტო ნაშრომი. თსუ (ხელნაწერის უფლებებით).
- გოცირიძე, გ. (2011). სვანთა დასახლებები ქვემო ქართლში. *ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის საქართველოს ისტორიის ინსტიტუტის შრომები*. IV, გვ. 351–362. თბილისი.
- ზურაბიშვილი, თ., & თავბერიძე, გ. (2016). ეკო-მიგრანტები და პოტენციური ეკო-მიგრანტები საქართველოში: გამოცდილება და თვითშეფასებები. კვლევის ანგარიში. თბილისი.
- Воробьева, О. (2003). Миграционные процессы населения: вопросы теории и государственной миграционной политики. Аналитический сборник Совета Федерации ФС России. 9(202), 35.*

## **THE IMPACT OF MIGRATION PROCESSES ON ETHNIC, RELIGIOUS, CULTURAL IDENTITY AND TRADITIONS OF SVAN ECO-MIGRANTS**

### **The Problem of Eco-Migration in the World and in Georgia**

Migration of Population implies voluntary territorial displacement associated with a change in the place of residence. People migrate mainly for political, economic and educational purposes, but natural calamities, occurring almost every day around the world are also a common cause of migration. Climate change and related natural disasters are one of the acute problems of the 21<sup>st</sup> century, with eco-migration being its most negative result. Global Commission on International Migration refers to the people, forced to leave their place of residence forever, as a result of an environmental disaster, as “eco-migrants” (Vorobiova, 2003: 35).

According to the available data, the number of people affected by natural calamities and forcibly displaced worldwide exceeds 40 million; over 35,000 families affected by natural disasters are registered in Georgia (Asanidze, 2017).<sup>1</sup> These figures undoubtedly testify to the seriousness of eco-migration problem, however, studies are rarely conducted to determine the state, living conditions and needs of the eco-migrants, to say nothing about their adaptation to the new environment, as well as the problems of maintaining ethnic, religious or cultural identity and traditions.

### **Socio-Cultural Aspects of Eco-Migration**

It is a fact that ecological migrations caused by natural disasters, among other types of migrations, are the least studied in the world. Almost every day there are earthquakes, floods, landslides, avalanches, fires, which make thousands of people environmental refugees, forcing them to face and adapt with new economic, cultural, social, psychological, etc. environment. This is why the study of eco-migrations requires an interdisciplinary approach, providing a comprehensive study of political, social, legal, demographic, historical, economic, psychological, cultural aspects of the problem.

We, ethnomusicologists, can contribute to this research by studying socio-cultural aspects of the problem.

Logically, any occurrence, which accompanies migration processes can be discussed within two public groups. These are: 1. “Migrants” – displaced persons and 2. “hosts” – local population of the new residence place of the “migrants”. Certainly, both groups have their own identity, domestic and cultural traditions, values, attitudes, and main difficulty of migration is peaceful agreement between them. This problem arises immediately after the minimal material provision for migrants and manifests itself in the desire to primarily protect and preserve their ethnic or religious identity, and then their mode of life and cultural traditions.

In the paper, I will attempt to present these problems on the example of Svan eco-migrants,

---

<sup>1</sup> According to the 2017 data.



because, I think, the issues of protecting identity and cultural traditions are especially relevant in relation to Svaneti, which is characterized in the pronounced focus on the preservation of traditions as compared to other parts of Georgia.

### **Svan Eco-Migrants in new Environment**

One of the first large-scale migrations of the population from Svaneti, due to natural disasters caused by heavy snowfalls, took place in the late 1980s. Particularly, in the winter of 1987-89, many villages in the region suffered from an avalanche, which resulted in the destruction of houses and casualties. About 16,000 people were evacuated from the disaster zone. The state planned to build several thousand houses for them, in both East and West Georgia. In some cases, the eco-migrants were distributed in already populated regions (e.g. Marneuli, Tsalka, Bolnisi, Dmanisi, Tskaltubo, Khoni, Ozurgeti, Lanchkhuti), in other places, the villages were specially built for the Svans (Sagarejo, Tetrtskaro, Gardabani) (Gotsiridze, 2011: 353).

I think it is important to consider the above, since mutual adaptation of “guests” (migrants) and “hosts” (local population) is a complex, unpredictable and often long process that affects the identity and traditions of migrants. This is why, based on the expedition material obtained in the above-mentioned regions, I conducted my research with three groups of eco-migrants: 1. the eco-migrants settled in Georgian environment; 2. the eco-migrants settled in non-Georgian environment; 3. the

eco-migrants for whom the villages were specially built.

With the consideration of time-limit, the paper presents the study results of each group for every village. The First group includes the eco-migrants from the village of Sakulia, Tskhaltubo municipality; in the second group there are the

eco-migrants from Tsalka municipality, and in the third group – the residents of the village of Didgori, Tetrtskaro municipality.

For the study, I have used interviewing and comparison methods to see the real picture through the eyes of the migrants themselves, on the one hand, and to compare the data of the three mentioned groups on the other hand.

### **The Problem of Preserving Traditions Among the Eco-Migrants Settled in Georgian Environment**

In 1987 the Svans from about 20 villages of three communities in Lentekhi municipality (Kvemo Svaneti) (about 300 families of 15 clans) settled in the village Sakulia, Tskaltubo municipality in Imereti. The eco-migrants created “Svan district” in Sakulia and named it “New Sakulia”. When asked how the “guests” (migrants) and “hosts” (local population) got along, one interviewee answered: “Very soon after the displacement, the Svans and the Imeretians became friends and relatives... We were lucky to have settled with the Georgians, unlike those who settled with the Armenians and Azerbaijanis” (personal interview, 2022).

It can be said that it was precisely in the conditions of ethnic and religious kinship that the Svans who settled in Sakulia did not have to fight for the protection of their ethnic and religious identity, language and customs. To this day, they teach Svan language to their children, traditionally celebrate secular and church holidays, such as Khatskvejnaal, Skaldob, Lipaanal, Ligiergi, Limrie, Shob, Tanap and others. By the way, because of the activities of the Svans, through the joint efforts it became possible to restore the old, dilapidated church in Sakulia, where, after the traditional

service, the Svans are allowed to celebrate holidays according to their own rules (with the ritual of blessing of the so-called “starošta”/headman, lemezirs, slaughter sacrifice, feasting, etc.).

It is also worth noting that the eco-migrants settled in Sakulia still go to the village of Paki, Lentekhi district, where traditional festival Skaldoba is held at the Archangel Church in Skaldi (personal interview, 2021).

As for traditional music, eco-migrant Guram Kvaštiani formed a children’s ensemble in the early 1990s. Its repertoire included only Svan songs, dances, and round dances. Guram Kvaštiani also created an ensemble of elders in Sakulia, but he faced an interesting problem.

According to him, since almost every village in Svaneti had its own variants of songs and round dances, it was difficult for the elders who had migrated from different villages to compromise, and it took a serious effort to get everyone agree on one variant. For this very reason, the ensemble existed only a few months and broke up. The fact of breaking up is negative, but the cause is undoubtedly positive. While interviewing the Svans from Sakulia, another interesting reason was revealed, due to which, the Svans found it difficult to disseminate their traditional music in the new environment. In contrast to Svaneti, where most of the year there was winter with heavy snowfalls, when people took a break from work and gathered, danced and sang songs, in the lowlands, there was almost no snow in winter and the migrants had to work all year round to support their families, they had no more time for singing and dancing.

However, one ritual has survived in everyday life which does not need to find “spare time”. This is mourning and its accompanying keening of women. As for men’s lament – Zar, after the passing of elderly mourners, sometimes the singers of Kutaisi State Ensemble are invited to perform it. Such “devotion” to weeping and mourning indicates the widely known, unchanging attitude of the Svans to the cult of the deceased.

In 2002 Guram Kvaštiani moved to Tbilisi. Due to the lack of support from the local government, the village was left without an ensemble. However, the members of the former children’s ensemble have already grown up and feel the need to continue the traditions. One of them is 24-year-old Otar Gvichiani – a student at Kutaisi school of cultural education, who has learned Svan folk music from Zurab Liparteliani, Guram Gvichiani’s student; and still sings, dances in Lentekhi municipality ensemble Lagusheda and learns to play folk instruments. Twice a week, he has to travel about 80 km from Tskaltubo to Lentekhi to attend the rehearsals! In the future, he plans to revive Svan musical traditions in Sakulia and actively involve the young generation in this process.

### **The Problem of Preserving Traditions among the Eco-Migrants Settled in a non-Georgian Environment**

Svan eco-migrants were resettled in Tsalka municipality after the natural disasters in the village of Latali, Mestia district in 1987. Unlike the eco-migrants from Tskaltubo, they had to start a new life in the neighborhood of the Greeks, Azerbaijanis and Armenians. The differences in ethnic and religious identity created serious problems in terms of both adaptation and preservation of traditions. For example, the locals could not adapt to “sharing” the land to be cultivated, they opposed the construction of an Orthodox church by the settlers, protested the tradition of celebrating holidays in Svan manner, etc. According to the interviewees from Tsalka it took years to settle the relations, which significantly hindered introduction of Svan customs and musical traditions in the region (personal interview, 2019). However, willingly or by force, the eco-migrants still did their

way: they built an Orthodox church,<sup>2</sup> they started celebrating secular and church rituals in Svan manner, never gave up Svan manner of feasting.<sup>3</sup> In addition, they created folk ensemble named Trialeti, which mainly performs Svan songs and round dances. Merab Gurguliani, the son of famous singer and choirmaster Maharbi Gurguliani from Latali, is also a member of the ensemble, who continues the traditions of his renowned father by popularizing Svan dances and songs.

### **The Problem of Tradition Preservation among the Eco-Migrants, for whom the Villages were Built**

About 40 families from 8 villages in the Meštia district were resettled in Kvemo Kartli, in the now village of Didgori, Tetrtskaro municipality in 1989. The houses were built for them in an uninhabited area near the village of Orbeti. The Svans themselves gave the name to the village. This is the case when eco-migrants faced difficulties different from the groups discussed above, and had to adapt not to local population, but to difficult living conditions. According to the locals, for many years there was no running water, electricity, natural gas in the village, however, in spite of everything, they still celebrated secular and church holidays with accompanying rituals and songs, they managed to build a church and created folklore ensemble Didgori, with both young and elderly membership. My interviewee was Ivane Goshuani, director of ensemble Didgori. As he says the Svans from Didgori still follow Svan traditions, such as: Lipaanal, Limpari, Ligiergi, Limrie; they try to attend Kvirikoba and Peter and Paul celebrations in Svaneti. The deceased are still mourned over with traditional female keening and male Zari, they follow the traditions of Svan feasting, they also try to teach Svan language and Svan songs to their children. Ensemble Didgori's repertoire mainly includes Svan songs and round dances, which the Didgori members perform in both everyday life and on stage (personal interview, 2022).

#### **In conclusion, it can be said that:**

Despite the complex and lengthy process of adaptation, ethnic and religious problems, difficult living and climatic conditions different from Svaneti, the Svans have retained their identity even in new environment 30 years after their resettlement, which is proved by:

- preservation of Svan language;
- loyalty to religious belief;
- celebration of secular and church holidays in Svan manner;
- following Svan feasting traditions;
- continuation of Svan song, dance and round-dance traditions;
- full observance of the mourning rite in everyday life;
- maintenance of close ties with the native villages in Svaneti.

The study results of the data from three villages presented in the paper are more or less common for the other eco-migrant villages as well. Accordingly, we can say that the migration processes even more clearly showed firm orientation of Svan ethnographic group, aimed at protection and preservation of ethnic, religious and cultural identity and traditions.

---

<sup>2</sup> It is noteworthy, that Svan eco-migrants built churches named after St. George in every village, which proves special devotion of the Svans to the Saint.

<sup>3</sup> Namely, the first three toasts are dedicated to the Great God ("Khosha Gherbet"), Archangels ("Mkem Taringzel") and St. George ("Jrag").

**The Interviewees:**

Guram Kvašiani, 59 years old. Resettled from the village of Mutsdi, Choluri community of Lentekhi municipality to the village of Akhali Sakulia, Tskaltubo municipality in 1987. Currently Head of Folklore Department at the Music Service of Tetrtskaro Centre of Culture and Sports.

Otar Gvichiani, 24 years old. From the village of Akhali Sakulia, Tskaltubo municipality, a student of the Kutaisi school of cultural education. A member of Lentekhi municipality ensemble Lagusheda.

Ivane Goshuani, 68 years old. Resettled from the village of Tskhumari, Meštia district to the village of Didgori, Tetrtskaro municipality. Directs local folk ensemble Didgori.

Gegi Gvichiani, 34 years old. Resettled from the village of Lakhushdi, Meštia district to Tsalka municipality in 1987. Directs local folk ensemble Trialeti.

Merab Gurguliani, 56 years old. Resettled from the village of Lakhushdi, Meštia district to Tsalka municipality in 1987. A member of Tsalka municipality folk ensemble Trialeti.

**References**

- Asanidze, T. (2017). The Overview of migration processes in today's Georgia. Master's thesis. TSU.
- Gotsiridze, G. (2011). Svan settlements in Kvemo Kartli. In *Proceedings of the Institute of History of Georgia of I. Javakhishvili Tbilisi State University* (pp. 351–362.). IV. Tbilisi.
- Zurabishvili, T., & Tavberidze, G. (2016). *Eco-migrants and potential eco-migrants in Georgia: experience and self-assessments*. Research report. Tbilisi.
- Vorobyova, O. (2003). Migration processes of population: issues of theory and state migration policy. In *Analytical collection of the Federation Council of the Russia Federal Assembly*, 9(202), 35. (In Russian).

## მრგვალი მაგიდა: მუსიკალური ტურიზმი

### მთავარი მომხსენებელი და თავმჯდომარე: ქეროლაინ ბითელი, მადონა ჩამგელიანთან, ნინო ნანეიშვილთან (საქართველო), ჯეფ ბარტონთან (დიდი ბრიტანეთი) და მარინა დექრისტოფოროსთან (აშშ) ერთად

**ქეროლაინ ბითელი** – ჩვენი მრგვალი მაგიდის დასაწყისში მოკლედ შევაჯამებ დღევანდელ ვითარებას მუსიკალურ ტურიზმთან დაკავშირებით საქართველოში და გამოვყოფ კრიტიკულ თემებსა და საკითხებს, რომლებიც შეიძლება გახდეს ჩვენი დისკუსიის საგანი. შემდეგ მოვინვევ ჩემს კოლეგებს ამ და სხვა საკითხებზე უფრო დეტალურად სასაუბროდ, რათა უფრო ყურადღებით განვიხილოთ სიმღერის შემსწავლელი უცხოელი სტუმრებისა და მათი ქართველი მასპინძლების მოტივაცია და გამოცდილება; კულტურული ტურიზმის ამ კონკრეტულ ფორმასთან დაკავშირებული სარგებელი და გამოწვევები.

#### ჩვენი დისკუსიის მონაწილეები არიან:

- მადონა ჩამგელიანი – ეთნოლოგი და სვანური ტრადიციული რეპერტუარის ცნობილი შემსრულებელი (თავის დებთან, ანასა და ეკასთან ერთად). მადონამ მოიფიქრა პროექტის „ლახუშდი – მომღერალი სოფელი“ ორიგინალური ხედვა.
- ნინო ნანეიშვილი – ბევრისთვის ცნობილია, როგორც „იალონის“ მხატვრული ხელმძღვანელი. ნინო ატარებს მასტერკლასებს ევროპის ქვეყნებში და ბოლო ხუთი-ექვსი წელია – სასიმღერო ტურებს საქართველოში.
- ჯეფ ბარტონი – ლონდონის ქართული გუნდის, „მასპინძელის“ დიდი ხნის წევრი და ყოფილი ხელმძღვანელი; ტურების ვეტერანი მონაწილე. ჯეფი, ასევე, მღერის ლონდონის ბულგარულ გუნდში.
- მარინა დექრისტოფორო – მარინას სადოქტორო დისერტაცია (2021) მოიცავს თავს სახელწოდებით „სოფლის მომღერლები და მომღერალი სოფლები“. მას აქვს როგორც ტურებში მონაწილეობის, ასევე, ტურების ორგანიზების გამოცდილება (ანსამბლ „ადილეისთან“ პარტნიორობით).

კვლევა ამ თემაზე, თავისი სადოქტორო დისერტაციის ფარგლებში, ასევე, ჩაატარა მეთიუ ნაითმა, რომელიც არის ავტორი თავისა პოლიფონიისა და ტურიზმის შესახებ წიგნისთვის ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა: თანამედროვე ტენდენციები და განვითარების პერსპექტივები. მეთიუ დისტანციურად მიიღებს მონაწილეობას სესიაში. აქ დამსწრე სხვა ტურ-ლიდერებს შესაძლოა სურდეთ, ჩაერთონ სესიის მსვლელობაში. დარბაზში, ალბათ, ბევრი იქნება, გასულ წლებში, სიმპოზიუმის დაწყებამდე ან მისი დასრულების შემდეგ მოწყობილი, სასწავლო ტურების ან სასიმღერო ბანაკების მონაწილე.

#### ცნებები და ტერმინოლოგია

სანამ უშუალოდ განხილვაზე გადავალთ, მინდა, შემოგთავაზოთ რამდენიმე კონცეფცია თეორიული ლიტერატურიდან ტურიზმის შესახებ, ასევე, ტერმინოლოგიის საკითხები. რას ვფიქრობთ მათზე, ვინც ამ ტიპის ხალხური მუსიკალური ტურიზმით არის დაკავებული? და რას ფიქრობენ ისინი საკუთარ თავზე?

- ტურისტი – მოგზაური – ვიზიტორი – მომხმარებელი – კლიენტი – შეგირდი – სტუმარი – მეგობარი.

- ლოტბარი – პედაგოგი – შუამავალი – თარჯიმანი.
- ტურის ორგანიზატორი – გიდი – ანტრეპრენიორი – მასპინძელი.

### **კრიტიკული ლიტერატურიდან ტურიზმის შესახებ**

ულფ ჰანერცმა (წიგნში *ტრანსნაციონალური კავშირები: კულტურა, ხალხი, ადგილები*, 1996) ყურადღება გაამახვილა მნიშვნელოვან განსხვავებაზე ტურისტებსა და კოსმოპოლიტებს შორის. მას მოჰყავს პოლ ტერუს ციტატა, რომ ბევრი ადამიანის მოგზაურობის მიზანია „სახლი პლუს“ (სახლი პლუს მზე ან ლამაზი პლაჟები, მაგალითად), სადაც ტურიზმი, ძირითადად, ფუნქციონირებს როგორც სანახაობრივი სპორტი. კოსმოპოლიტები, პირიქით, „მიდრეკილნი არიან ჩაეფლონ სხვა კულტურებში... მათ სურთ იყვნენ მონაწილეები“.

მუსიკა ხშირად არის სანახაობრივი სპორტული ტურიზმის ნაწილი – როდესაც ტურისტებს შეხება აქვთ ტრადიციული მუსიკისა და ცეკვის სავარაუდო შესულებასთან სასტუმროებში, რესტორნებში ან დადგენილ ტურისტულ ადგილებში, „ვიზიტორის გამოცდილების“ ფარგლებში. მათ, ვისაც სურს თავი აარიდოს მასობრივ ტურიზმს და უფრო ღრმა მუსიკალური გამოცდილება მიიღოს, შეუძლიათ, აირჩიონ კონცერტები და ფესტივალები. უკანასკნელ წლებში საქართველოში იმატა ასეთმა მუსიკალურმა შეთავაზებებმა, როგორც ტურიზმის უფრო მეტად განვითარების საშუალებამ და მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა უცხოელი ვიზიტორების მიერ საქართველოს მდიდარი მუსიკალური მემკვიდრეობის გაცნობის საქმეში. მაგრამ საუკეთესო შემთხვევებშიც კი, პერფორმანსი, ძირითადად, ემსახურება გართობას. ამის საპირისპიროდ, უცხოელი ვიზიტორები, რომლებიც ხვდებიან ქართულ სოფლებში და იწყებენ რეგიონული სიმღერების სტილისა და რეპერტუარების შესწავლას სიმღერის ადგილობრივ ოსტატებთან, წარმოადგენენ მოგზაურის სრულიად განსხვავებულ ტიპს, რომელიც ჰგავს კოსმოპოლიტს ჰანერცისეული გაგებით.

ტურისტებისთვის გამიზნული პერფორმანსები, ასევე, ასოცირდება „სასცენო ავთენტიკურობის“ ცნებასთან, რომელიც დინ მაკკანელმა (1970-იან წლებში) გამოიყენა, მოჩვენებითი ავთენტიკური სოფლის ცხოვრების პერფორმანსების აღსაწერად, რომლებიც სპეციალურად ტურისტებისთვის ეწყობოდა ე.წ. „წინა ხაზის“ რეგიონებში, მაშინ როცა ადგილობრივი მოსახლეობა „უკანა ხაზის“ რეგიონებში ცხოვრობდა. ისევ და ისევ, ეს არის ბარიერი, რომელსაც კვებენ სასიმღერო ბანაკების მონაწილეები, როდესაც ისინი ხანგრძლივად ცხოვრობენ სოფლის ოჯახებში, ჩართული არიან ყოველდღიურ საქმიანობაში და შეუძლიათ მონაწილეობა მიიღონ ადგილობრივ ფესტივალებში, რომლებიც, ჩვეულებრივ, გარეშე პირთათვის ღია არ არის.

ეს ფენომენი, ასევე, შეგვიძლია განვიხილოთ „ალტერნატიული“ ტურიზმის მრავალ სახეობასთან მიმართებაში, რომლებიც 1980-იანი წლებიდან გაჩნდა, შემდეგი ეტიკეტებით: კულტურული ტურიზმი, ეთნიკური ტურიზმი, ეკოტურიზმი, მწვანე ტურიზმი, მდგრადი ტურიზმი, ინტელექტუალური ტურიზმი, ეთიკური ტურიზმი. ალტერნატიული ტურიზმის ბიზნესი ცდილობს, შეამციროს უფსკრული ადგილობრივებსა და ვიზიტორებს შორის, ვიზიტორის ჩაყენებით აქტიური მონაწილის და არა პასიური მომხმარებლის როლში. ასეთი ტურიზმი უფრო მომგებიანია ადგილობრივი ეკონომიკისთვის, რადგან ვიზიტორები უფრო ხშირად გაჩერდებიან ადგილობრივთა ოჯახებში და, მხარს დაუჭერენ, მაგალითად, ადგილობრივ, გარემოსდაცვით ინიციატივებს.

მასობრივი ტურიზმის ნეგატიური ეფექტების დაბალანსების სულისკვეთებით, ავტორები წიგნისა *ტურისტები და ტურიზმი: იდენტიფიკაცია ადამიანებთან და*

ადგილებთან (რედ. Abram, Waldren & Macleod, 1997), შეეცადნენ ეჩვენებინათ, თუ როგორ შეუძლია ტურიზმს „ადამიანებისთვის პირობების უზრუნველყოფა [მასპინძელ საზოგადოებაში], როგორ ახდენენ ისინი საკუთარი თავის იდენტიფიკაციას და როგორ აკავშირებენ საკუთარ თავს დანარჩენ სამყაროსთან“. წიგნში „ტურისტებთან ურთიერთობა: ევროპის პასუხი მასობრივ ტურიზმზე“ (1996) ჯერემი ბუსავენი ანალოგიურ კომენტარს აკეთებს ტურისტული ინტერესის პოტენციალზე, რომელსაც შეუძლია, ხელი შეუწყოს მასპინძლების თვითშეგნების, სიამაყის, თავდაჯერებულობისა და სოლიდარობის განცდას“ და სტიმული მისცეს ტრადიციული ხელნაკეთობებისა და ადგილობრივი დღესასწაულების აღორძინებას. ეს შეთავაზებები არის კიდევ ერთი კრიტერიუმი, რომლითაც შეგვიძლია შევაფასოთ სასიძლერო ტურისტული ინიციატივები და მათი მნიშვნელობა საქართველოში.

სასიძლერო ბანაკები და სასწავლო ტურები საქართველოში ორგანიზებული ვიზიტები მომღერალთა ჯგუფებისთვის, რომლებიც სპეციალურად ჩამოდიან საქართველოში ტრადიციული სიმღერების შესასწავლად, სხვადასხვა სახელს ატარებენ: მუსიკალური ტური – სასიძლერო ტური – ხალხური სიმღერის სასწავლო ტური – სასწავლო-სამემსრულებლო ტური – სალოტბარო ტური – მუსიკალური განმარტოება [რეტრიტი] – განმარტოება ხალხური სიმღერისთვის [რეტრიტი] – სასიძლერო ბანაკი – ხალხური სიმღერის შემსწავლელი ბანაკი – საზაფხულო ბანაკი განსახლებით – მასტერკლასი (ვორქშოფი) – მუსიკალური და კულტურული თავგადასავალი.

### **არსებობს ამ მოვლენების სტრუქტურირების სხვადასხვა მოდელი:**

- ზოგი გულისხმობს ერთ ადგილზე ხანგრძლივ ყოფნას, ყველაზე ხშირად აქცენტი კეთდება ექსკლუზიურად ადგილობრივ რეპერტუარზე; თუმცა, ზოგი მოიცავს ჯგუფის თანმხლებ პედაგოგებს საქართველოს სხვა კუთხეებიდან.
- ზოგიერთი იყენებს „ორმაგი ბაზის“ მოდელს, რომელიც მონაწილეებს საშუალებას აძლევს, გაეცნონ ორ კონტრასტულ რეგიონულ სტილსა და რეპერტუარს: პოპულარული კომბინაციაა სოფელი ლახუმი სვანეთში და სოფელი მერისი აჭარში.
- ზოგი გულისხმობს ხანმოკლე ყოფნას სამ ან ოთხ ადგილას, რაც ინტენსიურ სწავლაზე მეტად უპირატესობას ანიჭებს სტილისა და გარემოს ფართო სპექტრის მოსინჯვის შესაძლებლობას.
- „ვილიჯ ჰარმონი“ (რომელმაც საქართველოში პირველი ბანაკი ოც წელზე მეტი ხნის წინ ჩაატარა) იყენებს შერეულ მოდელს, რომელიც იწყება ერთკვირიანი ინტენსიური რეპეტიციებით, სადაც მონაწილეებს შეუძლიათ ისწავლონ ოცი ან მეტი სიმღერა. შემდეგ ისინი მოგზაურობენ ქვეყნის მასშტაბით, ხვდებიან მომღერლებს სხვადასხვა ადგილას, მონაწილეობენ მოკლე მასტერკლასებში მოწვეულ პედაგოგებთან და მონაწილეობას იღებენ კონცერტებსა თუ ფესტივალებში, ხშირად ადგილობრივ ანსამბლებთან ერთად.

### **ასევე, განსხვავებულია დაბინავების ფორმები:**

- სტუმრად ჩამოსული ჯგუფების წევრები შეიძლება განთავსდნენ სხვადასხვა ოჯახში ან ყველა დარჩეს ერთსა და იმავე სასტუმრო სახლში.
- ზოგ შემთხვევაში, ისინი ბინავდებიან ახლად აშენებულ შენობაში, ძირითადად, მათი პედაგოგის საცხოვრებელ სახლში: მაგალითად, ლენჯერში ფილფანების სახლი და მერისში თურმანიძეების სახლი.

### **ამ ტურებსა და ბანაკებში მონაწილეები სხვადასხვა მარშრუტით მიდიან:**

- „ვილიჯ ჰარმონის“ შემთხვევაში, ქართული ბანაკები უფრო ფართო საერთაშორისო პროგრამის ნაწილია, რომელიც მოიცავს პარტნიორობას მომღერლებთან და პედაგოგებთან სხვადასხვა ქვეყანაში და ისინი ხშირად იყვანენ ადამიანებს, რომლებსაც ადრეც ჰქონიათ კავშირი „ვილიჯ ჰარმონის“ საქმიანობასთან, შეერთებულ შტატებში ან მის ფარგლებს გარეთ.

- კარლ ლინიქის სალოტბარო ტურები განკუთვნილია მათთვის, ვისაც უკვე აქვს ქართული სიმღერის გამოცდილება, მონაწილეები, ძირითადად, პირადი კონტაქტებით არიან მოზიდულები.

- ნინო ნანეიშვილის, ლევან ბითაროვისა და სხვების ხელმძღვანელობით ჩატარებული ტურები ამოიზარდა იმ ვორქშოფებიდან, რომლებსაც ისინი უძღვებიან ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში. ვორქშოფების მონაწილეებს უჩნდებათ საქართველოში ჩამოსვლის სურვილი.

- „ლახუშდის – მომღერალი სოფლის“ პროექტს საფუძველი ჩაეყარა სრულიად განსხვავებული კონცეფციით, რაზეც მადონა ცოტა ხანში თავად გვეტყვის.

უცხოელი მონაწილეების რაოდენობა შეიძლება მერყეობდეს სამიდან ოცდაათამდე. ბევრი მომღერალი ყოველწლიურად ბრუნდება საქართველოში, ზოგჯერ იმავე ადგილებში, სადაც მეგობრები შეიძინეს, ზოგჯერ კი ახალ ადგილებს ეძებენ. ადამიანების უმეტესობა ამ მოგზაურობის შესახებ ჯერ კიდევ პირადი კავშირებითა და ზეპირი ინფორმაციით იგებს, მაგრამ ზოგი ჯგუფის შემადგენლობა უფრო მრავალფეროვანი გახდა ახლა, როდესაც ეს ტურები ადვილად იძებნება ინტერნეტში (მაგალითად, ფეისბუქის საშუალებით).

სიმღერის შესწავლაზე დახარჯული დრო შეადგენს დღეში ორიდან ექვს საათამდე ან მეტს. ზოგჯერ, სიმღერის ძირითადი გაკვეთილების გარდა, სთავაზობენ ცეკვისა და ინსტრუმენტებზე დაკვრის გაკვეთილებს. პროგრამების უმეტესობა მოიცავს კულტურული ან ისტორიული ღირსშესანიშნაობების მონახულებას და, ასევე, შეიძლება, მოიცავდეს ხინკლის, ჩურჩხელას, სვანური მარილის, ყველის ან ქაჭის დამზადების მასტერკლასებს.

ასეთი ტურების ღირებულება მნიშვნელოვნად განსხვავდება, რაც დამოკიდებულია არა მხოლოდ მოგზაურობის ხანგრძლივობაზე, არამედ ტრანსპორტის რეჟიმსა და განსახლების ტიპზე, მასწავლებლების რაოდენობაზე და სხვ., დამატებით გადასახდელია, მაგ. ფესტივალებზე დასწრებისა და მუზეუმებში შესვლის ხარჯები. ამ ზაფხულს (2022) ტურების ხანგრძლივობა მერყეობდა 9-დან 17 დღემდე, ხოლო ღირებულება - 720 ევროდან (10 დღიანი ტური) 1900 აშშ დოლარამდე (17 დღიანი ტური). ამ უკანასკნელ შემთხვევაში („ვილიჯ ჰარმონის“) ჰქონდა ფასდაკლებული ტარიფი ახალგაზრდებისთვის, ასევე, სტიპენდიაზე განაცხადის შესაძლებლობა.

შესავალ სიტყვას ვასრულებ იმ უპირატესობებისა და გამოწვევების წინასწარი ჩამონათვალით, რომელთა იდენტიფიცირებაც უნდა მოვახდინოთ.

### **სარგებელი მონაწილეებისთვის/სტუმრებისთვის:**

- მათი ქართული სიმღერების რეპერტუარის გაფართოება და განახლება, როგორც ინდივიდუალურად, ისე გუნდის შემადგენლობაში.

- სწავლა უშუალოდ ლოტბარებისგან და ეთნოფორებისგან.

- ახალი მუსიკალური ენისა და სხვებთან ერთად მღერის ახალი გზების შესწავლა.

- ცხოვრების ისეთი წესის განცდა, სადაც სიმღერა და ცეკვა ჯერ კიდევ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს.



- პირველადი ინფორმაციის მოპოვება სიმღერების კულტურული და ისტორიული კონტექსტის შესახებ.

- „ნორმალურ“ ქართულ სახლში სტუმრად ყოფნის განცდა.
- მასპინძელი ოჯახისა და თემის ყოველდღიურ საქმიანობაში მონაწილეობა.
- მონაწილეობა ადგილობრივ ფესტივალებსა და რიტუალებში.
- ადგილობრივი თემებისა და საბაზო სანარმოების უშუალო მხარდაჭერა.

### **სარგებელი მასწავლებლებისა და მასპინძლებისთვის:**

- სტუმარი ჯგუფები შემოსავლის წყაროა (მასპინძელი ოჯახებისთვის, პედაგოგებისთვის, ტურის ორგანიზატორებისთვის, თარჯიმნებისთვის, მძღოლებისთვის და ა.შ.).

- გადახდილი თანხა შეიძლება გამოყენებულ იქნას საოჯახო პირობების გასაუმჯობესებლად (მაგ. აბაზანის დამონტაჟება) ან ისეთი პროექტების დასაფინანსებლად, რომლებიც სარგებელს მოუტანს მთელ თემს.

- სტუმრების განთავსება ადგილობრივ ოჯახებში არის ფინანსური სარგებლის გაზიარების და, ასევე, მეტი ადამიანის ჩართვის საშუალება მასპინძლობის სოციალური კუთხით.

- ბევრი მასპინძელი მოუთმენლად ელის ყოველწლიურად ახალ სტუმრებს და ასევე აფასებს ხანგრძლივ-პერსპექტივიან მეგობრობას, რომელსაც ისინი ამყარებენ ზოგიერთ სტუმართან.

- სტუმრები შეიძლება გახდნენ ტრადიციული პრაქტიკის გაცოცხლებისა და აღდგენის სტიმული.

- სუფრასთან, როგორც მასპინძლებმა, ისე სტუმრებმა შესაძლოა განიცადონ მხიარულებისა და სიყვარულის გადაჭარბებული გრძნობით აღსავსე მომენტები.

- მათ, ვინც ექსკურსიამძღოლად ან თარჯიმნად მუშაობენ, შესაძლოა თავისთვის პირველად აღმოაჩინონ საკუთარი ქვეყნის კუთხეები.

- სტუმრები ცოცხალი მტკიცებულებაა იმისა, რომ ქართულ კულტურას აფასებენ და პატივს სცემენ საქართველოს ფარგლებს გარეთ.

- პედაგოგის ან ადგილობრივი ანსამბლების მიწვევა საზღვარგარეთ ვერქმეოფებისა და კონცერტების ჩასატარებლად შეიძლება გახდეს პროექტის გაგრძელების შესაძლებლობა.

### **გამონვევები – კრიტიკული კითხვები:**

- ეწინააღმდეგება თუ არა ფინანსური ინტერესი სტუმართმოყვარეობისა და სასიმღერო პრაქტიკის ტრადიციულ ფორმებს?

- აქვს თუ არა ზოგიერთ მასპინძელს განცდა, რომ უცხოელი სტუმრებით, მათ მიერ შემოტანილი ფულითა და პრესტიჟით კონკურენციას უწევს სხვებს?

- რა ხდება, თუ სოფლის ზოგიერთი მაცხოვრებელი უკმაყოფილოა უცხო ადამიანების შემოდინებით იმ სივრცეში, რომელიც მათ პირადად უნდა მიეძღვათ?

- არსებობს თუ არა ყველაზე პოპულარული ლოკაციების გადატვირთვის რისკი, ვიზიტორების ან ტურების გადაჭარბებული რაოდენობით? და ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ სხვები ვერ შეძლებენ სიცოცხლისუნარიანობისთვის საკმარისი მონაწილის მოზიდვას?

- არსებობს თუ არა სიახლის გაქრობისა (მასპინძლებისთვის) და მომსახურების დონის დაკემის რისკი (როგორც ხარისხის, ასევე ენთუზიზმის თვალსაზრისით)?

- რა მოხდება, როდესაც ლეგენდარული მოხუცი ლოტბარები, რომლებიც მთავარ მიზნიდველ ფაქტორს წარმოადგენენ, ცოცხლები აღარ ქნებიან?

- არსებობს თუ არა საშიშროება, რომ მუსიკალური მემკვიდრეობა, უფრო ფართო გაგებით, გადაიქცეს საბაზრო საქონლად კაპიტალისტურ ან ნეოლიბერალურ ეკონომიკაში?

და ბოლოს, ამ მრგვალი მაგიდის ანოტაციაში წერია: „კულტურული ტურიზმის ეს შედარებით ახალი სფერო საჭიროებს სისტემატიზაციას და დახვეწას სწავლებისა და მენეჯმენტის კუთხით“. აქ მინდა დავსვა შეკითხვა:

- რა შეიძლება იყოს ასეთი მიდგომის სარგებელი?
- რა იქნება რისკები?

**ქეროლან ბითელი მადონა ჩამგელიანს:** 2011 წელს გამიმართლა და ვიყავი პირველი ჯგუფის წევრი, რომელიც გამოეხმაურა უცხოელი სტუმრების მიწვევას, ჩასულიყვნენ ლახუშდში, ლიმხერის დღესასწაულთან დაკავშირებული სიმღერებისა და ცეკვების შესასწავლად და დღესასწაულში მონაწილეობის მისაღებად. სწორედ ეს არის ამოსავალი რამდენიმე შეკითხვისთვის, რომელიც მინდა დავუსვა მადონას, ძალიან მნიშვნელოვან ადამიანს ამ ყველაფერში. მადონა, მოკლედ გვითხარით როგორი იყო თქვენი სანყისი ხედვა პროექტისა „ლახუშდი – მომღერალი სოფელი“ და რით არის ეს პროექტი გამორჩეული ან განსხვავებული სხვა პროექტებისგან, რომლის ფარგლებშიც უცხოელები მოდიან ქართული სიმღერის შესასწავლად?

**მადონა ჩამგელიანი:** მადლობა ქეროლან, ამ შემთხვევაში, ცოტა რთულია ამ ყველაფერზე აქედან ლაპარაკი, მაგრამ მინდა გავიხსენო, როგორ გაჩნდა ეს იდეა. 2011 წელს ვმეშაობდი რაღაც თემაზე, ჩასული ვიყავი სვანეთში და ვნახე, რომ ჩემს სოფელში, რომელიც მანამდე სავსე იყო ცოცხალი ფოლკლორით, რიტუალებში მონაწილეობდნენ მხოლოდ მოხუცი ადამიანები და დავფიქრდი, რომ როცა ეს მოხუცები აღარ იქნებოდნენ, ეს სოფელიც და დანარჩენი სვანეთიც, გახდებოდა ჩვეულებრივი რეგიონი ლამაზი ხედებითა და არანაირი ტრადიციით.

ამ დროს გავიცანი ქალბატონი მეჭ ბრეი, შოტლანდიელი ქალბატონი, რომელიც დაინტერესებული იყო ქართული ხალხური მუსიკით და იმჟამად იმყოფებოდა ლენჯერში, ბატონი ისლამ ფილფანის მასტერკლასებზე. მე და ეთნომუსიკოლოგი ნანა მჟავანაძე, რომელმაც უდიდესი წვლილი შეიტანა ამ პროექტის განვითარებაში, შევხვდით მეჭს და მოვუყევით ჩემი მომღერალი სოფლის რიტუალების, ტრადიციებისა და ა.შ. შესახებ. ჩემი მიზანი იყო, შეგვექმნა მუსიკოსების, ეთნომუსიკოლოგებისა და დაინტერესებული ადამიანების ჯგუფი, რომელიც დაეხსნებოდა სახალხო დღეობებს, არა როგორც ტურისტი, არამედ, როგორც თანამონაწილე, შეისწავლიდა ამ ყველაფერს და გაუღვივებდა ახალგაზრდებს ამ ტრადიციების შენარჩუნების სურვილს. მეჭ ძალიან დაინტერესდა ამ იდეით და ჩვენ დავინყეთ ერთად მუშაობა 2011 წელს.

პირველ ჯგუფში იყო 23 ადამიანი. თავდაპირველად ყველანი დაძაბული ვიყავით, არ ვიცოდით და ერთმანეთს ვეკითხებოდით, მაგალითად, როგორ უნდა გვემასპინძლა უცხოელებისთვის და ა.შ. თუმცა მათგან იმხელა მუხტი მოდიოდა, რომ, სულ რაღაც 10 დღეში, ერთ ოჯახად ვიქცეთ. ვფიქრობ ამ პროექტის ერთ-ერთი მთავარი მონაპოვარი არის დამეგობრება ადამიანებთან მსოფლიოს მასშტაბით. ასე გაჩნდა პროექტი *Lakhushdi's Singing Village*, რომლის ფარგლებში გავიცანით უამრავი მუსიკოსი, რომლებიც ჩამოდიან ჯგუფებად და მასწავლებლები, რომლებიც მოჰყვებიან ამ ჯგუფებს.

აღსანიშნავია, რომ ეს პროექტი არ არის ბიზნესისთვის, ეს უფრო სოციალური პროექტია და ის ამართლებს. ჩვენი მიზანი იყო, ამ პროექტში ჩართულიყვნენ ადგილობრივი უხუცესები, რომლებიც საუკეთესო მომღერლები არიან, მაგრამ არ აქვთ მასწავლებლის „უნარები“. ამაში მათ ეხმარებოდნენ ნანა მჟავანაძე, ზოე პერე და სხვა მუსიკოსები. მათი ჩართულობა ძალიან მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა

ადგილობრივი ახალგაზრდებისთვის. ამის შედეგია, რომ ახლა არ გვაქვს ახალგაზრდა თაობის პასიურობის პრობლემა, პირიქით, ერთად ვაკეთებთ საქმეს. ამჟამად, ჩვენი ხალხის დახმარებით, ვაკეთებთ *Singing House*-ს, ადგილს, სადაც სოფლის მოსახლეობასა და სტუმრებს შეეძლება ერთ დიდ სივრცეში კომუნიკაცია, სიმღერების სწავლა და სწავლება და კიდევ ბევრი საინტერესო აქტივობა. რაც შეეხება იმას, რომ ტურიზმი ყოველმხრივ დადებითი მოვლენაა, ვერ ვიტყვი, რომ ასეა. მახსოვს, ამ საქმეს რომ ვინცებდით, ქეროლაინმა ჩაწერა ჩემგან ინტერვიუ, თუ რა მოლოდინები მქონდა ამ პროექტისგან. ამ გადასახედიდან ვფიქრობ, როცა ერთი ხელით კარგს აკეთებ, მეორე ხელით რაღაცას აფუჭებ, ამიტომ ბალანსის დაჭერა აუცილებელია იქ, რადგან რიტუალთან, ლოცვასთან და საკრალურ ქმედებებთან გვაქვს საქმე. ეს არ უნდა გახდეს გასაყიდი პროდუქტი და ამის გაკეთება რთულია ხოლმე, იმიტომ, რომ სოფელში უკვე მომრავლდა საოჯახო სასტუმროები, ოფიციალური, ტურისტული ლოკაციები და ამას ველარ შეაკავებ, მაგრამ თუ სწორ მიმართულებას მისცემ, ალბათ გადავრჩებით ამ კუთხით.

**ქეროლაინ ბითელი ნინო ნანეშვილი:** თქვენი ტურებისთვის, თქვენ შეიმუშავეთ ლახუშდისგან ძალიან განსხვავებული მოდელი. შეგიძლიათ მეტი გვითხრათ, რატომ გადაწყვიტეთ ტურის ფარგლებში მოგზაურობა ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში და სხვადასხვა მომღერლებთან ერთად?

**ნინო ნანეშვილი:** სასიამოვნო ტურების მოწყობის იდეა – პირველად, მგონი, 5-6 წლის წინ მომივიდა, ძირითადად, რაჭაში. როცა ადგილობრივ შემსრულებლებს შევხვდი, იმდენად აღელვებული ვიყავი, რომ გადავწყვიტე სახლის ყიდვა რაჭაში. ამაზე ვფიქრობდი, მაგრამ მალე ჩვენს დიდ ოჯახში ტრაგედია დატრიალდა: დავკარგეთ ახალგაზრდა ბიძა და ძმისშვილი, და ჩემი სახლი სამეგრელოში დაიკეტა. როცა შემდეგ ტურზე ვფიქრობდი, მივხვდი, რომ არ მჭირდებოდა ადგილის ყიდვა სხვა რეგიონში: ეს იყო ჩემი ადგილი, რომელიც უბრალოდ დაიკეტა, ნგრევას იწყებდა და სწორედ მე უნდა აღმედგინა. როცა ჩემს სოფელში წავიდი, ამაში კიდევ უფრო მეტად დავრწმუნდი. წამოწყებაში მხარი დამიჭირეს ჩემმა ბრიტანელმა მეგობრებმა ანსამბლიდან „მასპინძელი“. შემდეგ ტურში ძირითადად იყვნენ „მასპინძელის“ წევრები, და რამდენიმე ადამიანი სხვა ქვეყნებიდან. მთელი ფული/შემოსავალი გამოვიყენეთ ძველი სახლის რემონტისთვის, რომელიც ჩემს ბებია-ბაბუას ეკუთვნოდა. ჩემთვის ეს ძალიან მნიშვნელოვანი იყო და ახლაც არის. სამეგრელოში, ჩემ სოფელში, ტურის ორ-სამ დღეს ვატარებთ, და, იმედი მაქვს, კვლავაც ასე იქნება.

ეს იყო ჩემთვის პირველი იმპულსი. მეორე მხრივ, ექსპედიციებში ყოფნისას ვხვდებოდი ხანდაზმულ შემსრულებლებს, საოცარ მომღერლებს, რომლებსაც არ ჰყავდათ მოწაფეები. ამ ტიპის ტურები და თითოეული უცხოელი, რომელიც დაინტერესებულია ჩვენი კულტურით, დიდ გავლენას ახდენს ჩვენზეც და ჩვენს ახალგაზრდა თაობაზეც. არ ვიცი, როგორ დამეთანხმებიან ჩემი მეგობრები, მაგრამ ვფიქრობ, რომ უცხოელები, რომლებიც დაინტერესებულნი არიან ქართული მუსიკით, უფრო ინტელექტუალური ხალხია, ვიდრე სხვები, რადგან ამას სჭირდება საფუძველი, რომელიც საშუალებას მისცემს ადამიანს, ეს შეიგრძნოს, დაიჭიროს განწყობა და შორს წავიდეს. ერთხელ ჩემს სოფელში მყავდა ქალბატონები შვეიცარიიდან. ეს იყო ერთადერთი ტური, რომელიც მხოლოდ ჩემს სოფელში იყო, რადგან მათ ამჟობინეს ერთი ადგილი სიმღერებზე მეტი მუშაობისთვის. კონცერტის შემდეგ, რომელიც ჩემს ეზოში ჩავატარეთ, ჩემმა თანასოფლელებმა, რომლებსაც 30 წელზე მეტია ვიცნობ, მთხვავს რომ ვორქშოფები ადგილობრივებისთვისაც ჩამეტარებინა და ეს ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო.

**ქეროლაინ ბითელი:** ხომ არ გსურთ, ცოტა კიდევ გვითხრათ, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ეს ტურები თქვენს ცხოვრებაში, როგორც ბევრი სხვა საქმე, რომელსაც აკეთებთ?

**ნინო ნანეიშვილი:** რა თქმა უნდა, ეს ძალიან მნიშვნელოვანია. ფინანსური სარგებლის გარდა, ეს ტურები საშუალებას მაძლევს, მქონდეს სოციალური კომუნიკაცია სიმღერის შესახებ სხვადასხვა საკითხზე, როგორც ადგილობრივ შემსრულებლებთან, ისე უცხოელებთან, რომლებსაც ადრე არასდროს შევხვედრივარ და მათთან, ვისაც ისევ შევხვდი. მოგეხსენებათ, ყოველი დღე ახალი ფურცელია ჩვენს ცხოვრებაში, ჩვენი შეხედულებებიც იცვლება და ეს ძალიან საინტერესოა. ზოგჯერ ვფიქრობ, რომ ძალიან მძიმეა, იყო ასე „გამოფენილი“, თუმცა, როცა გრძნობ, როგორ ვრცელდება მუსიკისა და ურთიერთობების ეს აურა, ეს ძალიან დიდი სიმდიდრეა და, ვფიქრობ, რომ ძალიან გამიმართლა, რომ ამ წრეში ვარ.

**ქეროლაინ ბითელი:** გმადლობთ. მე უბრალოდ მინდა შეგახსენოთ რამდენიმე რამ, რაც ჩემთან ინტერვიუში თქვით, და რამაც გამაოცა. თქვენ ბრძანეთ, რომ თქვენთვის ასევე ღირებულია როცა უცხოელის თვალეში ხედავთ, რომ მას ეს აბედნიერებს. რომ ზოგჯერ თვითონ უნდა გავარკვიოთ, რა დაგვარგეთ, რა უნდა განვაახლოთ ან უფრო მეტად გავუფრთხილდეთ. ასევე მომიყვით ისტორიები იმის შესახებ, თუ ხშირად, როდესაც გეგმავთ ხანდაზმული მომღერლების მონახულებას, ისინი კითხულობენ: მართლა? ამ უცხოელებისთვის საინტერესო ვიქნები? და თქვენ გინევთ მათი დარწმუნება. შემდეგ ისინი ძალიან ბედნიერები არიან, გირეკავენ და გეკითხებიან: როგორ არიან ჩვენი უცხოელები? სახლში ხომ უსაფრთხოდ დაბრუნდნენ? დიახ, ასეთი დეტალები, ეს ერთგვარი ნაპერწკალია მათ ცხოვრებაში.

**ნინო ნანეიშვილი:** დიახ, ეს ჩემთვის ძალიან ემოციურია. მინდა გავიხსენო ბოლო ტური სამეგრელოში. „კოლხური ტრიოს“ ერთმა ქალბატონმა, ბელა ქამადაძემ, COVID-ის შემდეგ, როცა ყველა ფიქრობდა, რომ ეს მისი ბოლო დღეები იყო, თვალცრემლიანმა მითხრა: „შენ დამარწმუნე, რომ ისევ საინტერესო ვარ. ამის შემდეგ მე ხელახლა დავიბადე“. მაგალითად, გურიაში შევხვდი მერაბ კალანდაძეს, საოცარ ბანს, რეზული მჟავანაძეს და სხვებს, რომლებიც ხშირად მირეკავდნენ, მიზიარდნენ თავის ემოციებს და მეკითხებოდნენ ტურის თითოეულ მონაწილეზე: „როგორ არის სუბანი? როგორ არის ქეროლაინი? ჩემგან მოკითხვა გადაეცი!“ მათ ეს სჩირდებათ, უნდა იცოდნენ, რომ მნიშვნელოვანნი არიან არა მხოლოდ ქართველებისთვის. ეს არის მათი მოტივაცია, რაც, დარწმუნებული ვარ, სიცოცხლის ენერჯიას მატებს.

**ქეროლაინ ბითელი:** დიახ, ეს დაკავშირებულია ჯანმრთელობასთან, ბედნიერებასთან და კეთილდღეობასთან, არა? მეც ავლელი, როდესაც გისმენდით.

**ქეროლაინ ბითელი ჯეფ ბარტონს:** ეხლა ჯეფთან გადავალ. ჯეფ, თქვენ წლების განმავლობაში ყოფილხართ სიმღერის შემსწავლელ არაერთ ტურში საქართველოში. ზოგიერთის შესახებ ვიცი და ზოგის შესახებ – არა. არ გსურთ, გვითხრათ, რა ისწავლეთ ან რამდენად ღირებული იყო ეს გამოცდილება, უბრალოდ, ახალი რეპერტუარის შესწავლის გარდა? და თუ გსურთ, გავიზიაროთ ერთი ან ორი მაგალითი?

**ჯეფ ბარტონი:** ვფიქრობ, რომ საკმაოდ საინტერესო ჩამონათვალი წარმოადგინეთ თქვენს პრეზენტაციაზე. ვფიქრობ, სიმღერების სწავლასთან და სხვა ადამიანებთან შეხვედრასთან ერთად, ასეთი ტურები ჩემნაირ უცხოელს აძლევს ენობრივი ბარიერის გადალახვის შესაძლებლობას ხანდაზმულ ქართველებთან. ჩემთვის ყველაზე შთამაგონებელი იყო შეხვედრა ხანდაზმულ მომღერლებთან, რომლებსაც მანამდე არავისთვის უსწავლებიათ, საკუთარი გუნდის გარდა. ჩვენ

ისინი თითქოს საკუთარი ნიჟარიდან გამოგვყავს. ერთი მაგალითი, რომელიც ცხადად მახსენდება, არის სულიკო სინაურიძე – კარლის მიერ 2010 წელს მონყობილი ტურის ერთ-ერთი პედაგოგი. ორი კვირის შემდეგ, ის ათი წლით უფრო ახალგაზრდად გამოიყურებოდა, ვიდრე ტურის დასაწყისში. მისი აღფრთოვანება მშვენიერი სანახავი იყო. კიდევ ერთი უპირატესობა, რომელსაც არ შეხებიხართ: არის საერთაშორისო ქსელის ასპექტი. როდესაც ტურზე ჩავდივარ და არ ვიცნობ არცერთ სხვა მონაწილეს, ან, შესაძლოა, ვიცნობდე ერთს ან ორს, ყოველთვის ამადელვებელია იმაზე ფიქრი, თუ ვინ არიან სხვა მონაწილეები, ან როგორ მღერიან, დავმეგობრდებით თუ არა და ა.შ. ესეც ერთ-ერთი მიმზიდველი ფაქტორია. მთელ მსოფლიოში არის ადამიანთა ერთგვარი ქსელი, ვინც ამ სამყაროს ნაწილია და აქვს კავშირი საქართველოსთან. მათ უმეტესობას ერთმანეთთანაც აქვს კავშირი. ტურები ამ ყველაფერს მოიცავს.

**ქროლოანი ბითელი:** კიდევ ვიცი, რომ თქვენ ტურებში მონაწილეობა მიგილიათ როგორც დამოუკიდებლად, ისე უფრო დიდი ჯგუფის შემადგენლობაში, „მასპინძლის“ სხვა წევრებთან ერთად. მინდა გკითხოთ: რამდენად მნიშვნელოვანი იყო ეს ტურები თქვენი გუნდის რეპერტუარის გამდიდრებისთვის და, ასევე, „მასპინძლის“, როგორც ანსამბლის განვითარებისთვის ლონდონში?

**ჯეჯ ბარტონი:** მე ვიტყვოდი, რომ ბოლო დროის ტურებში ვიყავი „მასპინძლის“ ერთ ან ორ წევრთან ერთად. არა მგონია რაიმე მნიშვნელოვანი განსხვავება ყოფილიყო. ვფიქრობ, განსხვავება ისაა, რომ ამ ადამიანებმა ახლა შეიგრძნეს საქართველო და ეს მათ უფრო სრულ წარმოდგენას უქმნის იმის შესახებ, თუ საიდან მოდის სიმღერები, უფრო მეტად ესმით კულტურა. რაც შეეხება ტურებს „მასპინძლის“, როგორც გუნდის მონაწილეობით, ჩვენ გვქონდა ვორქშოფები ლევან აბაშიძესთან 2006 წელს. ვფიქრობ, ჩვენ პირველი ჯგუფი ვიყავით ბუკისციხეში მალხაზ ერეკლიძესა და „სახიობას“ წევრებთან ერთად. იმ ტურებმა, სადაც ერთად ვიყავით, ყველა ჩვენგანზე უზარმაზარი გავლენა მოახდინა, რადგან მაშინ საერთო რეპერტუარი და გამოცდილება გვქონდა და, ცხადია, ამ სიმღერებიდან ზოგიერთი პირდაპირ ჩვენს რეპერტუარში შევიდა.

**ქროლოანი ბითელი:** თქვენი, როგორც ტურების მონაწილის, აზრით, როგორ შეიძლება განვითარდეს მოვლენები? ხომ არ გსურთ გაგვიზიაროთ რაიმე იდეა, თუ რისი დამატება იქნებოდა კარგი იმაზე რაც დღემდე არის?

**ჯეჯ ბარტონი:** ვფიქრობ, ჩემი შემოფოტების ერთ-ერთი საგანია ერთგვარი მონოპოლიზაცია. თუ ქართული სიმღერის უცხოელ შემსრულებელს შეხვდებით და აჭარულ სიმღერებზე ჰკითხავთ, დიდი ალბათობით, ის სიმღერები, რომლებიც მან იცის, მერისულია. იმის გამო, რომ თურმანიძეები წარმატებულები არიან და საქმე აწყობილი აქვთ, ჯგუფები სტანდარტულად იქ წავლენ. ამგვარად, ისინი სიმღერებს სწავლობენ თურმანიძეებისგან, მაგრამ არავინ სწავლობს სიმღერებს სხვა სოფლებში ან სხვა ჯგუფებისგან. იგივე შეიძლება ითქვას რეგიონების უმრავლესობაზე, სადაც მასპინძლები წარმატებულები არიან. მათი საწინააღმდეგო არაფერი მაქვს, მაგრამ ეს გავლენას ახდენს რეპერტუარზე, რომელსაც ხალხი სწავლობს. ამაში ვხედავ პატარა რისკს, არც თუ სასურველს.

**ქროლოანი ბითელი:** როგორც ვიცი, ზოგიერთი ადგილი დაჭავჭავილია ჯგუფების მიერ ერთმანეთის მიყოლებით. ახლახანს ვიყავი ტურში ბელგიელებთან ერთად, ჩვენ ფეხდაფეხ მივყვებოდით ფრანგების ჯგუფს, რომელსაც ზოე ხელმძღვანელობდა. ისინი იყვნენ ლახუშდში და შემდეგ ჩვენ ვიყავით ლახუშდში, ისინი იყვნენ მერისში და შემდეგ ჩვენ ვიყავით მერისში. როგორ ფიქრობთ, წელს კიდევ რამდენი ჯგუფი მოვა ჩვენს შემდეგ? მეორე მხრივ, როცა ნინოს ტურში

ვიყავი ივნისში, წავედი თლადაურში და ვიმუშავეთ ავთო დარჩიძესთან. ასე რომ, ზოგჯერ ადამიანები სხვადასხვა ადგილას მიდიან. ლევან ბითაროვი აქ არის? მე ავიღე მისგან ინტერვიუ გასული კვირის დასაწყისში, სადაც ის საუბრობს იმაზე, თუ როგორ უყვარს ყოველ ჯერზე ახალ ადგილას წასვლა და ძალიან საინტერესოა ახალ ოჯახთან ან სოფელში დარჩენა, სადაც მანამდე არ ყოფილხარ. ისინი იმ მომენტში, სპონტანურად სწავლობენ ყველაფრის გაკეთებას. ამაში მართლაც არის რაღაც, რაც ძალიან კარგად მუშაობს, თუნდაც, ეს ცოტა არსრულყოფილი იყოს პირველ ჯერზე.

**ჯეე ბარტონი:** ვფიქრობ, კარლსაც იგივე მიდგომა აქვს. მას მოსწონს, რომ ჰყავდეს ერთი სანდო ადამიანი, რომელსაც იცნობს და მას შეუძლია დაეყრდნოს და სხვა, რომელსაც ნამდვილად არ იცნობს და ცოტა უფრო სარისკოა, რათა ყველაფერი ახალი იყოს.

**ქროლანი ბითელი:** ორ განსხვავებულ ადგილას წასვლა ნიშნავს, რომ სხვადასხვა ადამიანს განსხვავებული რამ მოეწონება. თუ ერთი, რაღაცნაირად, არც ისე წარმატებული გამოვა, მეორე იქნება კომპენსაცია. ორგანიზატორებმა უნდა იფიქრონ, როგორ იმუშავენ ეს მონაწილეებისთვის. ეს არის ის, რაც მე უფრო დეტალურად შევისწავლე და მოუთმენლად ველი როდის დაგწერ ამის შესახებ.

**ქროლანი ბითელი მარინა დექრისტოფოროს:** ახლა გადავალ მარინასთან, რათა შემდეგ ზოგადი დისკუსიის დრო გვქონდეს. მარინა, კიდევ ერთხელ, თქვენ გაქვთ შეხედულებები ამ თემაზე, როგორც ანთროპოლოგსა და ექიმს. სხვათა შორის, შესანიშნავი დისერტაცია გქონდათ: წაიკითხეთ მისი დისერტაცია, ის ნამდვილად კარგია. როგორც ტურის ორგანიზატორსა და ტურის მონაწილეს, იმის საფუძველზე, რაც დისერტაციაში დანერგე და რაზეც ფიქრობდი მას შემდეგ, ამ ფენომენის რომელი ასპექტები მიგაჩნია ყველაზე საინტერესოდ ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით?

**მარინა დექრისტოფოროს:** გმადლობთ რეკომენდაციებისთვის. მინდოდა წინა დისკუსიაში რაღაც დამემატებინა, რადგან თქვენ ასხენეთ ლევანი და მე მასთან ვმუშაობდი. პირველი ტური მან გააკეთა ჩემთან და „ადილეისთან“ ერთად. როცა, როგორც მკვლევარი, პირველად ჩამოვედი საქართველოში, დავემეგობრდი ამ ჯგუფს და დავდიოდი იქ, სადაც ისინი მიდიოდნენ. მათ სურდათ სიმღერების სწავლა, ან სურდათ, ენახათ, კარგი იყო თუ არა ესა თუ ის მომღერალი, რომლის შესახებ გაკონილი ჰქონდათ და უნდოდათ მასთან სტუმრობა. ჩვენ შევეცადეთ, მსურველთა რაც შეიძლება დიდი ჯგუფი შეგვექმნა. ეს იყო ჯგუფთან ერთად მოგზაურობა და, არსებითად, განსხვავებული გამოცდილება, მაგრამ ეს არ იყო გამართლებული, რადგან, მახსოვს, ქვემო სვანეთის ერთ სოფელში, სადაც ეს ჯგუფი ჩავიყვანეთ, მანამდე სტუმრები არასდროს მიუღიათ და ზოგიერთ მათგანს საშხაპეც კი არ ჰქონდა. ლევანს კინაღამ გულის შეტევა დაემართა, როცა ეს ჩვენი ჩასვლის დღეს გაიგო, მაგრამ დანარჩენებს ეს ნამდვილად არ აინტერესებდათ. მათ თქვეს: არა, შესანიშნავია, რადგან ცოტა ჭაჭა უკვე ჰქონდათ დალეული... ჩემი აზრით, ეს იყო რისკი, რომლის თავიდან ასაცილებლად ჩვენ თვითონ უნდა წავსულიყავით და ადგილები წინასწარ გადაგვემონებინა, რომ არ ყოფილიყო მომენტი: „შხაპი არ არის“.

ჩავთვალოთ, რომ ეს იყ უბრალოდ ანეკდოტი. როგორც ანთროპოლოგს, მე ნამდვილად მაინტერესებს საზღვრების საკითხები. არსებობს ზღვარი რაღაც პრაქტიკასა და პროდუქტს შორის, ვიდაც ტურისტსა და სტუმარს ან მეგობარს შორის. როდის ხდები ერთი ან მეორე? განსაზღვრავს თუ არა ამას ფული? თუ ვინმეს მეგობარი ხარ, ისინი, ალბათ, არ მოელოდნენ თქვენგან ფულის გადახდას, თქვენ უბრალოდ სტუმარი ხართ. მაგრამ თუ სტუმრობთ როგორც ტურისტი, მაშინ ალბათ უნდა გადაიხადოთ. ეს არის ერთი ასპექტი. მე ყოველთვის მაინტერესებს სასიმღერო ტური, სადაც ყველა მღერის და ცდილობს ისწავლოს. მონაწილეებს

შორის არსებობს სხვადასხვა გამოცდილება. რა თქმა უნდა, მასპინძლებს შორისაც არსებობს განსხვავებული პრაქტიკა. ხანდახან ეს ძალიან კონკურენტუნარიანია: მაქვს რალაც, რასაც ვყიდი, ეს ჩვენი დროისა და მდგომარეობის პროდუქტია და რადგან ზაფხულში ამდენი ხალხი მოდის, თქვენ უნდა სცადოთ და დაარწმუნოთ ეს ხალხი, რომ თქვენთან მოვიდნენ.

მაგრამ რეალური მონაწილეების გამოცდილება ასევე განსხვავდება, ხომ ასეა? ზოგიერთი ადამიანი იქ არის, როგორც მომხმარებელი: იხდის ბევრ ფულს, სურს, ისწავლოს სიმღერები, მიიღოს გარკვეული გამოცდილება. ზოგიერთები კი არიან მხოლოდ იმიტომ, რომ უბრალოდ დატკბნენ დროით და მეგობრებთან ერთად ყოფნით. მე ვყოფილვარ ტურებში, სადაც ვსწავლობდით სიმღერებს იოღლით და ხუთი ადამიანი ერთდროულად მღეროდა; ბოლოს და ბოლოს, ვერავინ ისწავლა სიმღერა, რადგან იქ სუფევდა განწყობა – ეს ის პარტიაა, რომელსაც მე ვმღერი და ამიტომ ვიმღერებ მას მაშინაც კი, თუ ვინმე ამას უკვე აკეთებს. სულაც არ დაველოდები ჩემს რიგს. არ დავკვდები, უბრალოდ, მოსასმენად და ჩანაწერის გასაკეთებლად, რომ მოგვიანებით დაველაპარაკო მასწავლებელს ან ვთხოვო ვინმეს ჩემთან ერთად იმღეროს. ეს უფრო მეტი ძალისხმევაა, მე მესმის, საიდან მოდის ეს. მაგრამ ამან შეიძლება ძალიან უარყოფითი გავლენა მოახდინოს სწავლის ხარისხზე – ვერავინ შეძლებს ისწავლოს, რადგან იმდენად არის ყველა ორიენტირებული საკუთარ ხმაზე, რომ მასწავლებელს აღარ უსმენენ. ზოგჯერ, თუმცა არა ყოველთვის, მე თითონ ვყოფილვარ ასეთ მდგომარეობაში. უნდა ვთქვა, რომ არასოდეს მიმაჩნდა თავი მომღერლად – ვმღერი მხოლოდ საჭიროების შემთხვევაში. მე აქ ვიყავი, როგორც ანთროპოლოგი, როგორც მკვლევარი, მაგრამ, ასევე, უმეტესწილად, მჭირდებოდა იმის მტკიცება, რომ სიმღერა შემიძლია, იმისათვის, რომ სერიოზულად მიველე. თუ დავფიქრდები, შემეძლო, ვყოფილიყავი ძალიან კარგი მკვლევარი ისე, თუნდაც არ შემეძლებოდა სიმღერა. თუმცა, აქ, რა თქმა უნდა, სხვა მომენტია: ერთად მღერის ფაქტი რალაც განსხვავებულია, ის გეხმარება ენობრივი ბარიერების გადალახვაში, ადამიანებთან უფრო ადვილად და სხვა დონეზე კომუნიკაციაში, მაგრამ იმისთვის, ვინც სიმღერის სოციალურ მხარეებს აკვირდება, ეს არის არა აუცილებლობა, არამედ ასპექტი: ოჰ, აქ ვართ, ჩვენ ყველანი უცხოელები ვართ – ეს მართლაც უცნაური ტერმინია – არსებობს ჩვენ და ისინი, სწორედ აქ შემოდის „სხვა“ სახის დისკურსი. ჩვენ, ასევე, ცოტა ვეჭიბრებით ერთმანეთს, ხომ ასეა? ეს ადამიანური თვისებაა და ბევრი ადამიანი ცდილობს მისგან გათავისუფლებას, მაგრამ თქვენ მაინც ადარებთ: ოჰ, ეს ადამიანი არც ისე კარგად მღერის, ან ის აცდენილია, ან სხვა. ასევე, ძალიან მაინტერესებს, რა არის ეს პრაქტიკა მონაწილე ადამიანების თვალსაზრისით. არ ვიცი, აქვს თუ არა ამას აზრი. რა თქმა უნდა, ბევრი თვალსაზრისია და ბევრი სათქმელი.

**ქროლანი ბითელი:** თუ ისევ მასპინძლებს დავუბრუნდებით – ცოტა რამ უკვე თქვით მასპინძლების პერსპექტივებზე ან მოტივაციებზე – ერთ-ერთი რამაც გამაკვირვა თქვენი დისერტაციის კითხვისას, იყო კითხვა: არის თუ არა სიმღერის ასეთი პრაქტიკა გლობალური კაპიტალისტური ეკონომიკის ნაწილი. თქვენ საუბრობდით იმაზე, თუ რა როლს თამაშობს ავთენტიკურობის პრეტენზია მონოდებული გამოცდილების კონკურენტუნარიანობაში და განსხვავებაზე საბაზრო და არასაბაზრო ადგილებს შორის.

**მარინა დექრისტოფრო:** ჩვენს საქმიანობაში ყველაფერს მოდელის მიხედვით ვაწყობთ. ადამიანებს აქვთ მასპინძლობის სხვადასხვა მოდელი და ისინი განსხვავდებიან იმის მიხედვით, თუ სად მასპინძლობენ ხალხს – გაფანტულები არიან სოფლის მოსახლეობაში თუ საოჯახო სასტუმროში ცხოვრობენ; ოჯახის რა ნაწილია

ჩართული – ერთი ადამიანი თუ ყველა; რამდენად ღიაა მათი სივრცე ზოგადად? და ამის რამდენიმე განსხვავებული გზა არსებობს. მაგრამ კაპიტალისტური ბაზრის პერსპექტივიდან, ვფიქრობ, რომ ეს დასაფიქრებელი კითხვაა, რადგან ეს არის ტურისტული ეკონომიკის ნაწილი, მიბმული კაპიტალისტურ ეკონომიკაზე, რომელშიც ჩვენ ყველანი ვცხოვრობთ; საქართველოში განხორციელდა კაპიტალისტურ ეკონომიკაზე გადასვლა. ასე რომ, ეს არის ის, რასაც ჩვენ ახლა გავდივართ. ზოგი ჩამოდის განსაკუთრებული მოლოდინით პირობებთან დაკავშირებით და ეს შეიძლება იყოს მომსახურების გაცვლა ფულზე. უფრო გასაგებად – მე მოვდივარ, გთავაზობ ფულს, შენ მასწავლი სიმღერებს. მაგრამ, ჩემი აზრით, ყველა მასპინძელი და ყველა ორგანიზატორი ამას მკაცრად გააპროტესტებს. ეს ის არაა, რის გაკეთებასაც თქვენ ცდილობთ. თქვენ ცდილობთ, რაღაც განსხვავებული შესთავაზოთ. ვფიქრობ, რომ ადამიანები ცდილობენ, რომ ეს რაღაც, როგორც მაღონამ თქვა, სოციალურ პროექტად აქციონ, ჩართონ თემი, თანხები გამოიყენონ იმისთვის, რომ ეწვიონ ხანდაზმულ მომღერლებს, აღმოაჩინონ ახალი ადგილები, შეკრიბონ ხალხი – ჰქონდეთ ყველა სხვა ელემენტი. მაგრამ, არის შესაძლებლობა, თუ ყველაფრის სისტემატიზაციას მოვახდენთ და ერთგვარ პროგრამულ გზაზე დავაყენებთ, რომ ეს გახდეს მომსახურების გაცვლა ფულზე, საარჩევნო ხმებზე ან სხვა რამეზე. ეს მხოლოდ ჩემი აზრია. რაც შეეხება კონკურენტუნარიანობას, ამაზე საუბრისას, ძირითადად, ვგულისხმობდი, მაგალითად, კიდევ რა შეიძლება გაკეთდეს ამ ადგილას. ლამაზია? შეგიძლია ლაშქრობაში წასვლა? კარგი პირობებია? მოწყობილია? რადგან, რა თქმა უნდა, ბევრად უფრო ადვილია ხალხის ასეთ ადგილას მიყვანა, ვიდრე იქ, სადაც ეს ასე არ არის. შემდეგ ერთ კვირას გაატარებ ისეთ ადგილზე, სადაც წასასვლელი არსად გაქვთ. ეს რთული იქნება... ვფიქრობ, ზოგჯერ განსხვავება არსებობს ადამიანებს შორის, რომლებიც სხვადასხვა ადგილას მიდიან, რადგან, ადამიანებს მტკიცედ უნდა ჰქონდეთ გადანაცვლებილი კონკრეტული ტიპის სიმღერის სწავლა, რომ ისეთ ადგილზე წავიდნენ, სადაც არ აქვთ წვდომა არანაირ გართობაზე ან სალაშქრო მარშრუტებზე და სხვ. ვფიქრობ, ეს ხალხი სიამოვნებით წავიდოდა სხვა ადგილებში, რომლებიც უფრო მოთხოვნადია, ვცტირებ ბრჭყალების გარეშე, მაგრამ სხვა ხალხიც შეიძლება წავიდეს იქ. არ მინდა ზედმეტად კრიტიკული ვიყო... ბევრი კითხვაა, რადგან ყველას სურს ავთენტიკურობის შენარჩუნება... მე არ მომწონს სიტყვა „ავთენტიკური“ რადგან ნამდვილად არ ვიცი, რას ნიშნავს.

**ქეროლან ბითელი:** არჩევანი დიდი

**მარინა დექრისტოფორო:** დიახ, მაგრამ არჩევანი მაინცდამაინც არ არის. ვინ წყვეტს რა არის ავთენტიკური? ეს მუდმივი კითხვაა. ვინ აცხადებს ამ ტურებს? ჩემი აზრით, ნამდვილად არსებობს სურვილი, რომ საქმე გაგრძელდეს და ხალხი ჩაერთოს, რაც, ვფიქრობ, ჩვენც და აქ მსხდომთა უმეტესობამაც ვნახეთ ყველასთან, ვინც ისაუბრა. ეს კარგია.

**ქეროლან ბითელი:** ვფიქრობ, კარგი დროა დისკუსიის დასაწყებად, ამიტომ დიდი მადლობა, მარინა, მადლობა ყველას, ვინც უკვე ისაუბრა. კითხვების დასმამდე, მე უბრალოდ მინდა შემოგთავაზოთ კიდევ ერთი კონცეფცია. გავმეორდები, თავის დისერტაციაში მარინა უფრო ვრცლად წერს კულტურაზე, არის თუ არა ეს პროდუქტი და ა.შ, მათ შორის სცენაზე პროფესიულ წარმოდგენებზე და არა მხოლოდ იმაზე, რაზეც ჩვენ ვსაუბრობთ. მაგრამ, არსებობს თუ არა მესამე გზა? მე ვფიქრობ, რომ ამის გათვალისწინება სასარგებლოა, როდესაც განვიხილავთ დადებით და უარყოფით მხარეებს, სარგებელსა და გამონკვევებს, იმას, რომ არსებობს ამდენი განსხვავებული მოდელი, განსხვავებული შესაძლებლობები და მრავალფეროვნება, რომ ადამიანები მიდრეკილნი არიან, ადრე თუ გვიან, იპოვონ საკუთარი გზა, რომელიც მათთვის



იმუშავებს. ასე რომ, ამ შენიშვნასთან დაკავშირებით, მივმართავ აუდიტორიას, დასვას ნებისმიერი შეკითხვა ან გააკეთოს კომენტარი.

**ფრანკ შერბაუმი:** მინდა დავსვა კითხვა მასპინძლების მისამართით. თუმცა, როგორც სტუმარმა და ბევრი ტურის მონაწილემ, შემიძლია ვუპასუხო ამ კითხვას ჩემი გადასახედიდან. როცა ტურიდან ვბრუნდები, სულ მენატრება რაღაც და ვკითხები საკუთარ თავს, რა მენატრება სინამდვილეში და რატომ მენატრება, როცა აქ არ ვარ? საკუთარი გამოცდილებიდან ვიცი, როცა ვბრუნდები, ისე მხვდებიან, როგორც ოჯახის წევრს. მაგალითად, მადონას ოჯახი ჩემს ოჯახად მიმაჩნია. მადონა, მინდა, თქვენც გკითხოთ, რა გენატრებათ ჩვენი წასვლის შემდეგ? შეგიძლიათ დააკონკრეტოთ?

**მადონა ჩამგელიანი:** მადლობა ფრანკ, მართლაც ასეა, ჩვენი ტურის პირველ დღეს ყველა უცხოა, ბოლო დღეს კი ისინი მიდიან, როგორც ჩვენი ოჯახის წევრები. ეს განშორება განსაკუთრებით ძნელია, თითქოს სოფელი იცლება. მერე კი ვისხენებთ სოფლელები ერთმანეთში: ვინ როგორი იყო, წითელ თმიანი ქეროლაინი როგორ იქცეოდა და გვენატრება ხოლმე. არ ვიცი, სხვაგან ეს როგორ ხდება ხოლმე, ძალიან კარგია, მაგალითად, მერისიც და ლენჯერიც, მაგრამ, მე ვფიქრობ, რომ „ლახუში“ სხვა პროექტია. თუ სხვაგან ეს არის ერთი ოჯახური ბიზნესი, „ლახუში“ ამ საქმეში მთელი სოფელია ჩართული. მაგალითად, დილაობით ჩემი სტუმარი შეიძლება სხვასთან წავიდეს სასაუბროდ, ანუ როტაციები მოხდეს და ეს ბუნებრივია. ჩვენს სტუმრებს ხშირად უთქვამთ: „ასე გვგონია, ჩვენი ბავშვობის სოფელში ვბრუნდებით“. ეს მართლაც დაბრუნებასავით არის, არც ჩვენ ვთამაშობთ და არც ჩვენი თანასოფლელები. ყველას იღებენ, როგორც სტუმარს და არა, როგორც ტურისტს. სწორედ ეს გენატრებათ ალბათ თქვენც და ჩვენც.

**ნინო ნანიეშვილი:** როდესაც ჩემი სტუმრები მიდიან, ყველაზე მეტად მენატრება იმის განცდა, რომ ჩვენ გვჭირდება მეტი ფიქრი ერთმანეთზე... ეს ძალიან რთულია, რადგან, არ ვიცი, საიდან მოდის, შესაძლოა, საქართველოში არსებული სოციალური და ეკონომიკური პრობლემებიდან. შესაძლოა, თქვენ, როგორც სტუმრებს, გგონიათ, რომ ჩვენ ვართ ყველაზე სტუმართმოყვარე ქვეყანა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენს ქვეყანაში სხვანაირი ურთიერთობებია. ზოგჯერ ჩვენს საუკეთესო მეგობრებს თვეების განმავლობაში ვერ ვხვდებით, რადგან, ჩემი აზრით, ყველგან ცხოვრების გიჟური რიტმია. მაგრამ, ვფიქრობ, რომ ჩვენ უნდა ვისწავლოთ თქვენგან, უცხოელებისგან და არა მარტო უცხოელებისგან – თქვენნაირი ადამიანებისგან, რომლებიც სავსე ხართ ჰარმონიით, ცდილობთ, იყოთ განონასწორებული და ა.შ. თქვენ იცით, რასაც ვვულისხმობ. ჩვენ უნდა დავიჭიროთ ეს გრძნობა და საკუთარ თავში შევინარჩუნოთ. ასევე, მინდა ვთქვა ერთ საოცარ ოჯახზე კემბრიჯიდან. ეს ეშლინი და მირანდაა... როდესაც მათ ვსტუმრობდი რამდენიმე წლის წინ (არ მახსოვს აღდგომის თუ შობის პერიოდში), ბოლო დღეს მირანდამ ჩანთაში ფული ჩამიდო: სოლიდური თანხა და მითხრა, გთხოვ, გიგის ოჯახს გადასცე. ძალიან გამიკვირდა. უარს ვერ ვიტყოდი, რადგან ეს ჩემი არ იყო, მაგრამ ძალიან უჩვეულო გრძნობა დამეფულა. ვკითხე – როგორ, რატომ და რა ვუთხრა? მიპასუხეს: „მათ იციან ამის შესახებ. 10 წელზე მეტია, რაც ამას ვაკეთებთ, მთელ შემოსავალს ჩვენი კონცერტებიდან საქართველოში ვაგზავნი“. მახსოვს, ავტირდი და ვკითხე, როგორ აკეთებენ ამას და საიდან მოდის ეს, რადგან, სამწუხაროდ, ასეთი რამ სულ უფრო და უფრო ნაკლებად ხდება ჩვენს ქვეყანაში. და მათ საოცარი რამ მითხრეს: „ეს ვისწავლეთ თქვენგან, ქართველებისგან“. ამის მოსმენა ჩემთვის ძალიან სასიამოვნო იყო... და ძალიან მინდა, რომ ჩემთვის და ჩემი ქართველი მეგობრებისთვის ეს ღირებული იყოს, რადგან ვიცი, რომ უცხოელებისთვის საქართველო გარედან უფრო ლამაზია, ვიდრე სინამდვილეშია. ბოდიში, რომ ამას ვამბობ, მაგრამ ეს ჩემთვის

ძალიან მტკივნეულია. ძალიან ბედნიერი ვარ და ჩემთვის დიდი პატივია, რომ ყოველწლიურად აქ ბრუნდებით. ეს იმას ნიშნავს, რომ რაც ეშლინმა და მირანდამ მითხრეს, სიმართლეა, აქ თქვენ პოულობთ ისეთ ღირებულ რამეს, რაც შესაძლოა კი არ დაგვიკარგავს, არამედ მიგვაკინცდა.

**ქეროლან ბითელი:** დიდი მადლობა ამის გაზიარებისთვის. ვფიქრობ, ბაიამ ყველას დაასწრო ხელის აწევა.

**ბაია ჟუჟუნაძე:** გმადლობთ. ვეთანხმები თქვენს განცხადებას და, ასევე, მარინას. ჩემი კითხვები მარინას შემოთავაზებიდან მოდის. ასევე, კითხვები მაქვს ნინოსთან, მადონასთან და ზოესთან. მაინტერესებს, ვიხილავთ თუ არა ყველა ამ მოგზაურობას და ვითხოვთ თუ არა უკუკავშირს მომხმარებლებისგან? გვაქვს ამის პრაქტიკა? რადგან, დასამალი არ არის, რომ ქართველები გამოხმარებას და კრიტიკას დიდად არ დაგიდევენ. ზოე ნაწილობრივ ინსაიდერია და ნაწილობრივ აუტსაიდერი. მინდა ვკითხო, თუ ანალიზებს, რა პლიუსები და და მინუსები აქვს მუსიკალურ ტურიზმს საქართველოში და რა უნდა გაუმჯობესდეს ან შეიცვალოს?

**ნინო ნანიშვილი:** ახლახან დავიწყე ჩემი უცხოელი მეგობრების ელექტრონული წერილების შეგროვება და ვოცნებობ, რომ ერთ დღეს – ალბათ, როცა უფრო ასაკოვანი და თავისუფალი ვიქნები – გამოვცე, რადგან ეს ნამდვილი მემკვიდრეობაა... მათში საოცარი იდეებია ქართულ მუსიკაზე და არა მხოლოდ პირადად ჩემზე ან ვინმე სხვაზე.

**ბაია ჟუჟუნაძე:** მე ვიკითხე, მაგალითად, თუ გაქვთ კითხვარის რაიმე ფორმა, როგორც აქვთ, მაგალითად *Booking*-ს, *Airbnb*-ს ან *TBC*-ს მომხმარებლის უკუკავშირისთვის. თუ ისინი ამას აკეთებენ, უბრალოდ, შეეცადეთ, თქვენც გააკეთოთ გამოკითხვის მსგავსი ფორმები.

**ზოე პერე:** მე არ მაქვს ოფიციალური კითხვარი ან მსგავსი რამ, მაგრამ ყოველი ტურის ბოლოს, მე ყოველთვის ვეკითხები, რა მოეწონათ, რა შეიძლება გაუმჯობესდეს... ესაა მსჯელობა და ერთგვარი მრგვალი მაგიდა ტურის ბოლოს. მინდა ვთქვა, რომ სარგებელი მეტია, ვიდრე რისკი, და, ზოგადად, დადებითი მხარეები უფრო მეტია, ვიდრე უარყოფითი. მართალია, ზოგიერთ ადგილებს სტუმრების მიღების უფრო ხანგრძლივი ისტორია აქვთ... რომ დავუბრუნდეთ ჯეფის სიტყვებს, მართალია, რომ ზოგიერთ ადგილს უფრო მეტი სტუმარი ჰყავს, ვიდრე სხვას... 10 წელია ამ საქმეს ვაკეთებ... ვფიქრობ, ყველა ჯგუფი განსაკუთრებულია... 10-წლიანი საქმიანობის შემდეგ, კიდევ იმდენი ადგილია აღმოსაჩენი... თუმცა, ხშირად ერთსა და იმავე ადგილებში დავდივარ, რადგან ადამიანები ვერ აცნობიერებენ, რომ ახალ ადგილებზე საინტერესო გამოწვევები შეიძლება ელოდებოდეთ... უფრო მეტ მომღერალს მოვუწოდებდი ამ საქმიანობისკენ... რადგან, ხალხი იძენს განსაკუთრებულ გამოცდილებას და როცა სახლებში ბრუნდებიან, ენატრებათ ეს ყველაფერი, ასევე, ენატრებათ ერთმანეთი... ეს არის ის, რაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში გვაკლია, ის, რასაც ჩვეულებრივ არ განვიცდით... რაც შეეხება ზღვარს ტურიზმსა და სტუმარს შორის, მიმაჩნია, რომ ეს ადამიანები, მთელი ცხოვრების მანძილზე მიმდინარე უწყვეტი სწავლის პროცესის მონაწილეები არიან... ისინი აქ ჩამოდიან, რომ ისწავლონ ქართველებისგან და, ასევე, ისწავლონ ერთმანეთისგან... ვორქშოფის ჩემუელი ფორმა ახლა უფრო მეტად არის დაკავშირებული სწავლის პროცესთან, ადამიანებთან უფრო მეტი კავშირების დამყარებასთან.

**ნინო რაზმაძე:** მე ფაქტობრივად ყველას ვიცნობ, ვინც საქართველოში ატარებს ვორქშოფებს და მასპინძლობს მათ, მაგრამ ჩემთვის „ლახუში“ მართლაც ყველაზე განსაკუთრებული სოციალური პროექტია, ამიტომ, პირველ რიგში, მინდა მადლობა ვუთხრა მადონას. მიმაჩნია, რომ ის ყველაზე გასაკუთრებულია და

ვფიქრობ, რომ ყველა დანარჩენმა მისგან უნდა აიღოს მაგალითი. ასევე, დავამატებ მერისთან დაკავშირებით, ახლა ამოვაჩინე, რომ თურმე არასოდეს არ მქონია ტური, მაგრამ მე მაქვს ცოტა სხვა გამოცდილება პოპულარიზების მიმართულებით. 10 წლის განმავლობაში მერისის პოპულარიზებაზე ძალიან აქტიურად ვმუშაობდი. მე არასოდეს მქონია ფინანსური ინტერესი ამ თვალსაზრისით და ყოველთვის ვცდილობდი, დამერწმუნებინა ისინი, რომ, შეიძლება, არსებობდეს ვიღაც, ვისაც არ აქვს არანაირი ფინანსური ინტერესი, უბრალოდ დაინტერესებულია ამ სოფლის პოპულარიზებით. არ ვიცი ეს როგორ გამომივიდა, მაგრამ ძალიან ვცდილობდი.

პირველად მერისში კარლ ლინიქის ჯგუფი ჩავიდა; შემდგომ კარლის ჯგუფის წევრებმა გააკეთეს იქ ვორქშოფები; შემდეგ ზოე ჩაერთო ამ პროცესში ძალიან აქტიურად.

რეპერტუარის სიმწირესთან დაკავშირებით, ვისურვებდი, იყოს მეტი პრაქტიკა სხვა მომღერლების მოწვევისა. კარლს ჰქონდა ძალიან კარგი პრაქტიკა: როდესაც ის მიდიოდა სვანეთში, მიჰყავდა გურული მომღერალი ტრისტან სიხარულიძე, მეგრელი პოლიკარპე ხუბულავა. პოლიკარპე მერისშიც ჰყავდა. მერისში ჩვენ ვცადეთ მეჭიბონეების ჩართვა, ესეც ძალიან საინტერესო იყო. მაღლობა ნინოს, რომ თურმანძიების გარდა კიდევ სხვებიც, მაგალითად, დარჩიძეების ოჯახიც უფრო პოპულარული გახადა. აღსანიშნავია, რომ ფრანკთან ერთად ჩვენ გვქონდა მცდელობა ჭვანაში ვორქშოფის ჩატარებისა.

საბოლოო ჯამში, მინდა ვთქვა, რომ ჩვენმა მხარემ, ანუ ორგანიზატორებმა ძალიან ბევრი უნდა იმუშაონ და მუშაობენ კიდევ, რომ რეპერტუარი იყოს უფრო მრავალფეროვანი, ჩამოსულ უცხოელებს ჰქონდეთ უფრო მეტ ახალ ადამიანთან შეხვედრის გამოცდილება. მაღლობა მინდა ვუთხრა ქართველებსაც და უცხოელებსაც ამ ყველაფრის პოპულარიზებისთვის და ბოლოს მაინც იმით დავამთავრო, რაც მაღონამ აღნიშნა, რომ, მთავარი მაინც არის არა ის, თუ რამდენ ახალ სიმღერას ისწავლიან, არამედ ეს ურთიერთობები, რომლებიც თუნდაც 15 წლის შემდეგაც მირანდას და ეშლის აძლევს მოტივაციას, რომ ისევ იყონ ასეთ ურთიერთობებში თავის ქართველ მეგობრებთან. მოკლედ დიდი მაღლობა დღევანდელი საუბრისთვის.

კიდევ ერთი კითხვა, კონფერენციაზე გვქონდა შესაძლებლობა, მოგვეწვია 2 მომღერალი ვორქშოფის ჩასატარებლად, გვსურს გკითხოთ, რა აზრის ხართ ამის შესახებ რომ შემდეგ სიმპოზიუმზე კონფერენციის განმავლობაში მეცნიერებისთვისაც მოვანყოთ ვორქშოფები.

**ქეროლანი:** ვფიქრობ, შესანიშნავი იქნება! ნინო, მაღლობა მონაწილეობისთვის.

ერთ-ერთი, ნამდვილად მნიშვნელოვანი ჩემთვის არის ის, რომ უმთავრესი არის ინიციატივა. ინდივიდუალური ინიციატივები მოდის პირდაპირ წყაროდან და კონტაქტების უმეტესობა ხდება პირადი კონტაქტების მეშვეობით. ამას არავინ აკონტროლებს, არავის უნევს რაიმე ტესტის გავლა და ვფიქრობ, რომ ამაშია ამ სახის ფენომენის ძალა.

**ჰოლი ტელიორი:** მინდა გავაერთიანოთ რამდენიმე თემა – ტრანსნაციონალურობის ამ იდეისა და, ასევე, იმის შესახებ, რომ ტური მზადდება თვით ტურში მონაწილე ადამიანების მიერ... შეგიძლიათ გადაიხადოთ ფული, შეგიძლიათ ტურზე წასვლა: არ არსებობს კითხვები იმის შესახებ, თუ როგორი ხმა ან გამოცდილება გაქვთ... რეგულაცია კარგი იქნება თუ ცუდი?

**ქეროლანი ბითელი:** საინტერესოა განსხვავება ტურების შემადგენლობაში. ზოგ ტურში, რომელშიც 25 ან 30 მონაწილეა, სხვადასხვა კომბინაციების ბევრი

ვარიანტია ხმების ერთმანეთთან მორგებისთვის. ზოგიერთ პატარა ტურში, ხალხი ამისთვის არ ჩამოდის: ისინი იქ სხვა მიზეზების გამო არიან. საქმე იმაშია, რომ ვილიჯ ჰარმონიში აუდიცია არ უნდა გაიაროთ, მაგრამ მათთვის მნიშვნელოვანია ხმების ბალანსის დაცვა, ასევე, გეკითხებიან, თუ რა მუსიკალური გამოცდილება გაქვთ, თუ გაქვთ ნოტებიდან კითხვის უნარი, რამდენი ხანია მღერით, რომელ ხმას მღერით, ზოგჯერ მათ ნამდვილად სურთ, მაგალითად, მეტი მამაკაცი მონაწილე, და ასეთ შემთხვევაში მცირეა ბალანსის მიღწევის შანსი.

**ჯეჯ ბარტონი:** კარლსაც ყოველთვის სურს, რომ მის ტურში მონაწილეებს ქართული მუსიკის სიმღერის გამოცდილება ჰქონდეთ. იმ ადამიანებზე, რომლებსაც არ იცნობს, ის ეკითხება საერთო ნაცნობებს... ამგვარად, ეს არის ერთგვარი არაფორმალური გადამოწმება.

**ქეროლანბითელი:** საინტერესოა, რომ ეს ორივე შემთხვევა მომღერლებისთვის საკმაოდ რთულია, რადგან მათ ძალიან სწრაფად უნდა ისწავლონ ბევრი სიმღერა და, მაგალითად, ვილიჯ ჰარმონის შემთხვევაში, პირდაპირ უნდა გამოვიდნენ კონცერტებზე, უნდა იცოდნენ სიტყვები და მუსიკა, დადგნენ სცენაზე და იმღერონ. ეს არის დიდი მოტივაცია რეალურად ჩაღრმავებისთვის, მაგრამ, ამავე დროს, საკმაოდ რთული გამოწვევა.

**პენელოპე გონსალესი:** ჩემი პირველი კითხვაა სამეცნიერო და კულტურული ტურიზმის შესახებაა და მეორე, თუ არსებობს რაიმე სახის ეთიკური კოდექსი?

**ქეროლან ბითელი:** შემოძლია გიპასუხოთ ისევ ვილიჯ ჰარმონის პერსპექტივიდან. ინფორმაცია, რომელსაც წინასწარ აგზავნიან, შეიცავს რჩევებს იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა მოიქცეთ კარგად საქართველოში, ასევე ადგილობრივ ნეს-ჩვეულებებზე და ა.შ. ეს, თავისთავად, არა იმდენად ეთიკური კოდექსია, მაგრამ, ველით, რომ ადამიანები თავაზიანად მოიქცვიან, თუ ამას გულისხმობდით. მარინა, გსურთ კომენტარის გაკეთება?

**მარინა დექრისტოფორი:** მე გარეშე პირი ვარ... ამდენად, ჩემი როლი ძირითადად კულტურული კონტექსტის ახსნა და უზრუნველყოფა იყო. ტურის წინ ჩვენ ყოველთვის ვაგზავნიდით რაღაცას... და შემდეგ მე ვხვდებოდი ყველას, რაღაც საკითხების განსახილველად. კარლიც აგზავნის რაღაცას, და ვფიქრობ, ბევრი სხვა ადამიანიც, მათ შორის, ზოეც... ინსტიტუციური ჩართულობის კუთხით, ვფიქრობ, გვემუქრება საბჭოთა ტერიტორიაზე გადახვევის საფრთხე. ჩემი აზრით, პრაქტიკაში უკვე არის დიდი ინსტიტუციური ჩართულობა, ანსამბლების მხრივ და ა.შ. კარგია, როდესაც ეს თავისთავად ხდება. ხმები ვრცელდება, ასე რომ, თუ ვინმე რამე საშინელს ჩაიდენს, ამის შესახებ ყველა გაიგებს. მე ვფიქრობ, რომ არსებობს სტანდარტი, რომელიც შენარჩუნებულია იმის ხარჯზე, რომ რეალურად ბევრი რამ არის ხალხისთვის შესაათავაზებელი და ყველა დაკავშირებულია ერთმანეთთან.

**ქეროლან ბითელი:** დიდი მადლობა. მოკლედ ვიტყვი, მოხარული ვარ, რომ მეთი გვისმენს. დიდი მადლობა მეთი. მინდა ავღნიშნო მეთის დისერტაცია, რომელიც მართლაც შესანიშნავია. მარინას და მეთის სადოქტორო დისერტაციები შეგიძლიათ ინტერნეტიდან ჩამოტვირთოთ. იქ რამდენიმე შესანიშნავი დისკუსიაა. ზოე, რაღაცის თქმა გინდოდა, და მერე ვნახავთ თუ არის ონლაინ შეკითხვა.

**ზოე პერე:** კარგი იქნება, თუ ჩვენ, როგორც ორგანიზატორებს, უფრო მეტი კავშირი გვექნება ერთმანეთთან... როგორც ჩანს, ყველას აქვს საკუთარი პირადი კავშირები და არ სურს გაზიარება.

**ჰოლი ტელიორი:** ტურები განთავსებულია „წინაპართა ხმების“ ვებგვერდზე.

**ქეროლან ბითელი:** ზოგი ქსელში გაიპარა, წელს თორმეტამდე შევაგროვებ.

**ჯეჯ ბარტონი:** არჩევანის გაკეთების ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორი თარიღია.

**ეკა დიასამიძე:** რაც შეეხება ვორქშოფებს, ჩემი აზრით დღეს ყველა ვსაუბრობთ ფოლკტურიზმის მნიშვნელობაზე, რაც უდააო. მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, რატომ გვგონია, რომ მკვლევარს შეუძლია ვორქშოფების მეშვეობით რაიმე მარგალიტის პოვნა? მაგალითად, მე აქ ვხედავ სოფიას ფინეთიდან, მახსოვს, რომ ჰელსინკში XXX კონფერენციის დროს ჩვენ ჩავატარეთ რამდენიმე ვორქშოფი... ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც დღეს მოვედი, არის ის, რომ სიმპოზიუმს ნამდვილად სჭირდება ვორქშოფები, განსაკუთრებით მსოფლიო მუსიკის... ვფიქრობ, სრულიად აუცილებელია, რომ ადამიანებს შეეძლოთ, მოისმინონ და იყვნენ მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხის ტრადიციული მუსიკის გარემოში... მოდით, სიმპოზიუმის ფარგლებში მოვანყოთ სიმღერის ვორქშოფები... ვფიქრობ, უფრო მეტი ადამიანი, მათ შორის ქართველები, გახალისდება და დაესწრება.

**გიორგი კრვეიშვილი:** ყურადღებით ვუსმენ თქვენს მსჯელობას. ხან ფინანსური საკითხი წამოიწია, ხან აქსესუარების საკითხი და ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ მრავალხმიანობა და მუსიკა მიგვაინცდა და მივაკარგეთ ამ მსჯელობას. ახლა რაც შეეხება ჩემს შეთავაზებას, როგორც სიმპოზიუმის ხელმძღვანელობის, ისე – ქართულ მუსიკაში კარგად ჩახედული ეთნომუსიკოლოგებისა და შემსრულებლების მიმართ: ნუ დაგვეგმავთ ექვედიციებს მხოლოდ სვანეთსა და აჭარაში. რა დააშავა მაგალითად ბაია ჟუჟუნაძის მშობლიურმა მესხეთმა? რომელსაც ძალიან კარგი ანსამბლი აქვს და ვფიქრობ, რომ უცხოელი ეთნომუსიკოლოგისათვის ძალიან საინტერესო იქნება მესხური ფოლკლორის გაცნობა. რა დააშავა რაჭამ? იგივე შეიძლება ითქვას სამეგრელოზე – მარტვილის მხარე, როგორც ვიცი, ძალიან კარგი ტურისტული ობიექტებია. კონკრეტულად მარტვილში არ ვიცი, რა ანსამბლია, მაგრამ აუცილებლად იქნება ფოლკლორის ცენტრს ამასთან დაკავშირებით ინფორმაცია და აუცილებლად იქნებიან იქ მეგრული სიმღერების ძალიან კარგი მცოდნეები. ხევშიც შეიძლება, რომ ჩავიყვანოთ უცხოელი ეთნომუსიკოლოგები და ჩავანერინოთ ძირძველი მოხეური სიმღერები და ა.შ. ბოლოს მაინც განსაკუთრებულ აქცენტს დავსვამ სოფელ სარფზე. ლაზეთი არის თურქეთში, მაგრამ სოფელი სარფი ერთადერთი ლაზური სოფელი გვაქვს საქართველოში; გვყავს ლაზური ფოლკლორის მოამაგე ლილი აბდულიძე, გვყავს ძალიან კარგი ლაზური ანსამბლები სოფელ სარფში და იქვე არის ძალიან კარგი ტურისტული ადგილებიც, მაგალითად, გონიოს ციხე... ერთი სიტყვით, რასაც ვაკეთებთ სვანეთსა და აჭარაში, გავაკეთოთ საქართველოს სხვა მხარეებშიც და მათ შორის, სარფშიც. უცხოელი ეთნომუსიკოლოგები ლაზურს ძირითადად იცნობენ თურქული კუთხით და ჩვენ ქართული კუთხით გავაცნოთ. აი ეს არის ჩემი შემოთავაზება.

**ქეროლანი ბითელი:** მხოლოდ იმის თქმა მინდა, რომ ტურები იყო იმ ადგილების უმეტესობაში, რაც გიორგიმ ახსენა... ვფიქრობ, ამ დისკუსიაში სვანეთი და აჭარა შემთხვევით იყო რამდენჯერმე ნახსენები. ახლა ათეულობით ტური ტარდება სხვადასხვა ადგილას და ერთ-ერთი, რისი გაკეთებაც მინდა მომავალ წელს, არის ამ ადგილების მონიშვნა.

**თონა ლომსაძე:** მინდოდა თქვენს კითხვაზე პასუხის გაცემა. თქვენ ნაწილობრივ უკვე უპასუხეთ, მაგრამ ქართულად მინდოდა დამეზუსტებინა გიორგისთვის. გიორგი, ამ მრავალი მაგიდის ფარგლებში ჩვენ არ ვსაუბრობთ კვლევაზე. ჩვენ მხოლოდ და მხოლოდ ვსაუბრობთ შესწავლაზე, ამ შემთხვევაში, უცხოელების მიერ ქართული ფოლკლორის და გეთანხმები აბსოლუტურად, რომ ძალიან კარგი იქნება, თუ ეს რუკა განივრცობა. როგორც ქეროლანიმ აღნიშნა, რამდენიმე სხვა კუთხეში და რეგიონშიც ყოფილა უკვე ტურები, მაგრამ ჯეფსაც დავეთანხმები, რომ ნაკლები მონოპოლიზაცია თუ იქნება კონკრეტული ადგილების,

ოჯახების და ასე შემდეგ, რა თქმა უნდა, ეს ძალიან დადებითი პროცესი იქნება, რისი ინიცირებაც ერთის მხრივ შეგვიძლია ჩვენ, ადგილობრივებს და მეორე მხრივ, მედიატორებს, რომლებიც ამ ინფორმაციას მიიტანენ ადამიანებთან, ვინც აქ ჩამოდიან. საბედნიეროდ, ჩვენ გვყავს ასეთი არაჩვეულებრივი მედიატორები, ვინც უკვე ამ პრაქტიკას ეწევა.

**გიორგი კრავიშვილი:** იგივეს ჩემს მშობლიურ იმერეთშიც ვისურვებდი და საქართველოს ყველა კუთხეში.

**ქეროლაინ ბითელი:** კიდევ ერთი შეკითხვა მოვისმინოთ ინტერნეტიდან?

**მეთუ ნათი:** კიდევ ერთი საკითხი თუ შეიძლება: ქეროლაინი შეეხო გადატვირთულობის საკითხს და ჩვენ ვისაუბრეთ ნაკლებად პოპულარულ ადგილებში წასვლასა და ხალხის მისაყვანად ახალი ადგილების პოვნის შესახებ. მაგრამ, მე მაინტერესებს, განსაკუთრებით იმ ადამიანებისგან, ვისაც პროგრამა უკვე დიდი ხანია აქვთ გაშვებული – მაგალითად, მადონა. ყოველ ჯერზე გყავთ ბევრი ახალი ხალხი? ხელმეორედ ჩამოსული ხალხი თუ გყავთ? ვინმეს თუ უთქვამს ოდესმე: „ეს სიმღერები ადრეც მისწავლია“.

**ქეროლაინ ბითელი:** ვის სურს კომენტარის გაკეთება? გყავთ ბევრი განმეორებით ჩამოსული ვიზიტორი? თუ შეიძლება ითქვას რომ ისინი ისევ იმავე სიმღერებს სწავლობენ?

**მადონა ჩამგელიანი:** მეთ, გვენატრები და იმედია, რომ მალე ჩამოხვალ. რაც შეეხება იმას, თუ რა გამოიწვია „ლახუშდის“ პროექტმა სვანეთში. სხვათა შორის, ბევრმა მოგვბაძა სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით და მიხარია, რომ ეს ამბავი გაფართოვდა, ოღონდ სხვა კუთხით. ყველა ტურისტულმა ჯგუფმა დაამატა ფოლკლორი თავის სერვისებში, თუ ამას გაფართოებას ვუნოდებთ. თუმცა, ეს, პირადად მე, დიდად არ მომწონს, რადგან მუსიკოსის ან მომღერლის დაპატივებას სუფრაზე ახლა მხოლოდ ფინანსური გამორჩენის კუთხით უყურებენ. ეს ტენდენცია სახეზეა, სამწუხაროდ თუ საბედნიეროდ.

**ქეროლაინ ბითელი:** ზოე, ველით შენს კომენტარს, დასასრულს მე მხოლოდ რამდენიმე კომენტარს გავაკეთებ, რომ შემდეგ მოხსენებაზე გადავიდეთ.

**ზოე პერე:** ყოველ ჯერზე 13 ადამიანიდან დაახლოებით 12 პირველადაა საქართველოში. როგორც წესი, ჩვეულებრივ, ისეთი კმაყოფილი არიან მოგზაურობით და გამოცდილებით, რომ სახლში დაბრუნებულები სხვებს უყვებიან ამის შესახებ... კარგი იქნებოდა ახალი ადგილები... და ასევე შემდგარი ადგილები, როგორც მადონასია... უნდა დაისვას პედაგოგიკის საკითხი, როგორ უნდა ვასწავლოთ და ეს არის ის, რაც ძალიან მინდა, რომ სხვა მასწავლებლებს გაუზიარო... ვფიქრობ, ბევრის სწავლა შეგვიძლია ერთმანეთისგან.

**ქეროლაინ ბითელი:** დროა დავასრულოთ, რადგან კიდევ ერთი მოხსენება გვაქვს მოსასმენი. უბრალოდ, მინდა, რამდენიმე დასკვნითი მოსაზრება ჩამოვაცალიბო:

ეს ფენომენი:

- შეიძლება უფრო პროდუქტიულად განიხილებოდეს არა ტურიზმის, არამედ კულტურათაშორისი შეხვედრების კუთხით.

- ექვქვემ აყენებს კულტურული მითვისების ან ექსპლუატაციის ცნებებს – უფრო მეტიც, ეს არის კულტურათაშორისი გაცვლის შემთხვევა, რომელიც ეფუძნება მეგობრობის, ურთიერთობისა და საზოგადოებრივ მოდელებს.

- მას აქვს განსაკუთრებული ძალა, როგორც არაფორმალურ, დეცენტრალიზებულ, ძირეულ სუბკულტურას, რომელიც არის საპირწონე უფრო ფორმალური, ზემოდან ქვევით, მთავრობის მიერ დაფინანსებული პროგრამებისა.

- 
- ინარჩუნებს ძლიერ კავშირს მასპინძლობის ტრადიციულ წეს-ჩვეულებებთან, მაგრამ რისკის ქვეშ, რომ ეს ადათ-წესები დაიკარგება მონეტარული ეკონომიკისა და ბიზნეს მოდელის დანერგვით.
  - აწყდება გამოწვევებს მდგრადობასთან დაკავშირებით და აუცილებლობას, რომ თავი აარიდოს, ერთი მხრივ, სასაქონლო და კომერციალიზაციის პროცესებში და, მეორე მხრივ, უკვდავყოფის პროცესებში ჩათრევას.

მადლობა ყველა მონაწილეს. განსაკუთრებული მადლობა მათ ჩვენი ჯგუფის წევრებისგან და ვულოცავ ყველას, ვინც მონაწილეობა მიიღო ამ შეხვედრაში.

***გაშიფრა ნინო ვეშაპიძემ,  
ინგლისურიდან თარგმნა მაკა ხარძიანმა,  
ქართულიდან თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა***

## ROUND TABLE: MUSICAL TOURISM

**Main speaker and chair: Caroline Bithell**

**With Madona Chamgeliani, Nino Naneishvili, Geoff Burton, Marina Decristoforo**

**Caroline Bithell** – As a starting point for our Round Table, I will briefly summarise the contemporary situation regarding musical tourism in Georgia and I will highlight a set of critical themes and issues that might inform our discussion. I will then invite my co-panellists to elaborate on these and other issues as we examine more closely the motivations, experiences and transformations relating to encounters between song-learning guests and their Georgian hosts, and consider the broader benefits and challenges associated with this particular form of cultural tourism.

Our panellists are:

- **Madona Chamgeliani** – Ethnologist and respected singer of traditional Svan repertoire (with sisters Ana and Eka). Madona came up with the original vision for *Lakhushdi's Singing Village* project.

- **Nino Naneishvili** – Best known to many as musical director of Ialoni. Nino leads workshops in several European countries and has been leading tours in Georgia for the past five or six years.

- **Geoff Burton** – Long-standing member and former musical director of London Georgian choir Maspindzeli and a veteran tour participant. Geoff also sings with London Bulgarian Choir.

- **Marina Decristoforo** – Marina's PhD thesis (2021) includes a chapter titled "The Village Singers and Singing Village". She has experience as both tour participant and tour organiser (in partnership with Adilei).

Matthew Knight also conducted research on this topic for his PhD and he is the author of a chapter on polyphony and tourism for the forthcoming book *Georgian Traditional Polyphony: Modern Trends and Development Perspectives*. Matthew is joining the remote audience for this session. Other tour leaders present may wish to contribute to the discussion later in the session. There will also be many in the room who have participated in study-tours or singing camps, including the pre- or post-symposium tours that have taken place in past years.

### Concepts and Terminology

Before we launch into our discussion proper, I want to put on the table a few relevant concepts from the theoretical literature on tourism, together with questions about terminology. How do we think of those who take engage in this kind of folk musical tourism? And how do they think of themselves?

- Tourist – Traveller – Visitor – Customer – Client – Apprentice – Guest – Friend
- Song master – Teacher – Facilitator – Cultural translator
- Tour organiser – Tour guide – Entrepreneur – Host

### From the Critical Literature on Tourism

Ulf Hannerz (in *Transnational Connections: Culture, People, Places*, 1996) drew attention to an important distinction between tourists and cosmopolitans. He cites Paul Theroux's proposal that many people travel for the purpose of "home plus" (home plus sun or nice beaches, for example), with tourism functioning largely as a spectator sport. Cosmopolitans, by contrast, "tend to want to



immerse themselves in other cultures... they want to be participants”.

Music is often part of the spectator-sport kind of tourism – when tourists encounter performances of supposedly traditional music and dance in hotels or restaurants, for example, or as part of the “visitor experience” at designated tourist sites. Those who wish to avoid the worst kind of mass tourism may seek out concerts and festivals for a deeper musical experience. In Georgia, musical offerings of this kind have increased in recent years as part of the broader development of tourism and this has contributed significantly to introducing foreign visitors to Georgia’s rich musical heritage. But even in the best situations, the performance is still functioning primarily as entertainment, with a clear distinction between performers and spectators. By contrast, the foreign visitors who find their way to Georgian villages and immerse themselves in studying regional song styles and repertoires with local song masters represent a very different kind of traveller, more akin to the cosmopolitan as conceived by Hannerz.

Performances designed for tourists also relate to the notion of ‘staged authenticity’, used by Dean MacCannell (in the 1970s) to describe performances of supposedly authentic village life laid on specially for tourists in what he referred to as the ‘front’ regions, while local residents live out their private lives in the ‘back’ regions. Again, this is a divide that is crossed by participants in singing camps when they spend an extended period living in the homes of village families, being included in everyday activities, and being invited to take part in local festivals that are not normally open to outsiders.

We might also view this phenomenon in relation to the many kinds of ‘alternative’ tourism which have appeared since the 1980s, with labels including cultural tourism, ethnic tourism, ecotourism, green tourism, sustainable tourism, intelligent tourism, ethical tourism. Many alternative tourism enterprises seek to close the gap between residents and visitors, placing the visitor in the role of active participant rather than passive consumer. This kind of tourism is more beneficial to local economies, since visitors are more likely to stay in family-owned accommodation and support local environmental causes, for example.

In the spirit of balancing accounts of the negative effects of mass tourism, the contributors to the book *Tourists and Tourism: Identifying with People and Places* (ed. Abram, Waldren & Macleod, 1997) aimed to show how tourism ‘can provide the setting for people [in the host community] to reconsider how they identify themselves, and how they relate to the rest of the world’. In *Coping with Tourists: European Reactions to Mass Tourism* (1996), Jeremy Boissevain comments in a similar vein on the potential of tourist interest to promote ‘self-awareness, pride, self-confidence and solidarity among those being visited’, and to give impulse to the revitalisation of traditional crafts and local festivities. These proposals provide a further yardstick against which we can measure song tourism initiatives and their impacts in Georgia.

### **Singing Camps and Study-Tours in Georgia**

Organised visits for groups of singers who come to Georgia specifically to learn traditional songs go by many different names, according to their own publicity:

Musical tour – Singing tour – Folk singing study tour – Study-performance tour – Song master tour – Music retreat – Folk singing retreat – Singing camp – Folk song learning camp – Residential summer camp – Workshop – Musical and cultural adventure

### **There are Different Models for how these Events are Structured:**

- Some involve an extended stay in a single place, most often focusing exclusively on local rep-

ertoire but sometimes also including teachers from other parts of Georgia who accompany the group.

- Some adopt a dual-base model, allowing participants to experience two contrasting regional styles and repertoires: the villages of Lakhushdi in Svaneti and Merisi in Achara are a popular combination.
- Others include shorter stays in three or four places, prioritising the opportunity to taste a wider range of styles and environments over more intensive study.
- Village Harmony (which held its first camp in Georgia more than twenty years ago) adopts a mixed model, beginning with an intensive, retreat-like rehearsal week during which participants may learn twenty or more songs. They then travel around the country meeting with singers in different localities, participating in short masterclasses with guest teachers, and performing in concerts or festivals, often alongside local ensembles.

#### **Approaches to Accommodation also Vary:**

- Members of visiting groups may be housed with different families, or they may all stay in the same guesthouse.
- In some cases, they now stay in newlybuilt accommodation which is in effect an extension of the family home of their teachers: this is the case for the Pilpani residence in Lenjeri and that of the Turmanidzes in Merisi, for example.

#### **Participants find their Way to these Tours and Camps by a Variety of Routes:**

In the case of Village Harmony, the Georgian camps are part of a broader international programme involving partnerships with singers and teachers in different countries and they often recruit people who have pre-existing connections with Village Harmony's activities in the United States or elsewhere.

- Carl Linich's songmaster tours are designed for those who already have experience in Georgian singing, with participants recruited mainly by personal contact.
- The tours led by Nino Naneishvili, Levan Bitarovi and others have grown out of the workshops they lead in different European countries and the desire of workshop participants to take the next step and come to Georgia.
- The Lakhushdi Singing Village Project originated in a very different concept, which Madona will say more about shortly.

The number of foreign participants can range from as few as three to as many as thirty. Many singers return to Georgia year after year, sometimes returning to the same places where they have developed longer-term friendships and sometimes seeking out new places. Most people still find out about these trips through personal connections and by word-of-mouth, but the make-up of some groups has become more diverse now that it is easier to find such trips advertised online (via Facebook, for example).

The time spent on dedicated song-learning ranges from two hours a day to six hours or more. Sometimes dance classes and instrumental lessons are offered in addition to the main singing sessions. Most programmes include visits to sites of cultural or historical interest and may also include an introduction to making khinkali, churchkhela, Svan salt, cheese or chacha.

The cost of such tours varies widely, depending not only on the length of the trip but also on the mode of transport and type of accommodation, the number of teachers and others who need to be paid, and extras such as entry to festivals and museums. Tours on offer this summer (2022)

ranged in length from 9 to 17 days and ranged in cost from 720 euros (for 10 days) to 1900 US dollars (for 17 days). In the latter case (Village Harmony), there was a discounted rate for young people and, also the possibility of applying for a bursary.

I conclude this introduction with a preliminary list of some of the benefits and challenges we might identify.

#### **Benefits for Participants/Guests:**

- Expanding and refreshing their Georgian song repertoires, whether as an individual or as a member of a choir.
- Studying directly with song masters and culture-bearers.
- Learning a new musical language and new ways of singing with others.
- Experiencing a way of life where singing and dancing still play an important role.
- Gaining first-hand insights into the cultural and historical context of the songs.
- Being welcomed as a guest in a 'normal' Georgian home.
- Participating in the everyday activities of the host family and community.
- Taking part in local festivals and rituals.
- Directly supporting local communities and grass-roots enterprises.

#### **Benefits for Teachers and Hosts:**

- Visiting groups are a welcome source of income (for host families, teachers, tour organisers, translators, drivers, etc.).
- Payments may be used to improve family homes (e.g. installing bathroom facilities) or to fund projects which benefit the whole community.
- Placing guests with local families is a way of sharing financial benefits but also involving more people in the social side of hosting.
- Many hosts look forward to welcoming new guests each year and also value the longer-term friendships they develop with some of their guests.
- Guests may provide the stimulus for reliving or reviving traditional practices.
- Around the supra table, hosts, as well as guests, may experience moments of transcendence marked by a heightened sense of conviviality and affection.
- Those who act as tour guides or translators may be discovering parts of their own country for the first time.
- The guests are living proof that Georgian culture is valued and respected far beyond Georgia itself.
- Spin-offs may include invitations for teachers or local ensembles to give workshops or concerts overseas.

#### **Challenges – Critical Questions Include:**

- Does the introduction of money conflict with traditional modes of hospitality and singing practices?
- Do some hosts feel that they are in competition with others for foreign guests and the dollars and prestige that they bring?
- What happens if some village residents are unhappy with the influx of strangers into what they regard as private spaces?

- Is there a risk of oversaturation in terms of too many visitors travelling to the most popular destinations, or too many tours, meaning that some are unable to recruit enough participants to be viable?
- Is there a risk of the novelty wearing off (for the hosts) and the level of service dropping (in terms of both quality and enthusiasm)?
- What happens when the legendary older songmasters who act as a major attraction pass on?
- Is there a danger of the musical heritage more broadly being reduced to a commodity in a capitalist or neoliberal economy?

Finally, the abstract for this round table includes the statement: 'This relatively new field of cultural tourism needs to be systematized and refined in terms of teaching and management.' Here I wish to ask:

- What might be the benefits of such an approach?
- What would be the risks?

**Caroline Bithell to Madonna Chamgeliani:** In 2011, I was fortunate to be part of the first group who responded to an invitation for foreign guests to come to Lakhushdi and learn the songs and dances associated with the feast of Limkheri and then to join the celebrations. So that's the starting point for some questions I would like to ask to Madonna, who's a very important person in all of this. So Madonna, do you want to start by just telling us briefly about your original vision for Lakhushi's 'singing village' project and what makes this project unique or different from other projects where foreigners come to learn Georgian songs?

**Madona Chamgeliani:** Thank you Caroline, it's a bit hard to talk about all this from here, but I would like to recall how the idea came about. In 2011, when I was working on some topic, I came to Svaneti and saw that in my village, which was full of living folklore before, only old people participated in rituals, and I thought that when these old people were gone, this village and the rest of Svaneti would become just a region with beautiful views and no traditions. At that time, I met Mrs. Madge Bray, a Scottish lady who was interested in Georgian folk music and was at that time attending Islam Pilpani's master classes in Lenjeri. I met Madge together with ethnomusicologist Nana Mzhavanadze, who made a great contribution to the development of this project, and told her about the rituals, traditions of my singing village, etc. My goal was to create a group of musicians, ethnomusicologists and interested people who would attend public celebrations, not as tourists, but as participants, learn all this and inspire the youth to preserve these traditions. Madge was very interested in the idea and we started working together in 2011. The first group was comprised of 23 people. At the beginning, we were all tense, had no idea and kept asking each other, for example, how we should host foreigners, etc. However, they were so enthusiastic that in just 10 days we became a family. I think that one of the main achievements of this project is making friends with the people from all over the world. This is how the project "Lakhushdi's singing village" was inceptioned, through which we have got to know a lot of musicians who come in groups and teachers who accompany these groups. It is noteworthy, that the project is not for business, it is more of a social project and justifies itself. We aimed at involving local elders in the project, who are excellent singers, but have no teaching "skills". Nana Mzhavanadze, Zoe Perret and other musicians helped them in this. Their involvement proved to be very important for the local youth. The result of this is that now we do not have the problem of youth passivity, on the contrary, we do things together. Currently, with our people's help, we are creating "Singing House", the place where the villagers and guests can communicate in one large space, learn and teach songs and many other interesting activities. Regarding the fact that tourism is a positive event in every way, I cannot say that it is so. I remember when we were just starting the project Caroline interviewed me about what I

expected from it. From this perspective, I think when you do something good with one hand you spoil something with the other hand, so there needs to be a balance because we deal with ritual, prayer and sacred actions. It should not turn into a commodity for sale, and it is sometimes difficult to do, because the number of guesthouses and official tourist locations have already increased in the village, and it cannot be stopped; but if it is put in the right direction, we will probably survive in this regard.

**Caroline Bithell to Nino Naneishvili:** You've developed a very different model for the tours you offer, compared to the Lakhushdi model. Can you tell us more about why you decided to arrange to arrange the tours in this way, visiting different parts of the country and with different singers as part of your tours?

**Nino Naneishvili:** My idea for making singing tours – the first time, I think, 5 or 6 years ago, it was in Racha region, mostly. And when I met with local performers, I was so emotional that I decided to buy a house in Racha. I was thinking about it, and our big family soon had a tragedy: we lost a young uncle and nephew and my place in Samegrelo was closed. And when I think about [the] next tour, I realised that I didn't need to buy a place in another region: it's my place, it's just closed and starting to be destroyed. And it was [a] very strong desire and when I went to my village it made me sure about it. My friends from UK, from Maspindzeli, supported. Mostly they were from Maspindzeli on my next tour, also some people from different countries. All the money/income we used to renovate the old place, which belonged to my grandparents. It was a very important thing for me, and still is. You know that I spend my tour days not just in my village in Samegrelo, but two or three days every time we are there, and we will be, I hope.

This was my first impulse, why I changed the geographical direction. And on the other hand, when I was in expeditions I met these mostly old people – sometimes not old, but [someone] who is an amazing singer, but they have no space to share it, they haven't enough students so-called, and unfortunately not a lot of people are interested in folk song in Georgia still. I've always mentioned that this kind of tours and each foreigner who is interested in our culture have a big influence – on us also, not just on our young generation. Because it's a kind of mirror when you feel and when you hear opinions about each cultural thing, [whether] it's a museum or just a nature view or kind of ritual or just singing. It makes you think about it more and more deeply. And in my case, particularly, I needed so much, and I don't know how my friends would agree, but I think that the people, foreigners who are interested in Georgian music, it's more intellectual people than others, because it needs more background ... which makes a person possible to feel it, to catch this mood and to go far away. Also, on one case when I had ladies from Switzerland in my village – it was the only tour which was located just in my village, because they choose one space to work more about songs – after the concert [which] we made in my yard, my villagers whom I knew for more than 30 years, they started to ask me to make workshops for locals and it was such a big thing for me.

**Caroline Bithell:** Do you just want to add a little bit more about how important these tours are for you in your own life as part of the many other things that you do?

**Nino Naneishvili:** Of course: it's very important. Except [apart from] the financial benefit, it's very important for me to have this – social communicating about singing, about different things, and with local performers also and with foreigners which I never met sometimes, and which I met again and again. You know, each day it's a new page in our life and our attitudes also changed, and it's so interesting. Sometimes I think that it's so heavy to be kind of in exhibition. When you feel and it's circulated, this aura of music and relationships, and it's a very big richness and I think I'm so fortunate to be in this circle.

**Caroline Bithell:** Thank you. I just want to also remind you of a couple of things that you said when I interviewed you recently that struck me. So, at one point you talked about how when you look at a foreigner's eyes, you see what makes them happy, and that that's also valuable for you. And you said because sometimes we need to find out ourselves what we lost and what we need to renovate or be more careful with. You also told me stories about how often, when you're planning to visit older singers, people say: Really? Will I be interesting for these foreigners? And you must persuade them. And then afterwards they're so happy and they ring you up and say: How are our foreigners? Have they got home safely? So yeah, those sorts of things you said, it's a kind of sparkle on their lives.

**Nino Naneishvili:** Yes, it's very emotional for me. Just one case this summer, also spring, the last tour, when one lady from the Kolkhuri Trio, Bela Qamadadze, she rebirthed from COVID because everybody thought it was her last days last year... And she said when she visited my village and when she starts to sing, and it was so hard form of COVID that she starts [like a] kind of baby to walk and to talk and, also to sing. And she said with tears in her eyes: You make me sure that I'm interesting again. And it's so often, when I met in Guria, for example, Merab Kalandadze, an amazing bass, and Rebuli Mzhavanadze and others, and when they call back to me in other parts of the year, not in the tour period – and they share their emotions and ask about each of you who participated: How is this? How is Susan? How is Caroline? Say them regards from me! They need it, they need to know that they are important for not just Georgians. They motivated them and I'm sure it's for them kind of plus life energy.

**Caroline Bithell:** Yes, it's related to health and happiness and wellbeing, isn't it? I found that very moving when you talked about that as well.

**Caroline Bithell to Geoff Burton:** I'm just going to move on to Geoff now. So, some different topics. Geoff, you've taken part in many different types of song learning trips to Georgia, some of which I know about and some I don't know about, over several years. So, do you want to say a little bit about what you have learnt or valued about the experience, apart from simply learning new repertoire? And if you want to give an example or two, that might be a good way of answering.

**Geoff Barton:** Well, I thought you had quite a good list on your presentation. I guess one thing that ... as well as all the song learning, the meeting the other people, what these kinds of tours give to a foreigner like me is a way across the language barrier with these old Georgians – they're not always old, but often they are – and for me, some of the most inspiring times have been with older singers who've never taught anyone other than their own choir before. And like Nino was saying, we're kind of bringing them out of their shell. An example that really comes to mind for me is Suliko Sinauridze, who was one of the leaders on the tour that Carl organised in 2010, and by the end of the two weeks, I think he looked ten years younger than at the beginning. There was so much joy for him, and that was a beautiful thing to see. And another benefit you didn't touch on: there's a whole kind of international networking aspect of it. When I arrive on one of these tours and I don't know any of the other guests, or maybe one or two, there's always an excitement as to: who are these people, what are they going to sound like, are we going to be friends, and so on. And that is one of the attractions of them. There is a kind of network of people all over the world who are part of this world and have connections with Georgia, and most of them have connections with each other as well. It all feeds in.

**Caroline Bithell:** I also wanted to ask, I know that you've been on some trips either exclusively or as part of a bigger group with other members of Maspindzeli, so I wanted to ask: how important have these trips been for developing your choir's repertoire but also helping develop Maspindzeli as a community in London?

**Geoff Burton:** I would say that the ones I've done more recently where there's been perhaps one or two other people from Maspindzeli on that trip, I don't think that's made a significant difference. I guess the difference is that each of those people has now experienced Georgia, and that gives them more context about where the songs come from, more understanding of the culture. And the trips that Maspindzeli went on as a choir: We had a workshop, a residential with Levan Abashidze in 2006. I think we were the first group in Bukištšikhe with Malkhaz Erkvenidze and some of Sakhioba. And those trips that we were on all together, all of us who were there, that had much more impact, because we then had a common repertoire and experience, and certainly some of those songs went straight into our repertoire and some of them stayed there.

**Caroline Bithell:** And as a participant, do you have any concerns about how things might develop? Or would you like to share any ideas you have about what would be good new additions to the way in which things have developed so far?

**Geoff Burton:** I guess one of my concerns is a kind of monopolisation. If you meet a foreign singer of Georgian songs and you ask them about Acharan songs, the chances are the songs they know come from Merisi. Because the Turmanidzes have been so successful and have a working setup, the groups will go there by default. And so, they're learning songs from the Turmanidzes, but no-one's learning songs from other villages or other groups. And the same is probably true in most regions, where the hosts who have been successful – nothing to say against them, but it has an impact on the repertoire that people learn. So, I do see that as a bit of a risk, a bit of a downside.

**Caroline Bithell:** I know that some places are booked up with one group after another. A trip I was on recently with a group of people from Belgium, we were following hot on the heels of a group that Zoe led, of people from France: they were in Lakhushdi and then we were in Lakhushdi, and they were in Merisi and we were in Merisi. And you sort of think how many more groups are going to come after us this year? On the other hand, when we were with Nino back in June, we did go to Oladauri and we did learn with Avto Darchidze, so sometimes individuals are going to different places. Is Levan Bitarovi here? I did an interview with him earlier this week and he was talking about how he likes to go to a new place every time and there's something very fresh about staying with a family or in a village that hasn't ever hosted before and they're learning to do it in that moment. And there is something spontaneous about that that also works really well, even if it's a little bit rough at the edges the first-time round.

**Geoff Burton:** I think Carl has the same approach as well. He likes to have one safe person that he knows and can rely on, and something else that he doesn't really know and is a bit riskier, as a way to keep things fresh.

**Caroline Bithell:** And also going to two different places means that different people will like different things, and if one seems somehow not quite as successful the other one makes up for it, so ... There's a lot of thought that goes into it from the organiser's point of view when they're thinking about how it's going to work for the participants, so that's something I've explored in more depth and look forward to writing about at some point.

**Caroline Bithell to Marina Decristoforo:** I'll move on now to Marina so that we have time to have a general discussion afterwards. So, Marina, again, you've got perspectives on this topic as an anthropologist and a recent doctor. Excellent dissertation, by the way: read her thesis, it's really good. Also, a tour organiser and a tour participant, as I said. So, based on what you've written in your PhD and thought about since then, what do you see as the most interesting aspects, from an anthropological perspective, of this whole phenomenon?

**Marina Decristoforo:** Thank you for the recommendations. I also wanted to add something to the previous discussion, since you brought up Levan and I worked with him. The first tour that he did was with Adilei and me, so we had this approach that we were going to kind of recreate the experience I had as a researcher when I had come to Georgia and then became friends with the group, and I would go wherever they were going. So, they wanted to learn some songs, or they wanted to see if this singer was good, or they heard there was some singer somewhere they should visit. So, we tried to recreate it in terms of having the whole band there, or as many of the band members as possible, which is not a lucrative model by any stretch of the imagination, but it was nice because then everyone got *something* and, also everyone was involved and you were traveling with a band, basically, so it was a different experience. But I do remember us thinking, OK, let's go and see if we can bring a group to this village, where we brought a group to a village in Lower Svaneti. And they'd never hosted anyone before and some of them didn't have showers. And Levin was about to have a heart attack when he found this out on the day we arrived, but the people staying didn't care. And they said: No, it's great. We've already had some chacha. It's fine... So, there was this element where, yes, it was a risk and we had to go and vet the places ourselves, but then there was this like, 'there isn't a shower' moment.

Anyway, that's just an anecdote, I guess. As an anthropologist, I am really interested in the questions of liminality, or I guess borders. There is a border between something being a practice and a product, someone being a tourist and a guest, perhaps, or a friend. When do you become one or the other? Is it the exchange of money that defines that? If you are someone's friend, they perhaps don't expect you to pay money if you will visit them, you're just visiting them. But if you're a tourist who is coming to stay, then you probably must pay. So that's one aspect of it. I'm also interested not only in ... I mean, I'm interested always in looking at, you know, when it's a song tour, singing tour, and there are all these people and they're all singing and they're all trying to learn. There are also different practices among the participants. Of course, there are different practices among the hosts. And sometimes it's very competitive, sometimes it does become kind of rehearsed and hot: I have a thing that I'm selling. And I don't blame anyone for it necessarily. It is a product of our time and condition, and because there's only so many people who will come in summer you kind of end up having to see if you can get those people to come to you.

But also, the practices amongst the actual participants vary, right? Some people are there as customers. And I understand: you pay a lot of money, you want to learn the songs, you want to have a certain experience. And some people are there just because they're there, and they are maybe not singing so much and they're just enjoying their time and they're enjoying being with their friends. And then there's basically a range between these sorts of not extremes but ends. And I do think that the approach of the participants does very much influence what the host will get out of it and what kind of hosts you will get, and what the next time will be like for somebody else, perhaps, as well. I have been on tours where we're learning a yodelling song and five people are yodelling at the same time, and at the end no one really learned the song, because there is a sense of like I must grab this now and this is the part that I sing and so I will sing it, even if someone else is doing it already. I will not wait my turn necessarily. I will not sit back and just listen and make the recording and maybe talk to the teacher later or ask somebody else to sing with me. It's more effort, I understand also where this comes from. But it can have this very negative effect for then no one gets to learn, because everyone is so focused on their own voice, on getting the song themselves, that they're no longer listening. And that I found to be the case sometimes, not always. Since I never saw myself as a singer, really – I mean, I do it when I must. I was here as an anthropologist, as a researcher, but I also felt a lot of the



time that I had to prove that I could sing and then I would be taken seriously, which is just part of the circumstances. But if you think about it, I could have been a very good researcher without being able to really sing, I guess. It adds a different understanding, of course, and the moment of being in the song together is something different, it does help you transcend language barriers, it does help you connect with people more easily and on a different level, I suppose. But it's also, for example, for someone looking at social aspects of song, it's not a necessity, and the aspect of like, oh, here we are, all of us are foreigners – and that's also a weird term, right, and there's this us and them, there's the 'other' kind of discourse that comes into play here. We're also a little bit competitive with each other, right? And I think maybe that's human nature and I think a lot of people try to not have this. But you do compare, oh, that person doesn't sing so well, or that person's off, or whatever it is.

And so, I'm also really interested in what these practices are in terms of people who are participating. So, I don't know if this makes sense. There's a lot of thoughts and a lot to say, of course.

**Caroline Bithell:** If we just switch back to the hosts again – you said a little bit about the perspectives of the hosts or the motivations of the hosts – and one of the things I was struck about reading your dissertation was when you were asking whether these singing practices are now part of a global capitalist economy. You were talking about how the presentation of authenticity plays a part in the marketability of the experience provided and the disparity between marketable and unmarketable places.

**Marina Decristoforo:** In my work I organise things by model, right? There are different hosting models that people have, and they vary based on where you are hosting people. Are they dispersed among the villagers, are they in a guest house, how much of the family is involved, is it just one person or is it everybody, how open is your space generally? And then there are several different ways in which that can go. But in terms of the capitalist market, I think it is a valid question to think about, because this *is* part of the tourist economy which *is* tied to the capitalist economy in which we all live, and there was a switch towards the capitalist economy in Georgia, right? So that's what we're experiencing now in terms of also how much things cost and what you're expected to get – some people arrive with expectations of what the conditions are to be, and it can be an exchange of services for money. If we really reduce it to that, it is this. Yeah, I come, I offer money, you give me songs. But I think all the hosts and all the organisers would very much protest. It's not what you are trying to do. You're trying to keep it different. You're trying to keep it as something else. I think people are trying to make this something like Madonna said, a social project, involve the community, use the funds for something, visit older singers, discover new places, bring people together – have all those other elements. But there is a way if we systematise everything and put it in a kind of programmatic way that it does kind of become this exchange of services for money or votes or whatever it is. That's just the opinion that I hold. And in terms of marketability, in my discussion of it I was mostly referring to, for example, what else you can do in the place. Is it beautiful? Can you go hiking? Are there nice facilities? Is it set up? Because it's much easier, of course, to bring people to a place like that rather than somewhere where it's not necessarily the case and then you're spending a week in a location, and you don't really have anywhere to go. And that can be tough and then you are kind of ... I think there's a difference sometimes between the people who go to various kinds of places. Because people would have to be very, very determined to learn a particular type of song to go to a place where you don't have access to anything in terms of entertainment or hiking routes or whatever it is. I think those people would also go to the other places that are more marketable, quote unquote, but other folks might go as well. Like yes, this is a nice thing to learn, but I also ... And this isn't a comment on the people or the hosts or anything like this, just kind of the reality of how these things work, I think. I hope I made sense. I don't mean to be over critical ...

Yeah, there are a lot of questions, right, because everyone wants to keep these things... I mean, I don't like the word authentic because I don't really know what that means.

**Caroline Bithell:** There's a lot of choice...

**Marina Decristoforo:** Yeah, but there isn't really a choice. And who decides what is authentic? That's always the question. Who is making these calls? ... So, I think there is a drive to keep things going and to keep people involved that is there, that I think we saw with everybody who has spoken and probably most people who are sitting here as well. That's a good thing.

**Caroline Bithell:** I think that's a good point at which to open up the discussion, so thank you very much Marina, thank you to everybody who's spoken so far. I just want to put one more concept on the table before invited questions. So again, Marina in her dissertation is writing more broadly about culture and is it a product, and so on, which includes professional performances on stage, not just this thing we're talking about. But you ask this question, is there a middle way, is there a third way? I think that's also a useful thing to bear in mind when we're considering pros and cons and benefits and challenges, alongside the fact that there are so many different models and different opportunities and different varieties that people tend to find their way to the thing that works for them, sooner or later. So, on that note, I'd like to invite any questions or comments from the floor.

**Frank Scherbaum:** My mind is spinning and I'm thinking [out] loud... I would like to add a question to the hosts. I can answer it for my side from the visitor and course participant on many of those things. When I go back, I miss this, And, then I asked myself, what do I actually miss? And there are several things. And I would like to pose this question to you as always. What do you miss when we are gone? When we have gone back to our countries, can you somehow specify what it is [that] you miss? And I know from experience, when I come back, I'm greeted like a part of the family, for example. Madona, I consider some sort of family, in a way – I don't know if this is the right word. But what is it what you miss?

**Madona Chamgeliani:** Thank you Frank, it's true, on the first day of the tour, everyone is a stranger to us, and at the end of the tour, they leave as part of our family. This separation is especially difficult, as if the village is getting empty. And then the villagers reminisce among themselves: who was what, how red-haired Caroline behaved, and we miss her sometimes. I don't know how it is anywhere else, Merisi and Lenjeri are very good, but I think „Lakhushdi” is a different project. If elsewhere it is a family business, in „Lakhushdi” entire village is engaged in this business. For example, in the morning my guest may go to have breakfast with someone else, that is, there will be rotations, and this is natural. Our guests often say: “We feel as if we are returning to the village of our childhood.” It's really like a comeback, neither we nor our fellow villagers play. Everyone is received as a guest and not as a tourist. This is probably exactly what you and we miss.

**Nino Naneishvili:** The most thing that I miss when my guests leave ... it's a feeling that we need more to think about each other... And it's so difficult because, I don't know from where it comes, maybe from social and economic problems in Georgia. And maybe you as guests think that we are the most hospitality country, but unfortunately inside our country it's different kind of relationships. Sometimes we miss so much, sometimes it's so dry. Sometimes we can't meet with our best friends in more than months because it's crazy life, everywhere I think it's like this. But I think we need to learn from you, from foreigners, not only foreigners – kind of your persons who are full of harmony and try to be balanced and so on, you know what I mean. We need to catch this feeling and keep it with us. And I want to say also about one amazing family in Cambridge. It's Ashlyn and Miranda... When I visited them several years ago (it was kind of Christmas or Easter

time, I don't remember), and the last day Miranda put in my bag money: it was a lot of money, and said, please, give it to Gigi's family. And I was so surprised. I felt that I can't say no because it's not mine, but it was so unusual feeling. And I asked how, why, and what can I say? [They said]: they know about it. It's more than 10 years we do this, all our income from our concerts we send to Georgia. And I couldn't talk, I remember, and I cried and asked how they do this and where from this comes, because unfortunately it's less and less in our country. And they told me one amazing thing. We learnt it from you, from Georgians. And it was for me a very nice thing but a tiny bit... and I wish so much that it will be more [valuable?] for me for my Georgian friends, because I know that for foreigners Georgia is more beautiful from outside than it is really inside. Sorry to say this, but it's a very painful for me atmosphere, and thank you to bring it us for all time when you come back here. Also, I'm so happy and in my honour that you come back every year. It means that it is real what Ashlyn and Miranda told me, you find out here something what is so valuable, what we maybe not lost but what about we forgot so much.

**Caroline Bithell:** Thank you so much for sharing that. I think Baia had the next fast hand up in the air.

**Baia Zhuzhunadze:** Thank you. I agree with your statement and with Marina. And so (my questions come from Marina's suggestion. And I have a question to Nino, to Madona, and to Zoé as well. Are we reviewing all these trips and leaving feedback from customers? Do we have such a topic as well? Because as for Georgians, for me personally as well, we are not a people who just looking for the feedback and critiques... Zoe is partly an insider and partly outside as well. So, are you reviewing and what was advantage and what was disadvantage, and something must improve or change?

**Nino Naneishvili:** I just started to collect the emails from my foreigner friends, and I dream one day – probably when I will be older and freer – I dream to print it, because it's really heritage..., it's so amazing ideas about Georgian music, not just personally about me or somebody else.

**Baia Zhuzhunadze:** But I was asking maybe do you have any forms where [there are] questions, for example? When I book using booking or using Airbnb. So as a customer, just ordinary customer, at bank of TBC. So maybe if they do it, just try to have some forms.

**Zoé Pere:** I don't have a formal formula or something like that, but I do ask all the time at the end of each workshop what they liked, what could be improved... discussion and round table at the end. I'm going to say that the benefits are so much larger than the risk and the pros are so much bigger than the cons in general. It is true that some key is some places that are longer than others... Going back to what Geoff said: It is true that some places tend to have more guests than others... I've been doing this for 10 years... go to some of the same places... People in new places don't realise they have something to offer... After doing this for 10 years, it seems that every group is special... And there are so many places to be discovered... I would encourage more singers to do this... Because the people do experience something very special and when they go back to their houses, they miss something, they miss each other as well... This is something we miss in our everyday lives, it's something we don't experience normally... About this border between tourism and guest, for me I consider these people, participants as part of a lifelong learning process... People are here to learn and to learn from each other... My form of workshop now is more related to that to the learning process... [Something about] make more connections with the people.

**Nino Razmadze:** I know everyone who conducts workshops and hosts them in Georgia, but for me „Lakhushdi” is a truly particular social project. Therefore, first I want to thank Madona. I think she is the most special and I think everyone else should follow her example. I would like to

add concerning Merisi, I just discovered that we never had a tour, but I do have a little distinct experience with popularization. For 10 years I worked very actively to popularize Merisi. I never had any financial interest in this regard, and I always tried to convince them that there could be someone with no financial interest but just interested in promoting this village. I do not know how I did it, but I tried hard.

Carl Linich's group was first to visit Merisi; later the members of Carl's group conducted new workshops there; Then Zoe got involved in this process very actively. Regarding the paucity of the repertoire, I wish there was more practice of inviting other singers. Carl had a particularly good experience when he went to Svaneti, with him he took Triştan Sikharulidze from Guria and Polikarpe Khubulava from Samegrelo. Polikarpe accompanied his group in Merisi too. In Merisi, we tried to involve chiboni players, which was also very interesting. Thanks to Nino for making other people, in addition to the Turmanidzes, more popular, for example, the Darchidze family. It should be noted, that together with Frank we had an attempt to conduct a workshop in Chvana.

In the end, I would like to say that our side, i.e. the organizers, should and do work very hard to ensure that the repertoire is more diverse, so that visiting foreigners have the experience of meeting more new people. I would like to thank both Georgians and foreigners for popularizing all this, and I would like to thank both Georgians and foreigners for popularizing all this, and I'll end with what Madona said, that actually main thing is not the amount of new songs they learn, but these relations, which even after 15 years, give Miranda and Ashley the motivation to still be in such relations with their Georgian friends. In short, thank you very much for today's discussion.

One more question, when we had conference, we had opportunity to invite 2 singers to have a workshops here so we would like to ask you maybe for the next symposium we also can make some workshops for scientists during the conference and I am more interested of what do you think?

**Caroline Bithell:** I think this would be great! For participation thank you Nino. One of the significant things for me that is really important is that this is very much a grass-roots initiative, individual initiatives straight from the source, and most of the contacts are being made by word-of-mouth, personal contact. Nobody's policing it, nobody's having to pass any tests, and I think that's the power of this kind of phenomenon.

**Holly Taylor:** I want to draw a few threads together about this idea of transnationality, and also the idea that the people on the tour make the tour... You can pay the money; you can go on the tour: there's no questions about what kind of voice or experience you have... Would regulation be a good thing or a bad thing?

**Caroline Bithell:** It's interesting looking at the difference in the size of the tours. With some tours that have 25 or 30 participants, there are lots of options for different combinations [of voices] to fit together. On some smaller tours, that's not quite why people are there: they're there for other reasons. It is the case that in Village Harmony you don't have to pass an audition but they try to get a balance of voices, and they also ask about your musical experience, your sight-reading skills, how long have you sung, what voice do you sing, and sometimes they definitely want more males, for instance, so there is a little bit of trying to get a balance in that case.

**Geoff Burton:** Carl, as well, is always keen to have only people who have experience of singing Georgian music. For the people he doesn't know, he's kind of asking the people in between what these people are like... So, it's a kind of informal vetting.

**Caroline Bithell:** It's interesting that both of those things are quite hardcore or high octane and you jolly well learn a lot of songs very fast and in Village Harmony's case you then go on to

perform concerts, and you're meant to know the words and the music and get up there on stage and do it, which is a big motivation for actually getting deeper in, but quite a challenge at the same time.

**Caroline Bithell**: Should we take a question from the chat, from our remote audience? Baia, do you want to select something?

**Penelope Sanz Gonzales**: First, something about scientific and cultural tourism. And second, is there some type of ethical code?

**Caroline Bithell**: I can answer from the perspective of Village Harmony again. In the information they send out in advance, they have some advice about good ways to behave in Georgia, local customs, that kind of thing. Not so much an ethical code of practice, but there could be a space for that, I guess ... we expect people to behave with courtesy and that kind of thing, if that's what you meant. Marina, would you like to comment?

**Marina Decristoforo**: I'm an outsider... So, my role was largely explaining and giving cultural context. We would always send something out before the tour... and then I would have a first meeting with everybody to go over a few things. Carl also has a thing that he sends, I think a lot of people so, Zoé does as well... In terms of the institutional involvement, I think that we run the risk of veering into Soviet territory. I think that there's already so much institutional involvement in practices, in terms of ensembles and so on, it's kind of nice to have this be on its own. Word spreads, so if someone does a horrible job, everyone will know. So, I think there is a standard being maintained by virtue of their being a lot of things on offer and people all, as Geoff and others pointed out, being connected.

**Caroline Bithell**: Thank you very much. I'll just say briefly that I'm pleased to see that Matt is listening in. So, thank you, Matt. And I also want to give a plug to Matt's dissertation, which is also really excellent. So, Marina's PhD, Matt's PhD, you can download them online and there's some great discussions in there. So were you going to jump in there, Zoé, and then we can see if there's another online question.

**Zoé Pere**: It would be good if we as organisers could somehow connect more... It seems that everyone has their own private connections and there's not so much sharing.

**Holly Taylor**: Tours are posted on Voices of the Ancestors website.

**Caroline Bithell**: Some slip through the net. I think I collected about twelve this year.

**Geoff Burton**: One of the primary factors of making a choice is the date.

**Ekaterine Diasamidze**: [Has been following papers on Zoom] Now speaking of workshops, I think we all talk today about the importance of workshop tourism, which is undeniable. But it's even more important why we think how a researcher can find some jewel (?) through workshops. For instance, I see Sofi here from Finland any and I remember that during the XXX conference in Helsinki we led a few workshops... One of the things I was going to suggest, one of the reasons I came today, is that the symposium absolutely needs workshops, especially for world music. Refers to the workshop I held some years ago on Corsican music: they were so incredible. I would strongly recommend that we do the same programme and just make everything much more wonderful... I think not just for ethical reasons and the singing practice, but for the research. I think it's crucial for people to be able to hear and be in the atmosphere of the sound of traditional music of different people in the world... So, let's do singing workshops as part of the symposium. I think many more people, many more Georgians included, are going to cheer up and show up.

**Giorgi Kraveishvili**: I listen carefully to your discussion. Sometimes financial issue came up, sometimes the issue of accessories, and I had the impression that we forgot about polyphony and music and got lost in the discussion. Now, regarding my proposal to the organizers of the symposium-

sium, ethnomusicologists and performers well-versed in Georgian music: don't plan tours only to Svaneti and Achara. What's wrong with, say, Baia Zhuzhunadze's native Meskheti? Which has a very good ensemble, and I think that it will be very interesting for foreign ethnomusicologists to get familiarized with Meskhethian folklore. What about Racha? The same can be said about Samegrelo – Martvili district, as far as I know, has very good tourist places. I don't know what ensemble there is in Martvili, but the Folklore Center will definitely have information about it, and there will surely be very good connoisseurs of Megrelian songs there. It is also possible to bring foreign ethnomusicologists to Khevi and record indigenous Mokhevian songs, etc. Finally, I will put a special emphasis on the village of Sarpi. Lazeti is in Turkey, but the village of Sarpi is the only Laze village in Georgia; we have singer Lili Abdulishi – a beneficient of Laz folklore, we have very good Laz ensembles in Sarpi, and there also are very good tourist places in the neighbourhood, one such is Gonio Castle... In a word, let's do what we do in Svaneti and Achara, in other parts of Georgia, including Sarpi. Foreign ethnomusicologists know Laz folklore mainly from Turkish standpoint, and we can present it from Georgian perspective. This is my proposal.

**Caroline Bithell:** I'd just like to say that in fact there have been tours to most of those places that Giorgi has mentioned... I think it's just by chance that Svaneti and Achara have been mentioned a few times in this discussion, but... I can map it out some time, but there have now been dozens and dozens and dozens of tours, stopping in different places, and one of the things I want to do next year is to map out those places.

**Teona Lomsadze:** I just wanted to respond to your question. You partially responded already to it, but I wanted in Georgian clarify for Giorgi. Giorgi, at this Round Table we are not talking about research. We are only talking about learning; in this case about learning Georgian folklore by foreigners and I absolutely agree it will be exceptionally good if this map is extended. As Caroline pointed, there have already been tours to several other parts and regions, but I would also like to agree with Geoff that if there is less monopolization of specific places, families and so on, certainly, this will be a very positive process; this can be initiated, on the one hand, by us, local residents, and on the other hand, by the intermediaries who convey this information to the people who come here. Luckily enough, we have such wonderful intermediaries who are already engaged in this practice.

**Giorgi Kraveishvili:** I would wish the same in my native Imereti and all parts of Georgia.

**Caroline Bithell:** Shall we take one more question from online?

**Matthew Knight:** Maybe if I can get a read on one thing: Caroline mentioned early about over-saturation, and we've had some discussion recently about going to less common areas and finding new places to bring people. But I'm curious, especially for the people who have had a programme running for quite a while now – Madona, for example. Are you getting a lot of new people every time? Do you get a lot of repeat customers? Do people ever say, oh, I feel like we've learned in these songs before? I guess I'm interested in how renewable this market is, or if it's something that really appeals to a narrow group people who mostly have already been to Georgia a bunch of times.

Caroline Bithell: Who would like to comment? Do you get a lot of repeat visitors? Is there a sense that they're learning the same songs over again?

**Madona Chamgeliani:** Matt, we miss you and hope to see you soon. As for what the “Lakhushti” project caused in Svaneti. Many imitated us in the full sense of the word, and I am glad that this has been expanded, but from a different aspect. All tourist groups have added folklore to their services, if we call it extension. However, I personally, don't really like this very much, as inviting a musician or a singer is now regarded only from the standpoint of financial benefit. This trend is

evident, fortunately, or unfortunately.

**Caroline Bithell:** Zoé, are you bursting to make a final comment and then I'll just make a couple of comments to wrap up so that we can go to the next paper.

**Zoé Pere:** Every time out of 13 people, I get about 12 who are for the first time in Georgia. Normally they are so happy about the trips and their experience that they talk about it to other people back home, and this is how word-of-mouth... It would be good to have new places... but also [established] places like Madona's... There is the question of pedagogy to be raised, how to teach, and this is something that I would love so much to be able to share with other teachers ... I think we can learn a lot from each other.

**Caroline Bithell:** We should finish for now because we have another paper to hear. Okay. I just wanted to leave concluding thoughts on the table. So, my thoughts here are that this phenomenon that we have been discussing, may be viewed more productively, not through the lens of tourism, but through that of intercultural encounter, that it challenges notions of cultural appropriation or exploitation. We are looking more at a case of intercultural exchange based on models of friendship, reciprocity, and community. These events retain a strong connection to traditional customs of hosting, with the risk of these customs being disrupted by the introduction of a monetary economy and business model. So, this is something to keep an eye on perhaps, and there may be challenges with regard to sustainability and the need to avoid being brought drawn into processes of commodification on the one hand and memorialization which again a Marina has written about on the other, so other things to bear in mind. But on a more positive note to end I'm just repeating a thought from earlier on that I think this phenomenon, and I think we're agreed from what all the comments that have been made over the past hour and a half, that this phenomenon has particular potency as an informal, do Decentralize grassroots subculture that provides a counterbalance to more formal top down government funded and managed programs and we should celebrate it as such.

## CONCLUDING THOUGHTS

This phenomenon:

- May be viewed more productively not through the lens of tourism but through that of intercultural encounter.
- Challenges notions of cultural appropriation or exploitation – more a case of intercultural exchange based on models of friendship, reciprocity, community.
- Has potency as an informal, decentralised, grass-roots subculture that provides a counterbalance to more formal, top-down, government-funded programmes.
- Retains a strong connection to traditional customs of hosting, but with the risk of these customs being disrupted by the introduction of a monetary economy and business model.
- Faces challenges regarding sustainability and the need to avoid being drawn into processes of commodification and commercialisation on the one hand and memorialisation on the other.

So, thank you to all the participants. Thank you particularly from our panel members, and congratulations to everyone who was added to this meeting.

*Transcription – Nino Veshapidze,  
English-Georgian translation – Maka Khardziani,  
Georgian-English translation – Maia Kachkachishvili*

**ავტორების შესახებ**  
(კრებულში მათი განთავსების მიხედვით)

**CONTRIBUTORS**  
(In the order of appearance in the volume)

პაატა ალავერდაშვილი, ფსიქოლოგიის ბაკალავრი და ფსიქოტრავმატოლოგიის მაგისტრი. მისი ინტერესის სფერო არის ფოლკლორში არსებული არაკონვენციური კურნების/ლხინების მიდგომები (საქართველო).

Paata Alaverdashvili, has a bachelor's in psychology and a master's degree in psychotraumatology. His interests are related to unconventional healing practices from folklore (Georgia).

[paataalaverdashvili@gmail.com](mailto:paataalaverdashvili@gmail.com)

სიმჰა არომი, სორბონის უნივერსიტეტის დოქტორი, სამეცნიერო კვლევის ეროვნული ცენტრის (CNRS) საპატიო სამეცნიერო დირექტორი, ამავე ცენტრის ლაბორატორიის ზეპირი ტრადიცია – ენები და ცივილიზაციები (LACITO) ეთნომუსიკოლოგიის განყოფილების გამგე (საფრანგეთი).

Simha Arom, Docteur d'Etat from the Sorbonne University (Paris) is currently Emeritus Director of Research at the French National Center for Scientific Research (C.N.R.S.) and Head of the Department of Ethnomusicology of the Laboratory Oral Tradition – Languages and Civilizations (LACITO) of the C.N.R.S. (France)

[simha.arom@gmail.com](mailto:simha.arom@gmail.com)

ქეროლიან ბითელი, ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი, ოქსფორდი, ფილოსოფიის დოქტორი, უელსი; მანჩესტერის უნივერსიტეტის პროფესორი (დიდი ბრიტანეთი).

Caroline Bithell (MA Oxon, PhD Wales) is Professor of Ethnomusicology at the University of Manchester (UK).

[caroline.bithell@manchester.ac.uk](mailto:caroline.bithell@manchester.ac.uk)

ფლორენ კ. დარა, ფრანგი კომპოზიტორი, დასავლეთის კათოლიკური უნივერსიტეტის (ანჟერი) პედაგოგი. პარიზის სორბონის უნივერსიტეტის მუსიკოლოგიის მაგისტრი (საფრანგეთი).

Florent C. Darras, French music composer, teaching at Université Catholique de l'Ouest in Angers. Has a Master's degree in musicology (Paris-Sorbonne University) (France).

[florentcarondarras@gmail.com](mailto:florentcarondarras@gmail.com)

მარინა დეკრისტოფორო, ანთროპოლოგიის დოქტორი (კოლუმბიის უნივერსიტეტი) (აშშ).

Marina Decristoforo, PhD in Anthropology (Columbia University) (USA).

[mkdecrisoforo@gmail.com](mailto:mkdecrisoforo@gmail.com)



ნატალია ზუმბაძე, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მიმართულების ხელმძღვანელი (საქართველო)

[natalia.zumbadze@tsc.edu.ge](mailto:natalia.zumbadze@tsc.edu.ge)

Natalia Zumbadze, Doctor of Musicology, Head of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

მიშელ კასტელენგო, მუსიკის პროფესორი (1961), ფილოსოფიის დოქტორი აკუსტიკაში (1976), სამეცნიერო კვლევების ეროვნული ცენტრის მკვლევარი (1982), პარიზის მუსიკისა და ცეკვის ეროვნული უმაღლესი კონსერვატორიის პროფესორი (1989), მარსელის ასტროფიზიკის ლაბორატორიის დირექტორი (2001-1986) (საფრანგეთი).

[michele.castellengo@sorbonne-universite.fr](mailto:michele.castellengo@sorbonne-universite.fr)

Michele Castelengo, State professor of music (1961), PhD in acoustics (1976), CNRS researcher (1982), Professor at the CNSMDP (1989) Director of LAM (1986-2001), she is actually emeritus research director at National Center for Scientific Research of France (UMR 7190) (France).

ფრანკ კეინი, ხმის პედაგოგი. იკვლევს, მღერის და ასწავლის ქართულ ხალხურ სიმღერას 30 წლის მანძილზე, შექმნა ქართული ხალხური მუსიკის ანსამბლები აშშ-სა და საფრანგეთში (საფრანგეთი).

[kane.frank@gmail.com](mailto:kane.frank@gmail.com)

Frank Kane, The voice teacher. Has been studying, singing and teaching Georgian songs for the past thirty years. Established Georgian vocal folk ensembles in the USA and France (France).

ანდრეა კუზმიჩი, ფილოსოფიის დოქტორი, სახვითი ხელოვნების ბაკალავრი და მაგისტრი, ხელოვნებისა და მეცნიერების ბაკალავრი; მომღერალი, პედაგოგი, ეთნომუსიკოლოგი და მუსიკალური კოორდინატორი (კანადა).

[singinkuz@gmail.com](mailto:singinkuz@gmail.com)

Andrea Kuzmich, PhD ABD; MFA; honours BFA and BA&S; An award winning singer, teacher, ethnomusicologist and music facilitator (Canada).

მერი-სოფია ლაკოსი, თავისუფალი მუსიკოსი და ბერძნული და სპარსული ენების თარჯიმანი. მუსიკოლოგიის სტუდენტი, ჰელსინკის ლია უნივერსიტეტი, ჰელსინკი (ფინეთი).

[merisofialakopoulos@gmail.com](mailto:merisofialakopoulos@gmail.com)

Meri-Sofia Lakos, Freelance musician and interpreter of the Greek and Persian languages. Musicology Student; Helsinki Open University (Finland).

ანა ლოლაშვილი, ბაკალავრი (ქართული ხალხური და საეკლესიო გუნდის დირიჟორი. გიორგი მთაწმინდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უმაღლესი სასწავლებელი); თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტი აკადემიური გუნდის დირიჟორობის სპეციალობით. ანსამბლ „იალონის“ წევრი; ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის ცენტრის თანამშრომელი (საქართველო).

[ana.lolashvili@tsc.edu.ge](mailto:ana.lolashvili@tsc.edu.ge)

Ana Lolashvili, Bachelor (Conductor of the folk and chant choirs, Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant); student at the Tbilisi State Conservatoire (Academic Coral conducting); Member of the Ensemble Ialoni (Georgia).

მარიო მორელო, მუსიკოლოგი, მკვლევარი, ხმის რეჟისორი და ეთნომუსიკოლოგი, ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრანტი იორკის უნივერსიტეტში (კანადა)

[mariomorello.mail@gmail.com](mailto:mariomorello.mail@gmail.com)

Mario Morello, Musician, researcher, arranger, and ethnomusicologist, Master student in Ethnomusicology at York University (Canada)

მუჰამედ აშქან ნაზარი, თეირანის ხელოვნების უნივერსიტეტის, მუსიკის ფაკულტეტის ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრი (2016). სამემსრულებლო ხელოვნებისა და მუსიკის სკოლა, თეირანის უნივერსიტეტის სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტი (2012). მუსიკის პედაგოგი და მკვლევარი ქურთისტანის უნივერსიტეტი, სანანდაჯი (ირანი).

[ashkannazari01@gmail.com](mailto:ashkannazari01@gmail.com)

Mohammad Ashkan Nazari, MA in Ethnomusicology from Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran (2016). School of Performance Arts and Music, Faculty of Fine Arts, Tehran University, Tehran, Iran (2012). Music Lecturer and Researcher at Kurdistan University, Sanandaj (Iran).

სანდრო ნათაძე, ფილოსოფიის ბაკალავრი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი; ფოლკლორულ ანსამბლ „ადილეის“ წევრი; ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივარუსი, საერთაშორისო ურთიერთობების სამსამსახურის კოორდინატორი (საქართველო).

[natadzesandro@gmail.com](mailto:natadzesandro@gmail.com)

Sandro Natadze, Bachelor of Philosophy, Iliastate University. A member of Folk ensemble "Adilei". Archivist and coordinator of International relations at Anzor Erkomaishvili Folklore State Centre of Georgia (Georgia).

ნინო ნანეიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი (ილიას სახ. უნივერსიტეტი). საეკლესიო მუსიკის მაგისტრი (თბილისის სახ. კონსერვატორია), ტრადიციული მუსიკის ქალთა ანსამბლ „იალონის“ ხელმძღვანელი; ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და გიორგი მთაწმიდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უნივერსიტეტის ლექტორი. ბოლნისის კულტურის ცენტრის ანსამბლ „ალილოს“ ხელმძღვანელი (საქართველო).

[ninonaneishvili@gmail.com](mailto:ninonaneishvili@gmail.com)

Nino Naneishvili, Doctor of Arts (Iliastate University). Master of Church Music (Tbilisi State Conservatoire). Has directed female ensemble of traditional music Ialoni. A lecturer at Iliastate University, and at Giorgi Mtatsmideli University of Chanting. Director of ensemble Alilo of Bolnisi Center of Culture (Georgia).

იანიკა ორასი, ესტონეთის ლიტერატურის მუზეუმის ესტონეთის ფოლკლორის არქივის უფროსი მკვლევარი (ესტონეთი).

[janika@folklore.ee](mailto:janika@folklore.ee)

Janika Oras, A senior researcher in the Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum (Estonia).

ჟანა პართლასი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ესტონეთის მუსიკისა და თეატრის აკადემიის ასოცირებული პროფესორი (ესტონეთი)

[zhanna@ema.edu.ee](mailto:zhanna@ema.edu.ee)

Žanna Pärtlas, Doctor of Musicology, Associate Professor of the Estonian Academy of Music and Theatre (Estonia)

იოსებ ჟორდანია, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მელბორნის უნივერსიტეტის მუსიკის კონსერვატორიის წამყვანი მეცნიერთანამშრომელი (ავსტრალია, საქართველო)

[josephjordania@yahoo.com.au](mailto:josephjordania@yahoo.com.au)

Joseph Jordania, Doctor of Arts, Honorary Fellow at the Melbourne Conservatorium of Music University of Melbourne (Australia/ Georgia)

დაივა რაჩუნაიტე-ვიჩინიენე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ლიტვის მუსიკალური აკადემიის ეთნომუსიკოლოგიის კათედრის გამგე და დოცენტი (ლიტვა)

[daivavy@lmta.lt](mailto:daivavy@lmta.lt)

Daiva Raciunaite-Viciniene, Doctor of Arts, Associated Professor and Head of Ethnomusicology Department at Lithuanian Academy of Music (Lithuania)

თეონა რუხაძე, ეთნომუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. გიორგი მთაწმინდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უმაღლესი სასწავლებლის ასოცირებული პროფესორი, ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის რეგიონებთან ურთიერთობის სამსახურის მთავარი კოორდინატორი, ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მასწავლებელი და ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის სპეციალისტი (საქართველო).

[teona.rukhadze@tsc.edu.ge](mailto:teona.rukhadze@tsc.edu.ge)

Teona Rukhadze, Teona Rukhadze – Ethnomusicologist, PhD in Arts. She is an associate professor at Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant, chief coordinator of regional Service of the A. Erko-maishvili Folklore State Centre of Georgia, a lecturer at the V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire and a specialist at Georgian Folk Music Laboratory (Georgia).

ეკატერინე ყაზარაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი საეკლესიო მუსიკოლოგიაში, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტი, კონსერვატორიის საეკლესიო მუსიკის მიმართულების სპეციალისტი და გიორგი მთაწმინდელის სახელობის გალობის უნივერსიტეტის სასწავლო პროცესის მართვის სამსახურის უფროსი (საქართველო)

[eka.kazarashvili@tsc.edu.ge](mailto:eka.kazarashvili@tsc.edu.ge)

Ekaterine Kazarashvili, MA in Ecclesiastical Musicology, doctoral student of Tbilisi State Conservatoire, a specialist at the Church Music direction of Tbilisi State Conservatoire, head of the Management Service of the Study Process at Giorgi Mtatsmindeli University of Chants (Georgia)

ფრანკ შერბაუმი, გეოფიზიკის პროფესორი პოტსდამის (გერმანია) უნივერსიტეტში, სადაც მან შექმნა სეისმოზომოვანი ლაბორატორია (გერმანია).

[Frank.Scherbaum@geo.uni-potsdam.de](mailto:Frank.Scherbaum@geo.uni-potsdam.de)

Frank Scherbaum, Frank Scherbaum is Professor of Geophysics at the University of Potsdam/Germany where he created the SeismoSoundScape-Lab (Germany).

მადონა ჩამგელიანი, ეთნოლოგიის მაგისტრი (თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი); არასამთავრობო ორგანიზაცია ლიდბაშის კავშირის ხელმძღვანელი (საქართველო).

[changelianimadona@gmail.com](mailto:changelianimadona@gmail.com)

MA of Ethnology (Tbilisi State University). Originally from Svaneti, A head of the Lidbash Union – a non-governmental organization (Georgia).

თამარ ჩხეიძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საცოხირებელი და გიორგი მთაწმინდელის სახ. გალობის უმაღლესი სასწავლებლის სრული პროფესორი, კონსერვატორიის რექტორის მრჩეველი (საქართველო)

[tchkheidze69@gmail.com](mailto:tchkheidze69@gmail.com)

Tamar Chkheidze, Dr. of Arts, Associated Professor of Tbilisi State Conservatoire and Full Professor of Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant. Advisor of the Rector of Conservatoire (Georgia)

მაკა ხარძიანი, ეთნომუსიკოლოგი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტმსც-ის მთავარი მეცნიერთანამშრომელი, გიორგი მთაწმინდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უმაღლესი სასწავლებლის ასოცირებული პროფესორი, ეთნომუსიკოლოგთა შემოქმედებით ჯგუფ „ნანინას“ დირექტორი და შემოქმედებითი პროექტების ხელმძღვანელი (საქართველო).

[Maka.khardziani@yahoo.com](mailto:Maka.khardziani@yahoo.com)

Maka Khardziani, Ethnomusicologist, Doctor of Musicology, a Chief Researcher at the IRCTP of Tbilisi State Conservatoire, Associate professor at Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant, Director and manager of creative projects of the Ethnomusicologists' Creative Group Nanina (Georgia).

კაე ჰისაკა, ლიტერატურის დოქტორი (ოსაკას უნივერსიტეტი) (იაპონია).

Kae Hisaoka, Ph.D in Literature (Osaka University) (Japan).

[kaehisaoka67@gmail.com](mailto:kaehisaoka67@gmail.com)

რენატო მორელი, ეთნომუსიკოლოგი, მკვლევარი; იტალიის სახელმწიფო ტელერადიოს (RAI) ეთნოგრაფიული ფილმების რეჟისორი. გადაღებული აქვს დაახლოებით 60 ფილმი, რომლებიც 20 საერთაშორისო ჯილდოთია აღნიშნული (იტალია).

Renato Morelli, ethnomusicologist, director of ethnographic films for the Italian State TV (RAI). He directed some seventy ethnographic films, which acknowledged by twentyfour international awards (Italy).

[info@renatomorelli.it](mailto:info@renatomorelli.it)

ჰოლი ტეილორ-ზანცი, თეატრალური მოღვაწე და მომღერალი ოქსფორდიდან; რამდენიმე წელია სერიოზულად არის ჩართული ქართულ სიმღერაში. დაამთავრა ევროპული თეატრალური ხელოვნების პროგრამა (ბაკალავრი) ლონდონის როუზ ბრუფორდის კოლეჯში, ცხოვრობს და მუშაობს ოქსფორდსა და თბილისში, ხელმძღვანელობს ქართულ გუნდს ოქსფორდში და სიმღერის ღია სათემო სემინარებს თბილისში (დიდი ბრიტანეთი).

[hollytaylor575@gmail.com](mailto:hollytaylor575@gmail.com)

სუზან თომფსონი, მეცნიერებათა ბაკალავრი, ფონდების მოზიდვის ინსტიტუტის წევრი (დიდი ბრიტანეთი).

Holly Taylor-Zuntz, A theatre maker and singing leader from Oxford, who has been deeply immersed in Georgian songs for several years and loves to share them with others. She is a graduate of the European Theatre Arts (BA) Programme at Rose Bruford College, London. Living and working between Oxford and Tbilisi, she leads a Georgian choir in Oxford and open-access community singing workshops in Tbilisi (UK).

Susan Thompson, Has Bachelor of Science degree. Is a member of the Chartered Institute of Fundraising (UK).

[susathompson@gmail.com](mailto:susathompson@gmail.com)

სიმკობიერის ორგანიზატორები მხარდაჭერისა და ხელშეწყობისთვის მადლობას უხდინან:

საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტროს

ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრს

ფონდ ქართულ გალობას

საზოგადოებრივ მაუწყებელს

ტელეკომპანია იმედი

ტელეკომპანია რუსთავი 2-ს

საქართველოს საპატრიარქო ტელევიზია ერთსულოვნებას

THE SYMPOSIUM ORGANIZERS ARE GRATEFUL TO:

MINISTRY OF CULTURE AND SPORT OF GEORGIA  
ANZOR ERKOMAISHVILI FOLKLORE STATE CENTRE

GEORGIAN *CHANTING FOUNDATION*

TV GEORGIAN PUBLIC BROADCASTER

TV *IMEDI*

TV *RUSTAVI 2*

GEORGIAN PATRIARCHY TELEVISION *ERTSULOVNEBA*

სიმპოზიუმი ჩატარდა საქართველოს პრეზიდენტის  
ქ-ნი სალომე ზურაბიშვილის პატრონაჟით

**THE SYMPOSIUM WAS HELD UNDER THE PATRONAGE OF  
Mrs. SALOME ZURABISHVILI, PRESIDENT OF GEORGIA**

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები:

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი  
ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი

**ORGANIZERS OF THE SYMPOSIUM:**

**INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY OF  
TBILISI STATE CONSERVATOIRE  
ANZOR ERKOMAISHVILI FOLKLORE STATE CENTRE**



ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის  
ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი

სიმპოზიუმი ჩატარდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში  
**THE SYMPOSIUM WAS HELD AT THE TBILISI STATE CONSERVATOIRE**

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი  
**INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY OF  
TBILISI STATE CONSERVATOIRE**

**0108, თბილისი, გრიბოედოვის ქ. 8/10  
8/10, GRIBOEDOV STR., TBILISI, 0108, GEORGIA**

ტელ./PHONE: (+995 32) 2998953  
ელ-ფოსტა/E-MAIL: [polyphony@conservatoire.edu.ge](mailto:polyphony@conservatoire.edu.ge)

[www.polyphony.ge](http://www.polyphony.ge)  
[www.polyphony.symposium.ge](http://www.polyphony.symposium.ge)

